

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

•

NOTE TO USER

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

LA RAZON AUTOBIOGRAFICA EN *HABITACION PARA HOMBRE SOLO* DE
SEGUNDO SERRANO PONCELA

by

MARISA FRANCO STEEVES

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

2002

UMI Number: 3037397

Copyright 2002 by
Franco Steeves, Marisa C.

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3037397

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2002

MARISA FRANCO STEEVES

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Nov. 16, 2001

Date

Gerardo Piña

Chair of Examining Committee

11/16/2001

Date

John J. Miller

Executive Officer

Gerardo Piña

Professor Gerardo Piña-Rosales

Thomas Mermall

Professor Thomas Mermall

Juan González-Millán

Professor Juan González-Millán

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

AUTOBIOGRAPHICAL REASON IN *HABITACION PARA HOMBRE SOLO* BY SEGUNDO SERRANO PONCELA

By

Marisa Franco Steeves

Adviser: Professor Gerardo Piña Rosales

Spanish writer Segundo Serrano-Poncela's first novel, *Habitación para hombre solo*, published in 1963 in Barcelona, came after many fruitful years in exile teaching Spanish Literature at the Universities of Santo Domingo, Puerto Rico and Venezuela. Best known as an essayist for his books on Unamuno and Machado, *Habitación* was his first long fiction after publishing several collections of short stories (*La Venda*, 1956; *La raya oscura*, 1959). Almost all of Poncela's literary works explore the experience of war, exile and its consequences. But it is in *Habitación para hombre solo* that he offers his most personal account of life in exile. The principal focus of this study then, is the relationship between writing in exile and writing autobiography. Poncela's text departs from the traditional model of (self) representation to offer the reader a more complex and challenging autobiographical subject. Ortega y Gasset's ontological perspective is the basis for me to show how Poncela's text traces his transformation from a *fixed* self to a changing *living* self. Furthermore, I demonstrate how the author's discourse seeks not (self) restoration but (self) liberation. As I examine this novel, it becomes increasingly evident that Poncela's narrative challenges the current autobiography's theoretical premises in search of answers for his own personal existential imperative.

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar un sincero agradecimiento a mi director de tesis doctoral, el Dr. Gerardo Piña Rosales, al Dr. Thomas Mermall y al Dr. Juan González Millán. Su estímulo intelectual, lectura cuidadosa y sugerencias me facilitaron el camino para la investigación y realización de este estudio. También quiero agradecerle a mis padres por su infinita paciencia, sensibilidad artística y juicio crítico. Sin ellos, este logro personal no hubiera sido posible. Por último, y muy especialmente, quisiera agradecerle a mi esposo todo su apoyo moral y comprensión. Sus palabras de aliento y sobre todo su amistad me dieron la fortaleza para seguir adelante siempre. A todos ellos estoy eternamente agradecida.

INDICE

Introducción	
Síntesis biográfica	1
Serrano Poncela y la crítica	3
Obras tempranas	10
 Capítulo I	
La novela autobiográfica	16
La razón autobiográfica	24
El <i>autos</i> ponceliano	32
Refigurando la autobiografía como desfiguración	46
 Capítulo II	
El <i>autos</i> frente al mito del retorno	69
La figura exiliada	75
La incomunicación	95
El nombre propio	101
 Capítulo III	
El <i>bios</i> o las versiones de la memoria	107
El recuerdo de la madre	110
El recuerdo del padre	123
 Capítulo IV	
La <i>grafía</i> en el mito de la creación:	138
La metáfora del centón	
 Conclusión	150
 Bibliografía	163

Síntesis biográfica

Contrario a otros miembros del exilio literario español producido por la Guerra Civil Española (1936-1939), Segundo Serrano Poncela comenzó su obra literaria allende los mares, en América. En una primera etapa se distinguió como ensayista, y luego, en lo que podríamos denominar una segunda etapa (desde 1954)¹, pasó a los controvertibles géneros del cuento y la novela, creando una obra narrativa vigorosa e innovadora, prácticamente desconocida por el público de habla hispana hoy día, casi veinticinco años después de su muerte (1976).

Nuestro escritor nació en Madrid en 1912. Quedó huérfano de madre muy joven y fue su padre quien se encargó de que él tuviera, junto con sus hermanos, una buena educación. Verlaine, Bécquer y Rubén Darío fueron algunos de sus primeros entusiasmos, así como los clásicos Lope de Vega y Calderón. Al entrar a la Universidad Central de Madrid, quedó, en primer lugar, bajo el influjo de los ensayos del filósofo español Miguel de Unamuno, y en segundo lugar, de las ideas socialistas y revolucionarias que agitaban el Madrid de esa segunda época. Se graduó de Derecho en 1935 y de Filosofía y Letras en 1936.

Al inicio de la Guerra Civil escribe artículos para la *Vanguardia* de Barcelona y otras revistas y diarios del país. Participó activamente en el conflicto bélico, sobre todo en la defensa de Madrid.² Luego siguió al Gobierno

¹ Segundo Serrano Poncela: *Seis relatos y uno más* (Méjico, 1954). Esta primera obra de ficción es acogida favorablemente por la crítica. Jose Luis Cano la reseña encarecidamente el mismo año de su publicación en el número 105 de la revista *Insula*. Por otra parte, en su reseña de la *Revista Hispánica de Occidente* 1-2 (1956), Emilio González opina que con estos relatos Serrano Poncela "revela excelentes condiciones de novelista y una marcada originalidad" (8).

² A los pocos días de ser nombrado Segundo Serrano Poncela jefe de la policía de la Consejería de Orden Público en Madrid, éste recibe órdenes del alto mando comunista de autorizar el

Republicano, primero a Valencia y por último a Barcelona. Varios días después de que las tropas franquistas entraran a Barcelona (26 de enero de 1939) escapa en coche a Francia, acompañado de su amigo el pintor José Vela Zanetti. Después de peregrinar por Europa, el norte de África, Brasil, Centroamérica y los Estados Unidos, viaja a Santo Domingo (1945) donde ejerce la docencia como profesor de Filosofía y Literatura Española. En 1947 se traslada a Puerto Rico en cuya Universidad permanece diez años como catedrático de Estudios Hispánicos.

Durante su estadía en la isla de Puerto Rico en la década de los 50 se publicaron sus primeros dos libros de ensayos: *El pensamiento de Miguel de Unamuno* (Méjico: Fondo de Cultura, 1953) y *Antonio Machado: su mundo y su obra* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1954). Con ellos Serrano Poncela adquiere un enorme prestigio como crítico literario, vigente todavía. El libro sobre Antonio Machado fue uno de los primeros dedicado exclusivamente al bardo español, y con él se anticipa el resurgimiento crítico que se desarrolla en torno a este gran poeta a finales de la década del cincuenta, y en la década siguiente del sesenta.³

traslado de numerosos presos políticos de la Prisión Modelo de Madrid a otra en Valencia. En las afueras de Madrid, cerca de la aldea de Paracuellos, los prisioneros en tránsito son asesinados. Aunque SSP aseguró a su amigo el escritor exiliado Francisco Ayala que "al firmar la orden de traslado de aquellos presos no tenía conocimiento de lo que iba a ocurrirles" [*Recuerdos y olvidos* (Madrid, 1988), 133-134], la matanza de Paracuellos y su supuesta responsabilidad en la misma lo persiguieron por muchos años. Los historiadores Gabriel Jackson, Hugh Thomas y Paul Preston no han llegado a una conclusión definitiva, pero ninguno señala específicamente a Poncela como el responsable de la tragedia. Ver Gabriel Jackson, *The Spanish Republic & the Civil War 1931-1939* (Princeton: PUP, 1965) 299; Hugh Thomas, *The Spanish Civil War*, 3rd ed. (London: Penguin, 1977) 447; y Paul Preston, *The Spanish Civil War (1936-1939)* (New York: Grove Press, 1986) 97.

³ Consultar R. Zubiría (1955), Sánchez Barbudo (1959), Tuñón de Lara (1967) y O. Macri (1968, 1969) entre otros. La lista de investigaciones críticas de alta calidad sobre Antonio Machado en las décadas del 50 y del 60 después del ensayo biográfico de Poncela es

En 1957 nuestro escritor consigue una beca Carnegie para la investigación de la obra de Dostoievsky, y parte hacia los Estados Unidos donde conoce y comparte con sus compueblanos famosos Américo Castro, de Princeton University y José Ferrater Mora, de Bryn Mawr. Al año siguiente Serrano Poncela viaja a Venezuela donde permanece enseñando en las universidades de Caracas (1958-1967) y Simón Bolívar (1968). Es durante su estancia en Caracas que Serrano Poncela evoluciona como creador de ficción. En 1963 publica su primera novela *Habitación para hombre solo* que habremos de estudiar.⁴

A su muerte, su novela sobre la Guerra Civil Española, *La viña de Nabot*, permanecía aún inédita. Se publica póstumamente tres años más tarde, en 1979.⁵

Segundo Serrano Poncela y la crítica

Prácticamente todos los investigadores de la literatura española del exilio que conocen la obra ponceliana coinciden en su importancia y aportación artística. En un artículo sobre aspectos biográficos de Segundo Serrano Poncela, Andrés Villagrà advierte lo siguiente:

Puede que no haya una figura tan representativa y al mismo tiempo polémica del exilio español como la del madrileño Segundo Serrano

abundante. Además de los mencionados, inclúyase también a Guillermo de la Torre (1957), Dámaso Alonso (1958), Manuel Durán (1961), Aurora Albornoz (1961, 1964, 1968), Ricardo Gullón (1964), Robert Marrast (1964, 1967), Kessel Schwartz (1965), Norma Louise Hutman (1969) y muchos más.

⁴ Barcelona: Seix Barral.

⁵ Madrid: Ediciones Alba, 1979. Una segunda edición fue publicada por Plaza y Janés Editores de Barcelona, 1986.

Poncela. Un escritor que desarrolló una notoria carrera literaria en el exilio de los años 1950 a 1970, pero que no ha sido objeto de un estudio crítico por parte de la crítica literaria actual.⁶

Como algunos de los miembros de la llamada generación del 36 (Manuel Andújar, por ejemplo), la producción literaria de Serrano Poncela no ha sido estudiada seriamente. Hasta recientemente, sólo teníamos el libro ya clásico de Marra-López, *Narrativa española fuera de España* (1963), donde el investigador de la novelística del exilio español nos ofrece un capítulo extenso dedicado a la obra de ficción del escritor madrileño.⁷ En "La difícil comunicación", Marra-López traza un esquema de la visión intelectual de Serrano Poncela, a quien considera "una de las mentes más atentas a cuanto ocurre en España, uno de los hombres más preocupados por su destino y que con más serio talante intelectual ha evolucionado a posiciones más meditadas" (417). El crítico advierte que probablemente el pensamiento de Unamuno --su angustia existencial-- ocupa un lugar fundamental en la conciencia artística de nuestro escritor, así como lo evidencia el libro que Serrano Poncela le dedica a este escritor salmantino. Pero también reconoce que Américo Castro y Ortega y Gasset influyeron considerablemente en la evolución ideológica de Poncela. En "Esencia y existencia de los españoles", Serrano Poncela nos ofrece unas reflexiones sobre el pensamiento de Américo Castro que ilustran este proceso de crecimiento intelectual:

⁶ *Cuadernos ALDEEU* 12 (1996) 69. Este artículo es el capítulo biográfico de la tesis doctoral de Villagrà sobre la narrativa de Segundo Serrano Poncela.

⁷ Marra-López afirma que quizás esa indiferencia hacia la obra ponceliana se deba a "la creencia generalizada de que un escritor que simultanea ensayo y creación no puede ser buen creador."

Creo que el español necesita un programa de vida fundamentado en la aceptación sincera de su pasado histórico, irrenunciable, a la vez que interesado en proponerse un programa o índice mínimo de “reaculturación” (horrendo neologismo), y declaro que *vivo sin vivir en mi* la dramática duplicidad hispana; sus cualidades y defectos, sus vicios y virtudes, aún los más solitarios, pero deseando encontrar ciertos reformativos que, sin deformar o negar la personalidad histórica, vayan modificando poco a poco la “vividura” en que, para bien o para mal, nos hallamos. Así, al lado de la axiología propuesta por Castro, cabría proponer algo así como una provisional propedéutica, no para sustituir valores, sino para equilibrarlos, podando en ellos lo desarrollado y pernicioso.⁸

Convendría reproducir el resumen de esta propuesta ponceliana que Marra-López presenta en su estudio porque nos permite entender mejor la postura crítica de nuestro autor:

Como se puede apreciar, no hay receta ni fórmula concreta, claro es: sólo una actitud abierta al mundo, con *esprit de géométrie*, racionalismo y moderación, pero sin olvidar las tremendas “vividuras” hispánicas, nuestro *ser así*, al menos hasta ahora. Un intento de conjugar nuestro innato irracionalismo e improvisación con un racionalismo aprehendido, incorporado. Una actitud situada en nuestro tiempo y, no olvidemos, con talante de juzgar a España

Pero, si además de esto, ejerce una actividad profesoral, entonces ya el anatema adquiere caracteres irremediables” (416).

⁸ La Torre 28 (1959): 137-147.

desde la guerra civil, como “hecho”, objetivando, y no con el apasionamiento del participante. (420)

Ese deseo pragmático de Serrano Poncela de reinterpretar el destino histórico que le tocó vivir, “a la vista de nuestras experiencias”, con el propósito de dirigirlo hacia el futuro, como un “proyecto de vida colectivo” (418), es la base para que Marra-López llegue a la determinación de que el escritor madrileño se instala en la madurez de su pensamiento en una postura entre “Ortega y Unamuno, a mitad de camino, entre ambos, recogiendo partes de los dos y tomando una actitud nueva y ya conocida a la vez.”⁹

Además del estudio mencionado, a buena hora ha sido publicado el único texto crítico que de forma panorámica estudia la producción literaria de nuestro autor en su totalidad, puesto que el libro de Marra-López examina la obra ponceliana hasta el último libro de relatos cortos, *Un olor a crisantemo* (1961), dejando fuera del ojo crítico las tres novelas de Serrano Poncela: *Habitación para hombre solo* (1963), *El hombre de la cruz verde* (1969) y *La viña de Nabot* (1979)¹⁰. Tomando en cuenta lo expuesto anteriormente, ciertamente en *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela* (1999), Gerardo Piña Rosales intenta “aquilatar el valor y la importancia de la narrativa de Serrano Poncela, aspirando

⁹ En la primera parte de su libro, “El periodo de entreguerras”, donde el crítico discute la influencia de Ortega en los intelectuales españoles, sostiene que nuestro autor es uno de sus defensores: “Y Serrano Poncela, aun reconociendo la desventurada época novelesca, afirma que Ortega fue muy mal comprendido [*La deshumanización, Ideas sobre la novela*] por sus seguidores” (33).

¹⁰ En 1968 Serrano Poncela publicó otro libro de relatos breves titulado *Los huéspedes* donde aparecen las siete narraciones de *Seis relatos y uno más* (1954) que Marra-López comenta en su libro. El resto de las narraciones nuevas no son objeto de lectura crítica hasta el libro de Piña-Rosales.

a ser, al mismo tiempo, la reivindicación de un autor que ha permanecido injusta como injustificablemente olvidado" (8).¹¹

Al igual que Marra-López, en sus comentarios sobre la obra ensayística de Serrano Poncela, Piña-Rosales destaca la influencia de Unamuno:

Son muchas las afinidades y concomitancias ideológicas, literarias y metafísicas existentes entre Unamuno y Serrano Poncela: ambos hacen uso –y abuso– de contradicciones y paradojas de raigambre filosófica para exponer sus ideas y pensamientos; ambos enarbolan y profesan un quijotismo muy *sui generis*, aunque un tanto trasnochado; y ambos acabarán adoptando, a la postre, una actitud desengañada y cínica frente a la *res política*. (139)

Piña-Rosales va más allá cuando observa que "es muy posible que al estudiar la urdimbre entre ficción y realidad en los textos unamunianos, Serrano Poncela esté pensando en su propia obra narrativa, por aquel entonces en

¹¹ (Lewiston, NY: Mellen Press). Es muy posible que parte de la indiferencia hacia la obra ponceliana se deba a las acusaciones por la masacre de Paracuellos que le persiguieron por muchos años. El Dr. Gerardo Piña Rosales nos ofrece evidencia de esta actitud acusatoria tanto de parte de los historiadores como de vanos escritores. En su libro el crítico señala que "el 2 de junio de 1983, el diario *Informaciones*, de Madrid, reproducía, en primera página, una entrevista del hispanista Ian Gibson a Santiago Carrillo, en la cual el por entonces Secretario General del Partido Comunista Español acusaba a Serrano Poncela de haberse dedicado, durante la Guerra Civil, a robar impunemente y a perpetrar todo tipo de irregularidades, haciéndole –para mayor escarnio– responsable virtual de los fusilamientos de Paracuellos del Jarama" (6). Por otra parte, Piña Rosales recoge las declaraciones de Eugenio Granell, en una entrevista inédita que le hiciera al pintor exiliado: "A Serrano Poncela lo trataron muy mal después de la guerra por que había cometido errores. Del otro lado, con Franco, se hacía lo mismo, claro que para ellos el que lo hacía pasó a ser un héroe nacional. Serrano Poncela era entonces muy joven y ambicioso. Como todo ser humano, tiene derecho a reivindicarse con su conciencia auestas. El trató de hacerlo superándose como escritor y llevando a la cabeza lo que no podía arrancarse del corazón. Serrano Poncela creaba animadversión hacia él porque estaba muy seguro de sí mismo y tenía un juicio muy claro de las cosas. No era arrogante, pero no le interesaba la conversación con la gente ni con escritores mediocres. Esto hizo que algunos –que hoy tienen tanto renombre– conspiraran contra él, llegando a calumniarlo acerbamente" (7).

estado incipiente” (139). El crítico ilustra esta afirmación a partir de un pasaje ponceliano sobre la obra unamuniana:

Esta realidad íntima, esencial, es una realidad histórica: sucesos y saber sobre estos sucesos; tejido de sucesos que se convierten en un saber de memoria, el cual es, a su vez, la base de la personalidad individual y la sola existencia y consistencia de cada uno. ¿Hasta dónde los personajes de ficción no tienen su realidad de segundo grado, su propia existencia y consistencia? Ellos, al nacer, con independencia de sus generadores, quieren ser y se crean sobre sucesos y saberes que operan también con la memoria. (140)

A partir del estudio de su primera novela, *Habitación para hombre solo*, hemos de ilustrar el proceso por el cual el personaje ponceliano se irá desarrollando sobre las situaciones que su circunstancia exiliada le presenta, muy a la manera descrita anteriormente. Conviene añadir el siguiente pasaje ponceliano que a nuestro juicio crítico reafirma la aseveración de Piña- Rosales:

La realidad de Unamuno se confunde deliberadamente con la ficción. Y aquí cabe preguntarse con palabras del mismo Unamuno: “Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre, sea un hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos de ficción? Y responderse también con su respuesta: “El hombre más real es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador”. (*El pensamiento de Unamuno* 68)

Este pasaje a su vez confirma la conclusión que Marra-López hiciera sobre la postura ponceliana. Ilustra además, que su afinidad artística con Ortega no se debe únicamente a ese deseo pragmático de regeneración de su destino histórico que nuestro autor mostrara en su preocupación sobre España, sino también porque para Ortega la capacidad creadora del hombre es vital en su vida, que es su realidad radical: "Se olvida demasiado que el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de *idear* el personaje que va a ser."¹² En estas afirmaciones sobre el novelista (Unamuno) y el hombre (Ortega), destacadas en las páginas precedentes, asistimos al punto de encuentro de la postura de Poncela. Es importante que quede clara la afinidad intelectual y artística de Serrano Poncela con estas dos figuras de la filosofía española, Unamuno y Ortega, puesto que como veremos en nuestro estudio ellas son fundamentales en la lectura autobiográfica de la obra ponceliana.

¹² *Historia como sistema* (Madrid: Alianza Editorial, 1981): 39.

Obras tempranas

Marra-López señala que Segundo Serrano Poncela pertenece a la generación del 36, la cual entiende que comienza a formarse a partir del año 31. Esta década de cambio comienza a apartarse de la tradición literaria anterior (creación pura, vanguardia) para darle paso a nuevas formas de expresión artística: “vuelta al realismo, progresiva politización y dogmatismo artístico; deslindamiento de campos ideológicos con una agresividad irreconciliable; arte social de contenido revolucionario y repudio de la inmediata tradición” (44). Cuando se desató la Guerra Civil, las actitudes de estas figuras intelectuales era “de entusiasmo político, de fe en el pueblo español y de esperanza en un futuro progresivamente ascendente” (46). España quedó desgarrada, “radicalmente desgajada en dos mitades, irreconciliables cada una de ellas y afanosas en destruir a la otra, aunque todos los participantes tuvieran parte de su ser en la orilla opuesta” (47). Al terminar el conflicto bélico la peregrinación de los vencidos, principalmente, comenzaría su largo viaje.

La tragedia del escritor emigrado, según Marra-López, es doblemente dolorosa puesto que el español tiene “un profundo sentido de arraigamiento que es una de las constantes de su existencia” (54). El crítico advierte que el español se “aferra a su tierra desesperadamente, como si, al perderla, le fuera a faltar el aire que respira” (54). En el caso de que el exiliado sea un escritor, su situación es aún más dolorosa:

La realidad viva, que estaba *ahí* y en función de la cual escribía, ha desaparecido para él, arrancada, privándole al mismo tiempo del juego

nutricio de su creación y del destinatario a quien siempre se había dirigido. (55-6)

Aunque Serrano Poncela comenzó a publicar en el exilio, su obra literaria está marcada por esta condición desterrada, esta “dualidad de arraigo y condicionamiento mutilante, este estar allá con los ojos fijos aquí” (60) que Marra-López describe. E incluso, gran parte de su obra literaria presenta de alguna manera la problemática del exilio, la guerra y las consecuencias históricas y personales.

A partir de la publicación de *La venda* (1956), su segundo libro de cuentos, encontramos unos relatos “medularmente inspirados en la Guerra Civil española” donde “se conjugan dialécticamente el *pathos* existencial y la ironía de la existencia” (Piña-Rosales 21). Marra-López advierte que al igual que Unamuno, en este libro se humaniza la narrativa ponceliana y se observa una clara voluntad de mostrar seres de carne y hueso; los personajes “son seres humanos, en suma, que se mueven en un mundo complejo y convincente, denso y real” (425).¹³ El crítico advierte que este segundo libro ponceliano es fundamental en su evolución literaria ya que a partir de él se comienza a desarrollar ese anhelo de *estar* en la patria que irá aumentando, progresivamente en el resto de su producción. Significativamente, Marra-López termina su análisis de la obra ponceliana donde, a nuestro juicio crítico, el

¹³ En el primer libro de narraciones breves, *Seis relatos y uno más* (1954), Serrano Poncela nos ofrece unos relatos “intelectualistas,” según señala Marra-López, donde ya se perciben los dotes artísticos de nuestro autor. Si el crítico sitúa esta obra bajo la atmósfera de la generación anterior y el influjo de la corriente intelectualista suramericana (424), Piña-Rosales, por su parte, destaca la “dimensión fantástica y surreal” de ellos, “por la recreación –y subversión– de un contexto mítico” (18). Piña-Rosales coincide con Marra-López en señalar que en este libro “vibra ya el pulso seguro y firme de un gran narrador” (11).

discurso ponceliano comienza a liberarse de ese deseo de *estar* en la patria para encontrar su *bienestar* en la escritura autobiográfica; proceso que, como veremos más adelante, se lleva a cabo en *Habitación para hombre solo*.

Las narraciones que versan sobre el pasado, según Marra-López, es “la parte más completa y admirable de su narrativa” porque nos encontramos ante situaciones “límites vividas y sentidas en propia carne, maravillosamente reflejadas, con exactitud y hondura, inigualables y sorprendentes” (426). “El encuentro” es ejemplo de ello. El protagonista Esteban, ciertamente una versión temprana del personaje de *Habitación para hombre solo*, es un refugiado de la guerra que vive a la deriva en Nueva York y como bien señala Piña-Rosales, se siente “impelido a enfrentarse con sus desgarradoras e irrestañables memorias”(34). Para el crítico, el relato es la historia de un fracaso, donde “el hombre –parece querer decirnos Serrano Poncela- es implacable con los demás hombres, la soledad es su eterna compañera, y el amor no es más que un sentimiento fugitivo que sólo raras veces logra contrarrestar el vacío y el absurdo de la vida”(34-35). Esta narración ponceliana sobre el fenómeno del exilio es, según Marra-López, “una de las mejores páginas del escritor” (432).

En “El retorno” tenemos otro relato breve de *La venda* que se sitúa en el marco del exilio con la mirada hacia el pasado. Piña-Rosales observa que Serrano Poncela presenta la historia de “un exiliado que, tras largos años de destierro, regresa clandestinamente a España para luchar contra el régimen, cayendo, al poco tiempo de su llegada, en manos de la policía” (Piña-Rosales 36). Aunque las historias de “El retorno” y *Habitación* se desarrollan en

diferentes lugares –dentro de la patria la primero y fuera de ella por la imposibilidad de regreso en la segunda- los protagonistas son escritores que han tratado de “entender la vida a través de los libros” (“El retorno” 146). Incluso cuando el exiliado de “El retorno” llega a su ciudad natal, Madrid, se identifica con el personaje de nuestra novela por que se siente “extranjero en su propia tierra” (37). Como bien advierte Piña-Rosales, es precisamente la “*repatriación* la que ha terminado por abrirle los ojos: el pasado –en cuya búsqueda había emprendido el arriesgado retorno- se ha desvanecido para siempre; su vida, pues, carece de sentido. El exiliado estará condenado a sufrir y padecer, de por vida, en los inhóspitos y amargos confines del destierro” (38). Al igual que el protagonista de *Habitación para hombre solo*, es un hombre anónimo, expatriado, “sin historia, ni tiempo, ni razón de ser.”¹⁴

En su cuarto libro de relatos breves, *La puesta de Capricornio* (1959) encontramos otra de las historias poncelianas que guarda relación estrecha con su primera novela. Además de “El encuentro” que ya comentamos anteriormente, “Unos pies desnudos” presenta las consecuencias históricas de la guerra desde una perspectiva exiliada. Marra-López advierte que los personajes de esta narración son “seres escépticos, acostumbrados a la derrota,

¹⁴ “El retorno 166. Su tercer libro de relatos breves, *La raya oscura* (1959), contiene narraciones que se desarrollan en el ámbito caribeño. A pesar de las reservas que Marra-López pueda tener sobre este libro debido a su distanciamiento y a la falta de apasionamiento con el nuevo medio ambiente reconoce los dotes artísticos de nuestro autor: “En pura crítica literaria, esto es, traduciendo las circunstancias históricas de los relatos, hay que reconocer en Serrano Poncela un soberbio talento narrativo. Y su testimonio americano es la demostración más palpable de que un escritor percibe siempre, allá donde se encuentre, la manifestación de vida que le rodea y es capaz de narrarla” (436). Sin embargo, Piña-Rosales advierte que es indiscutible que la visión ponceliana consigue profundizar “en las conciencias de sus personajes, captando y desplegando sabiamente ante los ojos del lector, el amplio y variado espectro del mundo tropical, zarabanda de razas y hervidero de pasiones” (59).

pero, al mismo tiempo, exigentes y críticos, idealistas metafísicos, pues lo único que les queda, allá en el fondo de su corazón, es un idealismo tajante que saben que no se va a producir" (433). Lo que resulta significativo más que nada es que el protagonista de la historia, Fermín Izurdiaga, al igual que el hombre innominado de *Habitación para hombre solo*, es "un residuo" del ayer que, ante la realidad "demasiado cruel y dolorosa" del exilio "calla lo que más le atormenta: el indefinible presentimiento de que su vida [...] como la de todos, carece de significado" (Piña-Rosales 77).

Con el próximo libro de relatos, *Un olor a crisantemo* (1961), la narrativa ponceliana "se adentra, con quirúrgica pericia, en los pliegues y repliegues más ocultos y sensibles de la conciencia humana."¹⁵ Esta obra sirve de antesala al "bucear ponceliano en las zonas profundas y oscuras [...] del alma humana" (93) que su primera novela va a reflejar. Aunque en este texto, así como en toda su producción literaria, no falta "la punzante ironía ponceliana y la cosmovisión escéptica y nihilista del autor" (Piña-Rosales 93), *Habitación para hombre solo* ocupa un lugar fundamental dentro de su obra literaria. Ello se debe a dos razones. En primer lugar, como bien señala Piña Rosales, porque en ella el escritor madrileño "da un nuevo giro a los procedimientos estructurales y narrativos de su escritura, más a tono con las nuevas tendencias de la novelística" (103). En segundo lugar, porque esa presentación de la "fiel y decantada crónica de las vivencias del exilio y el desarraigo, reflejo de la

¹⁵ Piña-Rosales 92. Según el crítico, este es el primer libro de Serrano Poncela publicado por una editorial española. Los cuatro relatos que contiene el texto reflejan "una evidente influencia de Fedor Dostoyevsky, escritor muy admirado por Serrano Poncela, como el mismo autor reconoce en varios de sus ensayos críticos" (92).

conciencia escindida del hombre contemporáneo" (106) obedece a su proyecto autobiográfico. Si en toda su producción anterior lo que realmente impacta es el "penetrante análisis de las conciencias de sus personajes, la honda y lúcida introspección en los entresijos del alma humana" (146), en esta novela nos conmueve su discurso personal, porque se desarrolla como el punto de encuentro entre el escritor que se detiene a reflexionar sobre su escritura y el hombre desarraigado que busca afirmar su identidad exiliada a través de su personaje de ficción.

La novela autobiográfica

Muy brevemente repasaremos los pocos comentarios dedicados a *Habitación para hombre solo*, con el propósito de ilustrar la disparidad de la crítica al momento de clasificar la obra dentro de los diferentes géneros literarios. De esta manera hemos de despejar el camino de aquellas insuficiencias genéricas que entorpecen la posibilidad de una lectura autobiográfica de la obra ponceliana. Según Erna Branderberger, Serrano Poncela es un narrador tradicional, donde “casi todos sus relatos se sitúan en un punto intermedio entre el cuento y la novela” (43). A partir de ahí la investigadora señala que *Habitación para hombre solo* se aproxima a la técnica narrativa del cuento literario. De modo que en su estudio Branderberger examina la tercera parte de la obra como un relato independiente.¹⁶ Siguiendo una idea similar, en *Panorama du Roman Espagnol Contemporain (1939-1975)*, Joly, Soldevila y Tena destacan el gusto del escritor madrileño por las narraciones que fluctúan entre el relato corto (*nouvelle*) y la novela (*roman*), constituyendo la obra que nos ocupa un ejemplo de esta última preferencia literaria.

Por otra parte, Eugenio de Nora se suma a los críticos que advierten el problema de la clasificación de la obra del escritor madrileño dentro de los géneros literarios en la medida en que destaca “su extraordinaria capacidad de condensación, tanto por lo que se refiere al material novelesco [...] como por la concisión e intensidad expresiva de su lenguaje” (238). Así, pues, el crítico señala que *Habitación*, junto con otras publicaciones de su autor, se manifiesta como una de esas novelas breves, apretadas y cerradas, que definitivamente,

por su "honda resonancia y marcada autonomía" justifican la consideración del autor dentro del panorama de la novela de postguerra.¹⁷

Otra parte de la crítica también reconoce la capacidad creadora de Serrano Poncela como novelista. Incluso, Max Aub lo considera "el novelista del exilio"¹⁸ y José Sánchez Reboledo, en su excelente estudio sobre la obra ponceliana, identifica *Habitación* con el género novelesco:

Es una novela de pocos personajes y éstos descritos con escasos rasgos. Como si al autor no le interesase tanto el asir la complejidad de la sociedad o describir la variedad de los lugares visitados (Montenegro, Nueva York, la frontera de México) como reflejar la intimidad del individuo. El centro de la novela está en la soledad, en esa extrañeza (extrañamiento esencial) que el personaje, como un símbolo de la humanidad, siente. De ahí que esta novela podría ser definida como una expresión de un estado de ánimo.¹⁹

Este acercamiento crítico de Sánchez Reboledo se entiende mejor a partir de la interpretación que Poncela hace de la obra unamuniana, específicamente de cómo el escritor salmantino consigue en sus narraciones que el lector asista a la constitución y desarrollo de una personalidad en el tiempo:

¹⁶ *Estudios sobre el cuento español contemporáneo* (Madrid: Ed. Nacional, 1973): 42-3.

¹⁷ "La novela de postguerra" en *La novela española contemporánea* (Madrid: Gredos, 1982) 238.

¹⁸ *Manual de Historia de la Literatura Española* (México: Pomaca, 1966) 239.

¹⁹ "La novelística de Segundo Serrano Poncela" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 473-474 (1989): 248.

Para mejor aislar a estas personalidades en su integración humana, Unamuno aísla cuidadosamente a sus novelas de toda relación con el mundo de las cosas y los utensilios. En el lector simple causa extrañeza esta ausencia de paisajes, enseres domésticos, etc., que acompañan al hombre en su vivir cotidiano. Pero se trata de que nada vele a la existencia en su vivir ontológico, de que el hombre protagonice y agonice su propio drama existencial. De aquí estas novelas mondas, peladas, en esqueleto. (69)

Para Sánchez Reboredo el relato podría definirse como una novela lírica o quizás existencial, aunque "la acción se interrumpe repetidamente con pensamientos de carácter general" (249). Si estas interrupciones de una voz refractada problematizan la inscripción genérica de la novela desde la perspectiva del crítico, para nosotros, sin embargo, son precisamente uno de muchos aspectos que ilustran la posibilidad de una intención autobiográfica, como veremos más adelante. Francisco Yndaráin, por su parte, no se detiene en esa posibilidad porque su interés en la obra radica en el examen de la narración en segunda persona como técnica innovadora del punto de vista. Aún así, la contempla cuando se refiere a la obra como una "supuesta autobiografía" y nos informa lo siguiente: "(No trato de hasta qué punto el narrador ficticio representa biográficamente a Serrano Poncela, tema que se ofrece muy sugeridor)".²⁰

²⁰ "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural" en *Clásicos modernos* (Madrid: Editorial Gredos, 1969) 222-23.

Más importante aún para nuestra lectura autobiográfica es la postura crítica de Gerardo Piña-Rosales. En su libro comentado en las páginas precedentes, *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela*, el investigador afirma que el texto es marcadamente autobiográfico. De modo que el capítulo dedicado a la novela, "Crónica del desarraigo," desde su referencia titular ya apunta hacia ese horizonte de expectativas. Ciertamente el texto se manifiesta, en ocasiones, como *la expresión de un estado de ánimo*, consecuencia del sentir desarraigado, lo cual lleva al narrador en su *vivir ontológico* por los espacios ambivalentes del exilio.

Hasta el libro de Piña Rosales, es evidente que la recepción crítica del texto se resiste a cualquier clasificación genérica, en la medida en que algunos estudiosos incorporan *Habitación para hombre solo* tanto en el género novelesco como en el cuento, y en ocasiones, entre ambos en un punto intermedio. Esto no sólo demuestra la insuficiencia de los géneros para la descripción, interpretación y valorización del texto, sino que también ilustra la porosidad narrativa que describe la orientación de toda la literatura posmoderna. Vale recordar que todos estos estudios fueron publicados hace dos décadas. Y aunque Yndaráin reconoce el carácter innovador de la obra, no hay un estudio serio que muestre la aportación de la novela en el contexto de la novelística española de los sesenta. El único trabajo extenso y contemporáneo es el de Piña Rosales, y precisamente por ello -además de ser el más completo y profundo-, su análisis

resulta más significativo en nuestro esfuerzo por ilustrar la importancia de la obra ponceliana en las letras hispánicas.²¹

Ahora bien, no es nuestro propósito inscribir el texto dentro del género autobiográfico en un sentido estricto porque entendemos que toda clasificación es limitante. Hemos de presentar la obra desde una perspectiva autobiográfica a partir de las expresiones críticas de Segundo Serrano Poncela esbozadas en sus ensayos, y que le dan un sentido muy personal a toda su producción literaria, precisamente por que como comentamos en páginas anteriores, la visión intelectual del exilio que más impacto hizo en su evolución ideológica proviene de dos pensadores radicalmente individuales. Veremos que cuando comparamos sus ideas sobre la novela con las formulaciones teóricas de los estudiosos de la autobiografía, comenzamos a comprender en un sentido amplio, la dimensión autobiográfica de este texto en particular. Es importante tener en cuenta que Serrano Poncela no publica *Habitación para hombre solo* como una autobiografía en la medida en que la portada del libro no lo certifica. Sin embargo, el texto se manifiesta en todo momento como el testimonio de un hombre exiliado que intenta escribir sobre su vida. Más aún, encontramos numerosos pasajes tomados de su cuaderno autobiográfico, una especie de

²¹ Recientemente ha salido un artículo publicado sobre el proceso autorreflexivo de la segunda persona autobiográfica en *Habitación para hombre solo*. En "Actos performativos de la segunda persona autobiográfica: Jorge Semprún y Serrano Poncela," Andrés Villagrà examina las estrategias representacionales de estas dos autobiografías que comentaremos en el primer capítulo de la tesis.

“colección inédita de apuntes del escritor realizadas en vistas a la publicación de una autobiografía poética que nunca llegó a producirse.”²²

Proponemos investigar de qué manera esta obra no es una variante más en la extensa lista de formas diversas que adopta la autobiografía clásica, sino que presenta un cambio particular en los modos de (auto)representación como resultado de la experiencia del exilio. Más allá de hechos biográficos que se puedan verificar, el texto ponceliano presenta una desconfianza hacia el proyecto autobiográfico así como lo establece el modelo crítico. La obra no nos ofrece una interpretación única de un pasado representado como lo manifiestan otros textos en su mayoría, sino que construye múltiples versiones de una experiencia personal, a partir de un sujeto más lector que productor de sentido, quien ejerce algunas de las posibilidades infinitas de narrar versiones. Es en este aspecto que reside la importancia de la obra en la producción literaria de Segundo Serrano Poncela, así como también en el contexto de la novelística española. A partir del estudio de *Habitación para hombre solo* hemos de mostrar cómo el texto constituye una aportación valiosa no sólo al movimiento de renovación artística de la década del sesenta, sino también a la investigación de la autobiografía española.

En la Introducción presentaremos una visión panorámica de la teoría de la autobiografía a partir de las expresiones críticas de Serrano Poncela, para luego ilustrar la relación íntima que se pone de manifiesto entre ambos acercamientos críticos. Partiendo de la dimensión autobiográfica que refleja toda su obra

²² En el capítulo biográfico de su tesis doctoral sobre Segundo Serrano Poncela, Andrés Villagrà comenta los diferentes apuntes de este cuaderno, “Siega de Vida” (1944) tomados del archivo

literaria, hemos de ilustrar cómo el *autos* exiliado presenta su drama humano desde la perspectiva ontológica de Ortega y Gasset. Por tal razón, hemos de reformular en términos orteguianos el modelo del sujeto autobiográfico así como lo presenta la crítica, para luego adentrarnos en el estudio del personaje ponceliano cuya evolución narrativa se manifiesta más a tono con su circunstancia posmoderna.

En el segundo capítulo, “El *autos* frente al mito del retorno”, hemos de examinar la función del *autos* exiliado en el discurso narrativo utilizando como base crítica las teorías literarias que investigan los problemas centrales de la escritura autobiográfica. De modo que hemos de explicar de qué maneras el *autos* ponceliano cumple –o no cumple– con el pacto autobiográfico, es decir, la identidad autorial y el contrato de lectura, a través de su figura exiliada. El capítulo tercero, “El *bios* en las versiones de la memoria”, presenta un análisis de la representación de la vida en el discurso ponceliano. Examinaremos el recuerdo de la madre como una manifestación de los procesos cognoscitivos de la memoria a partir de la experiencia del exilio. Hemos de analizar detalladamente los recursos textuales y retóricos que emplea el autor en su escritura para crear la impresión de profundidad psicológica y crear la ilusión de continuidad en el proceso de formación lingüística del recuerdo.

Partiendo del recuerdo del padre, por otra parte, proponemos demostrar de qué manera las versiones repetidas y variantes de la memoria plantean unas interrogantes al contrato de lectura. Desde la postura ponceliana, observaremos

personal de Caracas del escritor madrileño. Op. Cit. 69.

que la autobiografía manifiesta el paso de un discurso de autorrestauración hacia un discurso de autoliberación.

El cuarto y último capítulo, “La *grafía* frente al mito de la creación”, pone de relieve el papel que desempeña la escritura en el discurso ponceliano. En la primera parte hemos de analizar el centón como metáfora del texto escrito, para luego ilustrar cómo el discurso se construye como un mosaico de autocitas. A partir de un estudio de la estrategia textual de la autocita como eje estructural del relato, hemos de enfatizar los puntos de contacto con ciertas formulaciones críticas propias del postestructuralismo. Así podremos determinar en qué medida el discurso ponceliano dialoga con ellas y qué implicaciones tiene para nuestra lectura autobiográfica la transformación de un texto formado de expresiones ajenas hacia uno de citas propias. Finalmente hemos de mostrar cómo el recurso de la autocita se convierte en una de las formas más efectivas de apropiación de un discurso siempre ajeno.

Esta división de mi estudio ponceliano en las tres etapas delineadas – *autos*, *bios*, *grafía*– me parece que primeramente constituye la mejor forma ilustrativa de presentar este proceso de estructuración lingüística y organización creativa del autor madrileño en su primera novela, *Habitación para hombre solo*. En segundo lugar, me permite examinar la interdependencia discursiva entre el modelo autobiográfico (*autos*) y la condición del exilio (*bios*) en la escritura de nuestro autor (*grafía*).

La razón autobiográfica

Segundo Serrano Poncela sostiene en un artículo publicado en 1953, "Qué es literatura?", que la novela es vida y la vida elabora "materia bruta, informe, que se hace haciéndose."²³ Conseguir la presencia directa de la vida, añade, depende de que el personaje "se vaya creando a sí mismo, haciendo su existencia como un proyecto de libertad" (173). Esta conciencia artística se parece hasta cierto punto a la ontología de Ortega, en la medida en que el personaje de Poncela es el que vive, no el que es. Así como para Ortega y Gasset "el hombre es novelista de sí mismo",²⁴ Serrano Poncela advierte en otro ensayo publicado en 1966, "El novelista y su sombra",²⁵ que el hombre que escribe "siempre está contándose a sí mismo desde sí mismo [por que] busca con un saber profundo, pero semiciego, la verdad misma de su existencia, su razón de ser y su justificación como hombre" (11-12). Esta función epistemológica de la creación artística se pone de manifiesto tanto en sus ensayos como en su producción novelesca. Su obra está marcada por las reflexiones existenciales que preocupan al hombre así como por una voluntad de estilo que siempre cuestiona lo literario. Particularmente en los textos que versan sobre el exilio y sus consecuencias, se ilustra esta sensibilidad artística propia de nuestro novelista. A nuestro juicio crítico, sin embargo, no es hasta la publicación de *Habitación para hombre solo* (1963) que la "humana creación o la creación del espíritu humano" (Poncela 1953: 154), ese sentirse ponceliano alcanza su expresión más profunda. Es en esta novela que el autor ejercita su

²³ *La Torre* 4: 179.

²⁴ *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía* (Madrid: Alianza Editorial, 1981): 39.

pensamiento crítico a través de un discurso que cristaliza la *pura intimidad* en un estilo propio.

Una mirada, aunque breve, sobre los ensayos escritos por Serrano Poncela durante su exilio nos presenta las razones que lo llevan a concluir que lo literario se define “más allá del texto, [en] la pura intimidad, donde se encuentra la persona con su intencionalidad y su decisión” (154). Así, nos advierte que debemos recordar siempre la humana existencia, “lo que Unamuno denominó con acierto el *hombre de carne y hueso*” (147). Si queremos llegar a un entendimiento de lo que es literatura, hay que examinar al “hombre que crea por dentro [...] su temple creador, sus modalidades expresivas, su intencionalidad” (148). El autor reconoce que en ese “escuchar la palabra interior y convertirla en signo objetivo, se justifica la obra literaria como un fin en sí” (155).

Las expresiones de Serrano Poncela ponen de manifiesto una y otra vez el carácter autobiográfico de la creación literaria. Más aún cuando nuestro autor define la función del novelista con criterios que bien podrían ser los del autobiógrafo:

Un escritor de raza siempre está contándose a sí mismo; presente en cada página que escribe, en sus diarios, en sus notas al margen, en sus lecturas y en sus estudios críticos y objetivos que haga de otros escritores. *L'être dehors* será siempre *le faux être*. Nada se aprende fuera

²⁵ *Insula* 235.

de uno mismo. Así, la pobreza narrativa de tanto novelista se debe a la ausencia de vida interior [...] Al hablar de uno mismo el novelista pone en claro su pensamiento, ejercita su discurso, entiende el sentido de su vida. (1966: 1)

Serrano Poncela insiste en ello por que considera que el novelista “debe conocerse a sí mismo en cada situación, a partir de cada criatura imaginada [por que] ellas son como caras de un prisma, partes y todo a la vez, del escritor” (1). Ciertamente estas expresiones del autor nos permiten establecer los puntos de contacto con las investigaciones sobre la autobiografía. Ambos, tanto Poncela como los estudiosos de la escritura de la vida propia, le dan prioridad en sus postulados críticos a la intención del autor, a la autenticidad del proyecto escrito, a los aspectos de justificación y salvación personal, a la escritura como proceso de autoconocimiento, al horizonte de expectativas en el contrato de lectura, y otras cuestiones relacionadas. Ello obedece, como advierte Georges Gusdorf, a que la verdad de los hechos se subordina a la verdad del hombre, por que el hombre “no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino a una obra de justificación personal.”²⁶ Gusdorf sostiene que “toda obra de arte es dominio interior sobre el espacio exterior, donde, al encarnarse, toma consciencia de sí” (16). Por ello reconoce el carácter creador y edificante de la autobiografía, en tanto “saca a la luz un sentido nuevo y más profundo de la verdad como expresión del ser íntimo” (16). De igual forma, Serrano Poncela

²⁶ Citamos de la traducción del estudio de Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía” en *Suplementos Anthropos. La Autobiografía y sus problemas teóricos* 29 (Diciembre 1991): 18.

advierde la necesidad del escritor de “expresar con fidelidad lo que se ve en el espejo interior” (1953:169).

Karl Weintrub, por su parte, se suma a los investigadores que definen los parámetros de la escritura de la vida propia a partir de la experiencia interior, ya que “el auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida” (20).²⁷ El crítico subraya lo necesario que es para el autobiógrafo situarse en ese “lugar estratégico desde el que es posible una visión retrospectiva y total de la vida” (21), con el propósito de que el sentido del pasado sea inteligible en función de una comprensión del presente. Su acercamiento historicista lo hace compartir con Serrano Poncela la idea de que la historia del yo y la historia de su mundo guardan una relación inextricable. Todo escritor, advierte nuestro autor, “expresa, voluntaria o involuntariamente, la época en que vive y sus relaciones con ella son más profundas de lo que supone” (1966: 1).

Por tal razón, en el caso de *Habitación para hombre solo*, ese deseo de búsqueda para darle sentido a la vida que nutre al proyecto autobiográfico, como hemos visto, se tiñe del dolor del hombre en el exilio. Precisamente el exilio constituye el contexto histórico de su momento de producción. La visión que tiene Serrano Poncela del novelista comprometido con su creación, en una relación íntima marcada por la sinceridad, obedece al momento histórico que le tocó vivir. Para él, como para muchos otros, afirma Piña Rosales, “la experiencia

²⁷ Traducción del estudio de Weintrub “Autobiografía y consciencia histórica” en *Suplementos* 18-32.

del destierro marcaría para siempre sus destinos. Las vivencias dolorosas de la expatriación formaron el carácter y el sentir de estos hombres." ²⁸

James Fernández señala que la transición a la democracia en España, impulsada por la muerte de Franco, trajo consigo un gran número de textos autobiográficos, cuya meta consistía en recuperar la continuidad cultural de España y su gente, "a continuity broken by the Civil War and the different misfortunes that perpetuated it." ²⁹ Más aún, advierte que la autobiografía, sea vista como un género o se presente con identidad propia, es algo inventado, creado a través de la tensión y el diálogo con esas circunstancias históricas y sociales (10). No es de extrañar, entonces, que Serrano Poncela presente tan emotivamente los conflictos que acechan al hombre en desarraigo, cuando él mismo los ha padecido en carne viva. Quizás por haber sido víctima de esa experiencia tan desoladora, le dedicó durante su docencia en América gran parte de su pensamiento crítico al estudio de escritores dentro y fuera de la península. Es muy posible que de su meditación profunda sobre el destierro se derive esa capacidad reflexiva y de distanciamiento hacia los problemas del exilio que su obra manifiesta, resumidos en el siguiente pasaje de un ensayo publicado diez años antes de *Habitación*:

El problema del escritor en el exilio no es fácil. Arrancado de su materia alimenticia, su paisaje y su mundo circundante; obligado a asimilar desde el aire una realidad siempre foránea; solicitando por la urgencia del

²⁸ "El exilio español de 1939. Literatura del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra", *Suplementos Anthropos* 10 (1988): 37.

²⁹ *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain* (Durham & London: Duke UP, 1992): 4-5.

recuerdo que se va y no vuelve y por los temas que circulan junto a él sin que pueda asirles más que por encima, vive en el círculo de los helados a que se refiere Dante [...] quiere corresponder con la realidad americana y no la siente mas que conceptualmente; está sometido al ritmo histórico que deja atrás sus problemas y sin embargo, éstos permanecen dentro, enconados, pidiendo salir de algún modo. Es inactual y a la vez se encuentra en compromiso con todo. Se desgarrá entre la evasión y la acción. (1953: 117)

Como hemos de ilustrar en el análisis textual, esta lucha desgarradora del personaje exiliado es precisamente el tema central de *Habitación para hombre solo*. Incluso, en el examen novelesco podremos observar que parte de la motivación del texto guarda una relación estrecha con esa necesidad de recuperar la continuidad cultural a la que se refiere James Fernández. Por el momento, sin embargo, lo que sí nos interesa destacar son las razones que lo hacen marcadamente autobiográfico. Y no es necesariamente por que corresponde al modelo tradicional de Philippe Lejeune, en la medida en que es “un relato retrospectivo que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en la vida individual, especialmente, en la historia de su personalidad”,³⁰ sino por que la narración surge de un *autos* exiliado, con una vida y una intención particulares, que como bien advierte Elizabeth Bruss, “no sólo intenta resolver los problemas de su propia naturaleza y la naturaleza del acto de autoanálisis en la que está ocupado; también provoca nuevas preguntas acerca

³⁰ Traducción del primer capítulo de *Le pacte autobiographique* del estudio de Lejeune, “El pacto autobiográfico” en *Suplementos Anthropos*: 48.

del sujeto, nuevas ambiciones para comprobar o extender el ámbito de sus observaciones y la profundidad de su control estético y de su expresión”.³¹

Sin embargo, el enfoque de la vida individual no se detiene en la historia de la personalidad de su autor, sino que presenta la angustiosa revelación de su proceso interior afectado por la devastadora experiencia del exilio, y cuyo objetivo principal es la salvación personal:

La tarea de la autobiografía consiste, en primer lugar, en una tarea de salvación personal. La confesión, el esfuerzo de rememoración, es, al mismo tiempo, búsqueda de un tesoro escondido, de una última palabra liberadora, que redime en última instancia un destino que dudaba de su propio valor. Se trata, para aquel que se embarca en la aventura, de concluir un tratado de paz, y de alcanzar una nueva alianza, con uno mismo y con el mundo. (Gusdorf 14)

Contrario a lo que pudiera suponerse, en la medida en que el *bios* se reduce a la experiencia del exilio y funciona como metonimia de la vida de su autor, esta situación aislada en la trayectoria histórica de su personalidad basta para revelar la totalidad de su ser en el exilio, “vacío poblado únicamente por los fantasmas de un mundo ya extinguido” (Piña-Rosales 1988: 34). La autobiografía del exilio es más que una historia del pasado, según sostiene James Olney, “it is also, intentionally or not, a monument of the self as it is becoming, a metaphor of the self at the summary moment of composition”.³² En el caso de la obra ponceliana, la configuración textual de la historia ilustra su

³¹ Traducción de “Actos literarios” en *Suplementos Anthropos* : 70.

³² *Metaphors of Self* (Princeton: PUP, 1972): 35.

sentido autobiográfico conforme a la manera en que Olney describe el proyecto en otro de sus estudios,

Any autobiography is a moment of the life that it recounts; it struggles to draw meaning from that life, but it is itself meaning in that life. One part of the whole claims to reflect the whole but it adds something to this whole of which constitutes a moment.³³

Por tal razón, el crítico propone en otra ocasión que la vida en la que se fundamenta la autobiografía se entienda en más sentidos de los que tradicionalmente se acostumbra, con el propósito de dirigir el *bios* hacia las raíces de cada uno, en sus propias palabras, "to the roots of individual being" (161).

³³ *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (Princeton: PUP, 1981): 138.

El autos ponceliano

Habitación para hombre solo presenta la historia de la lucha existencial de un hombre exiliado cuyo conflicto interno se manifiesta a través de su identidad escindida entre el recuerdo de un pasado perdido y el desarraigo de su vida presente. Como ya hemos expresado anteriormente, la novela no construye una sola versión del pasado como lo manifiestan otros textos, sino que nos ofrece versiones múltiples de una experiencia personal, a partir de la imagen de un escritor exiliado en su acto autobiográfico. No obstante, su discurso plural se debe a que el personaje ponceliano presenta la tensión interna del drama humano decididamente a la manera orteguiana: su vida se debate entre el ser fijo y el ser libre, entre su identidad pasada y su determinación de vivir hacia el futuro. Su visión del pasado se manifiesta repetido y cambiante siempre, porque como advierte Ortega, "conforme evoluciona el ser vivo, se modifica también su contorno y sobre todo, varía la perspectiva de las cosas en él".³⁴

Por tal razón --y para propósitos de esta parte introductoria--, es necesario en la comprensión de su realidad novelesca que repasemos brevemente la teoría del ser viviente de Ortega, así como lo esboza en *Historia como sistema*, por que a partir de ahí, hemos de proponer el *autos ponceliano* como un yo autobiográfico que se manifiesta desde y en su circunstancia posmoderna. Muy significativamente, observaremos que tanto el ser fijo como el ser libre resumen, en un sentido amplio, la trayectoria del modelo del sujeto autobiográfico así como lo describe la crítica. A partir de una lectura orteguiana de la investigación autobiográfica, hemos de trazar la evolución del sujeto

autobiográfico desde su concepción esencialista estudiado por la corriente tradicional, que corresponde al ser fijo orteguiano, hasta las diferentes versiones del yo autobiográfico de las últimas dos décadas, ciertamente variaciones del ser libre de Ortega.

En *Historia como sistema*, Ortega y Gasset sostiene que el ser fijo es el ser idéntico o sustante que se basta a sí mismo: es el ser suficiente (35). Según el filósofo español, esta idea del ser fijo tiene su origen en la ontología clásica, con Parménides, en donde el ser de una cosa se define por la consistencia fija o estática que lo constituye. Esta idea prevalece hasta el positivismo, ya que la unidad latente del ser sigue consistiendo de algo idéntico, por lo que Ortega concluye que es “pura y declarada invariabilidad, ser fijo” (32). Precisamente esta especie de esencia aristotélica constituye al sujeto de la autobiografía de la crítica tradicional, por que la identidad del *autos* se funda en la posibilidad de expresarlo y fijarlo en la escritura de la vida propia. Georges Gusdorf advierte que para lograr este objetivo el hombre necesita situarse a cierta distancia “de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad a través del tiempo” (12). En otras palabras, así es que se logra la fijación de una personalidad determinada. Al igual que otros críticos, Gusdorf afirma que la “rememoración se tiene a sí misma como objetivo, y la evocación del pasado responde a una inquietud cargada de mayor o menor angustia, ansiosa de encontrar el tiempo perdido para recuperarlo y fijarlo para siempre” (13).

³⁴ *El tema de nuestro tiempo* (Madrid: Alianza Editorial, 1981): 138.

Esta posibilidad de expresar al ser fijo en la escritura se pone de manifiesto en todas las reflexiones que establecen la identidad autobiográfica a partir de un sujeto que *ya es*, anterior al acto de escribir. Especialmente se observa en los estudios que definen la autobiografía tomando en cuenta su carácter autorreferencial y apoyan sus criterios de verificación biográfica en factores extratextuales. Pero advierte Ortega lo siguiente, "Si hablamos de ser en el sentido tradicional como ser ya lo que es, como ser fijo, estático, invariable y dado, tendremos que decir que lo único que el hombre tiene de ser, de naturaleza, es lo que ha sido. El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa" (46). Cuando la recreación de ese pasado, entendido a la manera orteguiana, es el fin autobiográfico, siempre corre el riesgo el escritor de presentar a un autor fijo, cosificado en el lenguaje. O sencillamente, lo que tiene de cosa, de texto.

Todo proceso de autoconocimiento, nos dice Ortega, tiene que partir de las experiencias pasadas por que el pasado es *el límite del hombre*, es la "línea fija, preestablecida y dada que puede orientarnos, [por que] las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre" (*Historia* 48). Pero permanecer adscrito a un ser pasado –como reflejan muchos discursos autobiográficos– es convertirse en un ser determinado como el ser fijo, y no en un ser libre que en cada momento puede escoger lo que va a ser.

Ahora bien, si hablamos de ser en el sentido tradicional, el ejemplo de los 62 retratos de Rembrandt que presenta Gusdorf en su estudio ejemplifica esta actitud fija hacia el ser autobiográfico que ha permanecido invariable en la teoría

tradicional. Afirma el crítico que el retrato del artista “se encuentra en el punto de fuga de todos sus rostros diferentes” (12), siendo este punto el denominador común, es decir, la identidad entre todas las versiones existentes. Para Gusdorf el rostro de Rembrandt proviene del ser que ya es orteguiano: el ser idéntico, fijo. Existe la posibilidad de que el pintor –o autobiógrafo- busque plasmar una versión esencialista de su yo; sin embargo, eso no lo sabemos. Lo que sí está claro es que la visión del crítico – su lectura- se apoya en ese ser fijo para poder llegar a su determinación.

De un modo similar, Philippe Lejeune propone como base de la autobiografía una identidad que es o no es entre autor, narrador y personaje para que se lleve a cabo la certificación del pacto autobiográfico. En todo caso, el personaje ponceliano ha perdido toda autoridad de proponer dicho pacto puesto que ha sido desprovisto de su nombre, no tiene papeles de identificación, incluso, le falta el pasaporte.

Otro estudio sobre autobiografía que se apoya en lo idéntico con el fin de descubrir a un ser determinado, fijo en la medida en que está adscrito a un ser pasado, es el ya mencionado trabajo de Elizabeth Bruss. La investigadora inscribe el yo autobiográfico a un ser determinado en tanto éste se deriva de las claves lingüísticas que nos ofrece el texto. De modo que el investigador que estudie un texto autobiográfico tiene la tarea de reconstruir “the context of the original *utterance*” para adquirir una llave “to the private world of the autobiographer.”³⁵ A nuestro juicio crítico, todo autobiógrafo debe liberarse de su

³⁵ En Eakin, *Fictions in Autobiography* 219.

ser fijo como también la crítica tiene que desprenderse de esa concepción esencialista que define al yo autobiográfico.

Frente al ser fijo, Ortega y Gasset propone al ser libre. Este ser es siempre un ser distinto de sí mismo. Carece de identidad constitutiva en la medida en que no está adscrito a un ser determinado. Ortega prefiere referirse a él como un yo que vive, no que es. Por tal razón, sostiene que "debe ser pensado mediante conceptos que anulen su propia e inevitable identidad" (*Historia* 41). En otras palabras, hay que renovarlo de su carácter cosista, petrificado. Si por una parte la determinación de lo que va a ser depende de lo que ha sido, por otra, Ortega advierte que la mudanza de todo lo humano es su privilegio ontológico. Como bien nos dice el filósofo: "Sólo progresa quien no está vinculado a lo que ayer era, preso para siempre en ese ser que ya es, sino que puede emigrar de ese ser a otro [...] que pueda libertarse de lo que ya es para tomar nueva forma" (50). Por eso señala que a nuestras espaldas se encuentra lo que hemos sido en la precisa manera que ante nosotros tenemos posibilidades de ser. Pero hay que tener cuidado puesto que el ser del hombre es irreversible. Muchas autobiografías que fracasan en su búsqueda del pasado y se fundan en actos de restauración no se debe a que el tiempo no se puede recuperar, sino a que como sostiene Ortega, "el tiempo no vuelve porque el hombre no puede volver a ser lo que ha sido" (43). De modo que el intento de fijar una identidad –por definición pasada– es un acto cosificante que pone de relieve lo estático o fijo del ser.

Ahora bien, el pasado funciona positivamente como “una fuerza viva y actuante que sostiene nuestro hoy” (53) en tanto todo ser libre, viviente, conserva su ser fijo para evitarlo, para evitar ser lo que fue. Ortega propone su razón histórica al servicio de este hombre, al yo de cada hombre que vive y que “ha llegado entre diversas posibilidades de ser, que en cada instante se abren ante él” (39). Por ello subraya que el hombre viviente, crece y progresa siendo y des-siendo; siendo ser libre en la precisa manera que va des-siendo ser fijo. El filósofo describe este proceso de vida de la siguiente manera:

El hombre se inventa un programa de vida, una figura estática de ser, que responde satisfactoriamente a las dificultades que la circunstancia le plantea. Ensaya esa figura de vida, intenta realizar ese personaje imaginario que ha resuelto ser. Se embarca ilusionado en ese ensayo y hace a fondo la experiencia de él. Esto quiere decir que llega a *creer* profundamente que ese personaje es su verdadero ser. Pero al experimentarlo aparecen sus insuficiencias, los límites de ese programa vital. No resuelve todas las dificultades y produce otras nuevas. La figura de vida apareció primero de frente, por su faz luminosa: por eso fue ilusión, entusiasmo, la delicia de la promesa. Luego se ve su limitación, su espalda. Entonces el hombre idea otro programa conformado, no sólo en vista de su circunstancia, sino en vista del primero, que es conservado para ser evitado. Inexorablemente, el hombre evita ser lo que fue. Al segundo proyecto de ser, a la segunda experiencia a fondo, sucede una

tercera, forjada en vista de la primera y la segunda, y así sucesivamente.

El hombre va siendo y des-siendo –viviendo. (47)

El ser libre de Ortega se asoma en todas las aproximaciones críticas que favorecen la virtualidad creativa de la autobiografía sobre la referencial. Cuando James Olney define el *bios* de la autobiografía de dos maneras simultáneas, “it is both the course of a life seen as a process rather than a stable entity and the unique psychic configuration that is this life and no other” (*Autobiography* 241), se acerca más a la idea del ser libre de Ortega que al ser fijo. Esto obedece, en palabras del pensador español, a que la vida es quehacer, por que lo único que “es dado y que hay cuando hay vida humana es tener que hacérsela, cada cual la suya” (*Historia* 36). En efecto, la vida humana según es vivida por cada cual es la realidad radical del hombre. Si ante este proyecto de vida Ortega afirma que la razón histórica busca encontrar en la historia su original y autóctona razón (59), Segundo Serrano Poncela busca en ella su razón de ser.

Una segunda mirada al ejemplo de Gusdorf cobra nuevo sentido desde la perspectiva del ser libre de Ortega. Anteriormente observamos que el crítico se apoya en la idea del ser fijo en la medida en que la manifestación del yo autobiográfico de Rembrandt depende de lo idéntico o constante en los diferentes rostros del artista. Sin embargo, hemos de advertir que Gusdorf reconoce que la autobiografía “no es la imagen acabada, la determinación permanente, de una vida personal: el ser humano se hace de continuo” (17). Desde una perspectiva orteguiana, podríamos sugerir que precisamente por ello Rembrandt siguió pintando rostros diferentes, en los cuales conservaba lo

idéntico (repetía) en cada uno de ellos de la misma manera en que los iba evitando (cambiando) en cada nueva reproducción. En vez de intentar de fijar lo repetido, un estudio de las diferencias o de los cambios en sus rostros resultaría más interesante para descifrar el proceso evolutivo de su personalidad a través de su obra.

Todos los estudios que proponen conceptos *en marcha*, como diría Ortega, guardan relación estrecha con el ser libre. Así, Folkenflik define la autobiografía como el discurso de una vida "in process" para distinguirla de la biografía, la cual trata "about a completed life, a telos".³⁶ Ello se debe precisamente a que la autobiografía, como la vida en términos orteguianos, es una realidad in vía. En tal caso, se podría sugerir que la biografía relata una vida que *ya es* mientras que la autobiografía presenta esa vida en la medida en que *va siendo*.

Desde un punto de vista similar, Jerome Brunner afirma que la autobiografía "is life construction through text construction."³⁷ El investigador propone que la autobiografía es una extensión de la ficción y no al revés, en tanto "the shape of life comes first from imagination rather than from experience" (55). Esta visión crítica se acerca a la idea del ser libre puesto que Brunner favorece el carácter ficcional de la identidad sobre el aspecto referencial, y el ser fijo —que ya es— ha sido reemplazado por uno más dinámico.³⁸ En efecto,

³⁶ "Introduction: The Institution of Autobiography", *The Culture of Autobiography* (Stanford: SUP, 1993): 15.

³⁷ "The Autobiographical Process" en *The Culture of Autobiography* 55.

³⁸ Entendemos que en la oposición realidad-ficción Ortega rechaza totalmente la ficcionalidad de la realidad radical del hombre que es su vida. Cuando hablamos de carácter ficcional nos referimos al proceso de creación del personaje imaginario inventado por el hombre como parte de su proyecto de vida.

claramente se observa que esa es la orientación crítica del estudio de la autobiografía en las investigaciones recientes.

Este nuevo ser autobiográfico cobra forma en el libro de Darío Villanueva, *El pólen de ideas* (1991). En su estudio, el crítico se aparta de la idea del ser fijo para acercarse a la del ser libre cuando sostiene que la identidad "es resultado de y no previa a la escritura" (108). Con esta postura destaca la capacidad de *poiesis* sobre la de *mimesis* en la escritura autobiográfica, la cual constituye "un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo" (108). Dentro de la misma línea de pensamiento, Ana Caballé advierte que "desde el momento en que un yo decide representarse no es más yo, sino alguien diferente de sí mismo".³⁹ Obviamente, ese ser viviente no es sólo cambiante siempre, sino también un *ser siempre distinto de sí mismo*. Por su parte, Caballé subraya el carácter fundamentalmente literario (artístico) de la autobiografía, por lo que concluye diciendo que el sujeto que se ofrece al lector, es un "esfuerzo del efecto efectuado por la expresión creativa del yo" (113). Ello se debe a que para Caballé la importancia de la autobiografía no radica tanto en su capacidad de representar lo real como en su función de significar la vida.

El estudio de Celia Fernández Prieto, "La verdad de la autobiografía", constituye una de las aportaciones más interesantes para nuestro examen de la obra ponceliana. Partiendo de la idea de identidad que presenta William James

³⁹ "Figuras de la autobiografía" *Revista de Occidente* 74-75 (1987): 106.

en el *Compendio de psicología* (1916), la cual se define como un proceso y un proyecto de llegar a ser" (123), Fernández Prieto afirma lo siguiente: "la identidad no existe previa al hecho de narrarla, el acto mismo de narrarla es también el de crearla y que esa (como toda narración) es siempre teleológica, de una forma u otra tiene un caso que explicar y justificar" (127). Al igual que otros investigadores que hemos discutido, Fernández Prieto sostiene que la narración "no copia la realidad sino que la vuelve inteligible, la significa" (127). Por tal razón, define la autobiografía como una versión de la propia vida, en otras palabras, como una autointerpretación:

En la autobiografía no importan tanto los hechos, los datos, las marcas de la realidad, cuanto el modo de interiorizar lo real, el cómo se ve (se valora) uno a sí mismo haciendo o pasándole algo. (126)

Indiscutiblemente, las afinidades entre los escritores citados son claras. Recordemos que desde el punto de vista de Serrano Poncela hay que *escuchar la palabra interior* para que la novela logre la *presentación directa de la vida*. Ciertamente en la medida en que Fernández Prieto destaca *el cómo se ve*, no podemos evitar pensar en la perspectiva de Ortega que presenta al hombre como un *aparato receptor*.

Cuando se interpone un cedazo o retícula en una corriente, deja pasar unas cosas y detiene otras; se dirá que las selecciona, pero no que las deforma. Esta es la función del sujeto, del ser viviente ante la realidad cósmica que le circunda. Ni se deja traspasar sin más ni más por ella, como acontecería al imaginario ente racional creado por las definiciones

racionalistas, ni finge él una realidad ilusoria. Su función es claramente selectiva. De la infinidad de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible. (*El tema* 142).

Cabe señalar que Serrano Poncela va más allá en su discurso, puesto que nos ofrece diferentes interpretaciones a partir de la perspectiva cambiante y progresiva de un escritor exiliado. Esta manifestación textual en forma de autointerpretaciones que presenta la novela ilustra la capacidad selectiva de todo escritor que se embarca en un proyecto autobiográfico. Como veremos en el estudio de la obra ponceliana, ello obedece a que la problemática del exilio modifica la reflexión autobiográfica.

Más adelante, Fernández Prieto advierte que la verdad *a priori* no existe, solamente *a posteriori*, en la medida en que la intención del autobiógrafo consiste de que “el lector crea verdad, en el doble sentido de creer y crear” (117). La investigadora nos dice que la autobiografía revela “que el yo es una ficción, que la identidad es una construcción verbal, sí, pero a la vez, muestra la virtualidad real de esa ficción en el instante en que es actualizada por el otro, por el lector, y sancionada por éste como creíble, como verdadera” (125). Es en este aspecto fundamental que su estudio conserva huellas del pensamiento de Ortega, porque precisamente esa es la fórmula del ser libre: el yo de cada hombre *crea* un personaje imaginario y llega a *creer* profundamente que es él. A partir de ahí va construyendo un proyecto de vida siendo libre y des-siendo fijo.

Esa función –de creer y crear- que Fernández Prieto le atribuye al lector de autobiografías escapa toda limitación genérica en Ortega, puesto que ella describe el programa de vida del hombre, de su ir viviendo hacia su destino: llegar a ser libre.

Brevemente hemos podido observar cómo el sujeto autobiográfico de la crítica ha ido evolucionando de una especie de ser fijo hacia el ser libre orteguiano, figurándose un otro imaginario siempre cambiante. Y lo cierto es que ese personaje imaginario va a corresponder a los modelos de identidad dominantes en cada cultura. Este desarrollo del modelo autobiográfico se debe en parte al cambio en los puntos de vista de los investigadores –en vista de la circunstancia, diría Ortega. Como bien advierte John Paul Eakin:

In the last twenty years, the pervasive initiative has been to establish autobiography as an imaginative art, with special emphasis on its fictions.

The shift of perspective from fact to fiction has been accompanied by the poststructuralist critique of the concept of the self (autobiography's principal referent) and of the referential possibilities of language.⁴⁰

En sus dos amplios estudios Eakin examina la autobiografía desde esta postura. A partir de ella podemos afirmar que su acercamiento crítico se inscribe en la perspectiva orteguiana del ser libre. *Fictions of the Self. Studies in the Art of Self Invention* (1985),⁴¹ explora la identidad como una metáfora del ser mientras que su más reciente publicación, citada anteriormente, *Touching the World* (1992), establece la relación o el enlace entre el ser y la cultura, "between models of

⁴⁰ *Touching the World* (Princeton: PUP, 1992): 29.

⁴¹ (Princeton: PUP).

identity and autobiography" (83), con el propósito de examinar el funcionamiento de esta concepción y concluir que la autobiografía es una metáfora de una metáfora (identidad). Estos dos libros, como sus títulos reflejan, representan paradigmáticamente el paso de un primer programa de vida hacia un segundo programa de vida en la filosofía de Ortega.

Este cambio de perspectiva en la orientación de los estudios sobre autobiografía, como discutíamos anteriormente, viene de la mano de la evolución de las teorías de la identidad, lo cual advierte Eakin,

tends to conceive of the self as a broadly derived cultural construct, subject to all forces that shape the complex unfolding of human life in society, as opposed to more traditional views of the self as an inviolable and transcendent identity. (76)

Lo mismo sucede con el *autos* de la autobiografía que, según el investigador, pasa de ser una esencia absoluta para convertirse en una variable histórica en un mundo cambiante de diversidad cultural. Probablemente Ortega incluiría en ese mundo o circunstancia las diversas generaciones que conviven en un mismo sistema de creencias.⁴² Eakin observa que el propio Lejeune en un trabajo posterior al clásico *Pacto autobiográfico* huye de cualquier limitación genérica:

⁴² *En torno a Galileo* (México: Ed. Porrúa, 1994). Señala Ramón Xirau en el Prólogo de este libro en el cual Ortega presenta la teoría de las generaciones, que este le da un nuevo sentido al estudio de la historia, estableciendo las diferencias entre los contemporáneos y los coetáneos, entre otras cosas. Lo que interesa para nuestro trabajo de la autobiografía es su estudio de los sistemas históricos de convicciones. En la medida en que Ortega advierte que el hombre vive entre coetáneos (hombres de una misma generación), y contemporáneos (que incluye las tres generaciones que conviven en un tiempo), destaca la condición histórica del yo autobiográfico que describe Eakin, y a la misma vez conserva el carácter creador de la vida humana: "la historia consiste precisamente en el intento de dar reviviscencia, de volver a vivir imaginariamente lo ya sido. La historia tiene que dejar de ser una exposición de momias y convertirse en lo que verdaderamente es: un entusiasta ensayo de resurrección" (32).

Autobiography, like the life it mirrors, refuses to stay still long enough for the genre critic to fit it out with necessary rules, laws, constructs and pacts; it refuses, simply, to be a literary genre like any other. (*Touching* 25)

Ello se debe a que cada *autos* responde a su circunstancia de vida, en los dos sentidos que Ortega incorpora, como realidad y como interpretación de esa realidad. En el próximo apartado analizaremos detalladamente el primero de los acercamientos estructuralistas de la deconstrucción norteamericana de más envergadura en la investigación de la autobiografía.

Refigurando la autobiografía como desfiguración

En su estudio sobre los ensayos de William Wordsworth, Paul de Man propone que el lenguaje es retórico antes que literal o expresivo. El crítico advierte que es imposible distinguir entre lo que es real y lo que es ficticio porque todo discurso está sometido a los mismos procedimientos de figuración. La autobiografía no es excepción alguna. Precisamente el problema de los investigadores ha sido el insistir en que ella pertenece a un modo de referencialidad más sencillo o directo que el de la ficción, por el cual el sujeto autobiográfico se representa a través del lenguaje. Ante esta postura un tanto equivocada de la crítica autobiográfica Paul de Man sugiere lo siguiente:

But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a realistic picture on its model? We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical subject may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus, determined, in all aspects, by the resources of its medium. (69)

Ya se puede observar desde el punto de vista demaniano el camino que su acercamiento crítico va a presentar. En la medida en que favorece la virtualidad creativa sobre la mimética se aproxima más al ser libre de Ortega. Sin embargo, nos dice el crítico, el problema de la diferencia entre la ficción y la autobiografía va más allá de que la figura (lenguaje) determine la referencia, en

tanto que ésta última no es garantía de una realidad extratextual verificable: "is the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity?" (69). Todavía para la crítica este aspecto de la ficcionalidad en la autobiografía presenta serias dificultades. En "Problemas teóricos de la autobiografía", Angel Loureiro advierte que los investigadores desplazan el problema de su carácter ficcional inherente hacia otras disciplinas:

Todos ellos [críticos], con estrategias variadas, tienen como objetivo una justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía [...] todos toman una ciencia como apoyo de la autobiografía: para Dilthey ese papel lo cumplía la historia; Gusdorf se sirve de la antropología filosófica; Lejeune se apoya en el derecho, mientras Bruss lo hace en ciertas teorías del lenguaje; Eakin, por su parte, busca el auxilio de la psicología y Jay, por último, se refugia en la filosofía.⁴³

Paul de Man observa que esta tendencia se debe a que la crítica busca superar la naturaleza retórica del lenguaje porque ella no sólo favorece el carácter ficcional de todo discurso, sino que también impide la posibilidad de conocimiento. Para mostrar esta limitación cognoscitiva, Paul de Man explica cómo es que la autobiografía se construye a partir de un modelo especular de cognición, pero a su vez advierte que el texto donde un autor se convierte en objeto de su propio entendimiento es una manifestación (a nivel referencial) de

⁴³ *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 5.

una estructura lingüística. Por lo tanto, la conclusión es poco alentadora: "the specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of self" (71). Esta base lingüística es la que nos priva del conocimiento, en la medida en que limita nuestro acceso al mundo.⁴⁴ Por tal razón advierte lo siguiente:

The interest of autobiography, then, is not that reveals reliable self-knowledge –it does not- but that demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. (71)

De modo que la distinción entre la ficción y la autobiografía es imposible, nos dice Paul de Man. La metáfora de la puerta giratoria de Genette (*revolving door*) ilustra perfectamente el movimiento desestabilizador que ejercen los tropos e impiden cualquier intento de *llegar a ser* totalmente uno o lo otro (figura).

Ahora bien, al ser despojada de su productividad referencial y de su capacidad de conocimiento, Paul de Man advierte que la constitución cognitiva y tropológica de la autobiografía pone de manifiesto la abstracción que amenaza a los que la estudian y que inevitablemente permanece sin solución: "the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within a specular model of cognition" (72). Para

⁴⁴ Sin embargo, Unamuno se inscribe en la tradición filosófica de Humboldt cuando sostiene que es precisamente por medio del lenguaje que el hombre puede llegar al conocimiento: Por que no le deis vuelta: nadie sabe lo que aun con sus propios ojos vio hasta que no lo oye o lee expresado por otro, o por él mismo, en lenguaje humano" (*Obras Completas* Madrid: Escelier, 1968 IV. Respecto de ello escribe Valdés: "The very structure of awareness, we are told, is linguistic. To be aware of anything is to verbalize. Experience thus becomes accessible as

poder ilustrar esta abstracción el crítico pone de ejemplo el estudio ya clásico de Phillipe Lejeunne, el investigador que más fervientemente ha propuesto definir la autobiografía como un género con el propósito de separarla de la ficción.

Según Paul de Man, el sujeto autobiográfico es producto de la pareja especular que opera de la siguiente manera en todo texto autobiográfico:

The autobiographical moment happens as an alignment between two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitute exchange that constitute the subject. (70)

Desde la visión demaniana este sujeto se compone del lector y del autor, o lo que significa lo mismo, del autor *del* texto y del autor *en* el texto. El problema de Lejeunne, nos dice de Man, es que el crítico francés reemplaza el nombre de la pareja especular por la firma de un sujeto singular con autoridad legal. Lejeunne se desplaza de la identidad autobiográfica hacia la promesa del contrato con el objetivo de certificar su autenticidad, es decir, su veracidad. Ello responde a que Lejeunne no se puede mantener en el sistema tropológico del **nombre** y se desplaza hacia la **firma**. En las elaboraciones teóricas de Lejeunne, advierte de Man, el lector pasa de ser figura especular del autor para convertirse en juez, "the policing power in charge of verifying the *authenticity* of the signature and the consistency of the signer's behavior, the extent to which he respects or fails to honor the contractual agreement he has signed" (71-2). Ciertamente este sujeto

meaningful through the organizing patterns of language" (*Shadows in the Cave* Toronto: University of Toronto Press, 1982. 4).

contractual cobra autoridad trascendental nuevamente: la del nombre que es sustituida por la autoridad legal de la firma. De modo que lo que todo esto demuestra es que la estructura especular se desplaza pero no se supera. Es ahí donde reside la abstracción. En este intento de escapar la tropología del lenguaje, “writers of autobiography as well as writers on autobiography are obsessed by the need to move from cognition to resolution and to action, from especulative to political and legal authority” (71).

Ahora bien, puesto que el lenguaje es retórico antes que literal o expresivo, Paul de Man define la autobiografía como una figura de la lectura y del entendimiento que se da, en diferentes grados, en todos los textos. Desde la perspectiva retórica de su estudio sobre los ensayos de Wordsworth, la autobiografía del escritor romántico se manifiesta a través de la figura que predomina en ella, la prosopopeya: el tropo del nombre y la voz, donde los muertos o ausentes adquieren la capacidad de emitir un mensaje. La lectura demaniana propone que es la figura la que engendra la ilusión de un rostro autobiográfico que como ya sabemos, jamás puede *llegar a ser* con seguridad en el lenguaje. Su estudio consiste de dos partes: primero, Paul de Man busca ilustrar cómo el sistema de pensamiento de Wordsworth –anunciado al principio de los ensayos- llega a una aparente *clausura*, para luego, en segundo lugar, examinar las inconsistencias que lo quebrantan desfigurándolo. Este sistema es uno de mediaciones entre incompatibles que se unen por el principio de correlación entre origen y tendencia (destino). Para de Man, este sistema de

metáforas y ficción logra una perfecta clausura como lo revela el pasaje que reproducimos a continuación:

The system passes from sun to eye to language as name and voice. We can identify the figure that completes the tropological spectrum that the sun engenders: it is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope, by which ones name, as in the Milton poem, is as intelligible and memorable as a face. (76)

Sin embargo, la amenaza que habita la prosopopeya impide que el rostro del poeta romántico quede figurado en su totalidad: "by making the death speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death" (78). Más adelante en su estudio Paul de Man sostiene que en el proceso de llegar a ser [figura] el discurso se va desfigurando debido a las contradicciones que desestabilizan el sistema. Por una parte, el crítico observa que Wordsworth ataca el lenguaje retórico (*clothing*) para favorecer un lenguaje franco (*incarnation of thought*). No obstante, su discurso se construye a partir de ese lenguaje retórico. La distinción que él hace entre ese lenguaje retórico, *what the garb is to the body*, y el lenguaje sincero que encarna el pensamiento, *what the body is to the soul* (79), se cancela en la lectura demaniana: "The language of tropes (which is the specular language of

autobiography) is indeed like the body, which is like its garments, the veil of the soul as the garment is the sheltering veil of the body" (80).

Por otra parte, de Man señala que Wordsworth prefiere la voz de los vivos que hablan *in their own persons* sobre la del muerto que se escucha *speaking from his own tomb-stone* (77). La razón de esta postura es clara, precisamente por que la primera excluye la ficción que sirve de fundamento para la segunda. Según de Man, esta afirmación representa un ataque a la figura predominante del discurso, la prosopopeya, "the fiction of the voice-from-beyond-the-grave" (77). Más aún cuando esa voz que habla desde su tumba, "a tender fiction" (77), es el elemento mediador central que sirve de eslabón entre el mundo de los vivos y el de los muertos (incompatibles), haciendo posible la figuración del rostro autobiográfico.

A estas inconsistencias se suman otros elementos que perturban la perfecta clausura del sistema. Por ejemplo, en una ocasión Wordsworth destaca la importancia del nombre en la cadena metafórica de sus ensayos, ya sea el nombre de un autor o de un lugar. Sin embargo, en un pasaje fundamental donde se ilustra la unión entre origen y destino a partir de la metáfora del río, el autor claramente favorece lo que no tiene nombre. Advierte el crítico que esta distinción que hace el escritor romántico entre el nombre *-literal sense of the dead figure-* y lo innombrado *-the spirit...nothing less than infinity* (76)- guarda relación estrecha, por analogía, con la oposición literal-figurado, aunque afirma el propio de Man lo siguiente: "it is the burden of the entire argument to overcome this very opposition" (76). Si esta postura a favor de lo innombrado

corresponde al lenguaje de los tropos, lo cierto es que ella presenta una contradicción frente a lo expuesto anteriormente.

Estas irregularidades internas que manifiesta el sistema de pensamiento de Wordsworth interrumpen cualquier intento de figuración total, especialmente porque el lenguaje de los tropos es "the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and to the senses" (80). Aunque Wordsworth ataca ferozmente este lenguaje que describe como ropaje, desde el punto de vista demaniano los ensayos constituyen un tratado de superioridad de la prosopopeya sobre la antítesis (76). Todos los elementos mediadores (nombre, río, viaje, voz del más allá) que organizan el sistema metafórico cumplen con su función retórica. Todos ellos están al servicio de restaurar la vida mortal por medio de la autobiografía. Sin embargo,

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of the world accessible only in the privative way of understanding. (81)

Ya hemos visto que de la misma manera que la prosopopeya le otorga un rostro al discurso, se lo quita, impide la representación total porque al figurar al hombre lo desfigura: la estructura lingüística que subyace todo conocimiento lo dificulta por su carácter privativo. Por esa razón, Paul de Man concluye que la restauración de la vida mortal por medio de la figura restaura en la precisa medida en que desfigura. Pero no sólo nos priva de la ilusión de representación

al quitarnos un rostro, sino que también nos condena a la mudez, despojándonos eternamente de voz:

To the extent that language is figure (or metaphor or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it is silent, mute as pictures are. Language as trope is always privative. (80)

Ahora bien, una lectura desde la óptica de Ortega y Gasset de la figura demaniana nos permite reformular su propuesta en términos de una figura viviente. Si partimos de Ortega, ¿no podríamos sugerir que ese movimiento giratorio de los tropos se manifiesta, por analogía, como el proceso histórico del hombre? En la medida en que el ser crece y progresa siendo y des-siendo, siendo vivo en tanto va des-siendo fijo, ¿no es protagonista de una especie de proceso de figuración y desfiguración que en términos orteguianos, se constituye como una refiguración continua? Y qué mejor espacio que el texto ponceliano, descrito por el propio personaje como un “friso de figuras en continuo amanecer” (157). Más aún, cuando la vida del *autos* exiliado –al igual que los tropos– “gira continuamente, tal como gira la bola del mundo, sólo que en dirección imprevista” (12).

A continuación presentaremos en qué medida el ensayo de Paul de Man ilustra el proyecto humano de una figura viviente. Partiendo de la perspectiva orteguiana hemos de mostrar el proceso retórico por el cual la figura demaniana se instala en la estructura tropológica del lenguaje para desde allí comenzar su desarrollo individual.

John Paul Eakin advierte, en su libro *Touching the World*, que la crítica postestructuralista, incluido de Man, frecuentemente y de una manera problemática, supone que la alianza entre el autobiógrafo y su verdad referencial se fundamenta en unas creencias tradicionales erróneas:

the self is a fully constituted plenitude preexisting language, and capable of being expressed in it; language is a transparent medium of expression, permitting unmediated access to the world of reference beyond the text; and a chronological organized biographical narrative is the 'natural' form for an autobiography. (30)

Una lectura del estudio demaniano es suficiente para librarnos de tal ceguera, puesto que como hemos escuchado, ni el sujeto autobiográfico (referente) se representa (es causa) en el lenguaje (figura), ni el lenguaje es un medio transparente, literal, que ofrece conocimiento veraz de uno mismo, sino figura que priva. De Man se instala fuera de esa creencia tradicional en la medida en que afirma la ficcionalidad inherente de todo discurso. Y precisamente el propósito de su estudio es despojar al rostro autobiográfico de esa ilusión referencial. Como bien advierte Watson, "To de Man, Autobiography is to be unmasked as the most suspect of genres because of its claims to write the essence of a self."⁴⁵

De Man comienza su estudio con el intento de fijar una personalidad determinada. Muy a la manera de Ortega, hemos de observar que la tendencia al ser fijo es lo que configura y pone en evidencia la dimensión autobiográfica de

⁴⁵ "Towards an Anti-Metaphysics of Autobiography." In *The Culture of Autobiography*, (Stanford: SUP), 1993): 62.

los ensayos de Wordsworth. La lectura demaniana sostiene que las figuras de privación (hombres mutilados, mendigos, ciegos) que aparecen en otros textos del escritor romántico destacan su carácter autobiográfico en tanto todas ellas configuran la identidad poética del autor. El crítico observa que una versión temprana del *Preludio* [el episodio del niño Winander], es la que sirve de hipótesis para fijar esa figura poética:

Numerous verbal echoes link the passage from the *Excursion* quoted at the end of the *Essays upon Epitaphs* to the story of the boy whose mimic mirth is interrupted by a sudden silence prefigurative of his own death and subsequent restoration. As is well known, it is this episode which furnishes, in an early variant, the textual evidence for the assumption that these figures of deprivation, maimed men, drowned corpses, blind beggars, children about to die, that appear throughout *The Prelude* are figures of Wordsworth's own poetic self. (73)

Fácilmente se puede sugerir que lo invariable en todas estas figuras —que han sido privadas— es el factor principal que determina el *autos* de Wordsworth. Ellas constituyen el punto de partida para su propuesta final: la desfiguración de su figura autobiográfica. Por tal razón, Paul de Man necesita inmovilizarlas discursivamente, es decir, que las piensa mediante conceptos que promueven su “propia e inevitable identidad” (Ortega *Historia* 41). Con ello da comienzo a su trayectoria retórica, a la vez que traza el cambio de un programa de vida hacia un segundo programa de ser. El principio de identidad que define al ser como

esencia en la ontología clásica funciona como el hilo conductor que las encamina hacia su destino fatal: la privación de conocimiento.

Conviene señalar que al igual que el hombre avanza sobre su historia pasada, la figura está forzada retóricamente a avanzar sobre sí misma, acumulando las metáforas anteriores, ya escritas. Paul de Man las conserva puesto que todas ellas van a formar parte de la nueva figura autobiográfica. Pero hay que recordar que siguen vigentes en la forma de haber sido. Y por tal razón, es necesario para el desarrollo de la nueva figura de vida que de Man conserve lo que para su juicio crítico es pasado viviente, puesto que esa es “la fuerza viva y actuante” (Ortega 53) que ha de sostener su figura autobiográfica. Por ello de Man va acumulando privación. Si repasamos la ontología de Ortega, observamos que Paul de Man pone en efecto la variabilidad de la figura. La figura nueva constituye una variación de las anteriores que a su vez están incluidas en ella. Este conocimiento nos hace patente su consistencia progresiva, en tanto la figura crece siendo y des-siendo. Y es precisamente así que se va forjando su personalidad retórica.

Ya hemos visto desde la perspectiva orteguiana cómo “el progreso exige que esta nueva forma supere la anterior y, para superarla, la conserve y aproveche; que se apoye en ella, que se suba sobre sus hombros” (*Historia* 50). Pero para no caer en la equivocación de que ese acumular ser es mero desarrollo, Ortega advierte lo siguiente:

El individuo humano no estrena la humanidad. Encuentra desde luego en su circunstancia otros hombres y la sociedad que entre ellos se produce.

De aquí que su humanidad, la que en él comienza a desarrollarse, parte de otra que ya se desarrolló y llegó a su culminación; en suma, acumula a su humanidad un modo de ser hombre ya forjado, que él no tiene que inventar, sino simplemente instalarse en él, para su individual desarrollo. (50)

Lo mismo sucede con la figura autobiográfica; ella se instala en el lenguaje, ese fondo de posibilidades que le pre-existe, y es allí donde encuentra las metáforas poéticas de su historia pasada, las cuales *en esta ocasión* están al servicio de la prosopopeya demaniana.⁴⁶ Ortega sostiene que la historia es “el sistema de experiencias humanas que forman una cadena inexorable y única” (51). El estudio demaniano va descubriendo esa cadena tropológica que va forjando la personalidad de Wordsworth. En la medida en que de Man pone de relieve la movilidad figurativa de la autobiografía, va ejerciendo su privilegio ontológico de ser libre. Ciertamente, si para Ortega el hombre acumula ser, y esto significa que progresa, el enfoque demaniano ilustra cómo la figura acumula figuralidad, avanzando así hacia una forma nueva que supera las anteriores. Esto supone un paso adelante en su trayectoria. Por tal razón, la razón histórica del hombre, que Ortega advierte “no acepta nada como mero hecho, sino que fluidifica todo hecho en el *fieri* de que proviene: ve como se hace el hecho” (59), en el contexto demaniano se transforma en su razón autobiográfica que nos

⁴⁶ Ortega afirma que la vida –la auténtica realidad– es pura ocasión, y el hombre, un ente creador de su propia entidad, pero “a diferencia de Dios, su creación no es absoluta, sino limitada por la ocasión” (50). Por ello concluye que el hombre que se hace a sí mismo en vista de su circunstancia es un Dios de ocasión.

pone en contacto con su figura. Ella nos permite ver cómo se hace la figura, cómo va desarrollándose su proyecto humano desde una óptica historicista.

Acabamos de ver cómo Paul de Man tiende al ser fijo orteguiano pero se va apartando de él cuando le ofrece otra posibilidad de ser a la figura autobiográfica más afin con el ser libre: la prosopopeya. Esto marca el paso de un programa de vida hacia un segundo programa vital que es "conformado, no sólo en vista de la circunstancia, sino en vista del primero" (47). Pero como ya hemos visto, dentro de este nuevo contexto la figura demaniana primero aparece de frente con su *faz luminosa* (perfecta clausura hacia la adquisición de un rostro), para luego mostrar su espalda, su *limitación* (las coerciones del sistema que producen su desfiguración). Este segundo proyecto de vida evita los inconvenientes del primero pero indefectiblemente va a encontrar otros problemas dentro de su nueva circunstancia.

Después de lo expuesto, podemos sugerir que la manifestación del yo autobiográfico de Wordsworth a partir de la lectura demaniana gira en torno del ser libre de Ortega: va siendo figura viviente en la precisa manera que va des-siendo ser fijo, desfigurándose. En un sentido, el hombre orteguiano es más una ficción en tanto él se inventa a sí mismo; su trayectoria histórica es un modo de figuración que lo relaciona con la figura demaniana.⁴⁷ La cuestión ya no es que un yo autobiográfico se representa en el lenguaje, ni tampoco que el lenguaje en tanto figura desfigura una ilusión de referente autobiográfico. Precisamente porque ese referente hunde sus raíces en el ser de la ontología clásica. Ambos,

⁴⁷ Ficción pero no en el sentido de fingir que Ortega abiertamente rechaza en *El hombre y la gente*, 129.

el hombre y el lenguaje, en tanto figuras, manifiestan su estructura tropológica siendo y des-siendo, inscritos en un sistema de semejanza y diferencia simultánea. Lo que principalmente demuestra el estudio de Paul de Man es que su figura de Wordsworth vive: el hombre vive como el lenguaje que lo figura en la medida en que el lenguaje se estructura como una figura de vida.

Si por una parte Paul de Man sostiene que la autobiografía como figura o lenguaje nos priva de autoconocimiento, por otra sostiene que ella es la que produce y determina la **vida**. Más aún, el crítico advierte que una vez se entienda la función retórica de la figura vamos a comprender que no estamos privados de **vida** sino del acceso al mundo mediante el conocimiento. Estas dos afirmaciones son claves en nuestra lectura desde la perspectiva de Ortega. La vida es siempre experiencia de vida y como realidad radical es interpretación de ella. La lengua a su vez, nos dice Ortega, “en su auténtica realidad nace y vive” (*Historia* 130); y como la vida humana, “no está nunca hecha, sino que está siempre haciéndose” (132). Al igual que el hombre es fundamentalmente acción, “la palabra es actividad, puro dinamismo, presión de un contorno sobre ella y de ella sobre un contorno” (142). Ciertamente de Man aboga por la vida en la medida en que Ortega se sitúa ante una lengua viva.

Ahora bien, Ortega afirma que toda circunstancia es un sistema que consiste de facilidades y dificultades que integran el puro y radical contorno.”⁴⁸ Es de esperarse, por lo tanto, que encontremos ciertos problemas en el método de examen de Paul de Man, de igual forma que él mismo encontrara aquellas inconsistencias en el sistema de pensamiento del escritor romántico que

comentamos en las páginas anteriores. Ello se debe, nos dice Ortega, a que para que haya experiencia de vida es necesario que el hombre coexista en plena convivencia con su mundo, y esto significa que las facilidades le ofrecen la posibilidad de existir en la precisa manera en que las dificultades se oponen y resisten, poniendo en peligro constantemente su propia existencia (34).

En términos generales, los elementos que desestabilizan la prosopopeya de Wordsworth amenazan la propuesta demaniana. Recordemos cuando el crítico advierte que el interés de la autobiografía se debe a que ella ilustra la imposibilidad de clausura, "that is the impossibility of coming into being of all textual systems made up of tropological substitutions" (71). Sin embargo, al comienzo de su estudio el crítico sostiene que los ensayos de Wordsworth sobre epitafios *llegan a ser ellos mismos un epitafio*:

It requires no lengthy argument to stress the autobiographical components in a text which turns compulsively from an essay *upon* epitaphs to being itself an epitaph and, more specifically, the author's own monumental inscription or autobiography. (72)

Esta afirmación demaniana pone de manifiesto no sólo la constitución estática de la autobiografía tradicional, sino también la identidad de un ser determinado, conservado y llevado al máximo en la forma de *haber sido*. La autobiografía como un monumento al vivo avisa al lector sobre esa personalidad fija, cuya memoria inscrita culmina su sepulcro ontológico. Ya hemos visto que el pasado es el momento de identidad del hombre y que para continuar su proyecto de vida

⁴⁸ *Meditación de la técnica* (Madrid: Santillana, 1997) 36.

necesita progresar sobre él. Lo que sorprende, sin embargo, es la aspiración *clausuradora* que su postura revela. Su razonamiento inductivo presenta rasgos de una aspiración totalizante que amenaza la desfiguración autobiográfica. Más importante aún es que lo mismo sucede con las figuras de privación: ellas mismas *llegan a ser* una figura de privación. Desde la propuesta demaniana, ese afán unificador provoca ciertas interrogantes puesto que su objetivo principal es descubrir la imposibilidad de una figuración total. Sin embargo, su lectura presenta rasgos de ese ser esencial de la ontología clásica. Ya sea porque el ser autobiográfico se manifiesta en la reunión de los distintos elementos de una figura central, o porque guía las figuras dispersas hacia el paraíso de la unidad, las lleva hacia su origen retórico. Pero si partimos de la óptica orteguiana comprendemos que la vida, nuestra realidad radical, se estructura en función de un principio unificador proyectado hacia el futuro.

En todo discurso tienen que haber contradicciones y demás elementos desestabilizadores porque la figura, al igual que el hombre, encuentra dificultades en su repertorio de posibilidades. La propuesta orteguiana nos invita a elegir entre ellas desde una óptica progresista. Si para Paul de Man la inestabilidad lingüística que ejercen los tropos impide la culminación del proyecto autobiográfico, en el lenguaje de Ortega esa es la condición del ir viviendo, puesto que lo único estable en el hombre es su “constitutiva inestabilidad” (*Historia* 39). En el estudio de Paul de Man, esa estructura tropológica que crea la ilusión de referente se distingue por su carácter privativo; en Ortega, sin embargo, esta negatividad adquiere cierta productividad vital porque forma parte

integral del destino del hombre. La diferencia entre ambos es que para de Man el sujeto autobiográfico busca su fin en el tropo; figurarse o llegar a ser figura conforma su destino. Para Ortega, por otra parte, el destino del hombre es el proceso mismo de figuración continua que se manifiesta en su ir viviendo, en el gerundio del verbo y no en su clausura sustantiva. Por eso propone en algún ensayo que cambiemos el diccionario completo, especialmente todos los sustantivos, a palabras vivientes.⁴⁹

El enfoque demariano de la autobiografía como un discurso de autorrestauración se suma a las dificultades que su estudio plantea. El crítico parte de la premisa de que Wordsworth busca restaurar la vida mortal por medio de su discurso autobiográfico. Sin embargo, ya sabemos que el pasado no vuelve por que el hombre no puede volver a ser lo que ha sido; sólo puede liberarse de quien era para ser otro, nos dice Ortega. Y precisamente eso es lo que su estudio demuestra. Su lectura restauradora lo que hace es liberar el rostro autobiográfico de su identidad lapidaria. El comentario que Paul de Man hace sobre los ensayos de Wordsworth anticipa sus intenciones: "The passage of the *Excursion* that concludes the *Essays* tells a similar story [of deprivation] though not to the end" (80). Ciertamente en la medida en que de Man priva totalmente a la figura con su lenguaje despojador intenta ponerle fin a la historia inconclusa del discurso autobiográfico. Pero la figura viviente de Wordsworth se resiste, porque como el propio escritor romántico augurara en sus ensayos, su discurso sobrevive: "is sustained beyond and in spite of deprivation" (73).

⁴⁹ "Comentario al *Banquete* de Platón" en *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*, 149.

La tercera dificultad sobreviene cuando Paul de Man sostiene que el lenguaje, en tanto figura, es la representación de la cosa, "the picture of the thing" (68), y por lo tanto muda y está privada de voz. Esta afirmación presenta huellas del ser fijo porque

implica la petrificación de la figura, cuya raíz proviene del pensamiento que históricamente ha identificado la idea del ser con la idea de la cosa. Respecto de ello cabe señalar la observación de Ferrater Mora:

Se ha supuesto que el Ser tiene que ser "algo" –una especie de cosa como la materia o una como el espíritu. Durante milenios ha regido una visión, por decirlo así, cosista del Ser. En segundo lugar, se ha imaginado que el Ser tiene que ser estable y permanente, hasta el punto de que tan pronto como se ha advertido que algo sufría alguna inestabilidad se le ha negado la dignidad de "ser". En tercer lugar, se ha barruntado que el Ser puede –y, además, debe- descubrirse tras las apariencias, de suerte que el mundo ha sido escindido entre un aparecer y un ser. Finalmente, se ha tendido a considerar que la misión del hombre es afanarse por encontrar, o descubrir, tal Ser escondido, de modo que cuando ha logrado capturarlo se ha reconocido que poseía verdad.⁵⁰

Por tal motivo la perspectiva orteguiana rechaza la idea del ser como esencia en favor de la idea del ser como drama:

La vieja idea del ser que fue primero interpretada como sustancia y luego como actividad –fuerza y espíritu- tiene que encarecerse, que

⁵⁰ Ortega y Gasset. *Etapas de una filosofía*. (Barcelona, Seix Barral, 1973), 134.

desmaterializarse todavía más y quedar reducida a puro acontecer. El ser es algo que pasa, es un drama. Como el lenguaje está casi todo él constituido por una inspiración estática, es preciso reducirlo íntegramente a las significaciones fluidas del puro acontecer y convertir el diccionario entero en cálculo. Todo residuo estático indica que no estamos en la realidad. (*El tema* 161)

La vieja idea del ser inspira muchos de los estudios de la autobiografía como ya hemos demostrado. Pero claro está que el ser no es cosa alguna, y como tal, no puede ser representado desde esa óptica cosista. La realidad radical del hombre es su vida y ésta es una *realidad in vía*, dicho a la manera orteguiana, por que él es sustancialmente un ser peregrino, "y para entenderlo así, hay que echar por la borda todos los conceptos quietos y aprender a pensar con nociones en marcha incesante" (*Historia* 93). Esta es la dificultad mayor que el lector de autobiografías encuentra ante el discurso de la vida propia.

Cuando Paul de Man le adjudica el vocablo *cosa* al ser autobiográfico fija su existencia previa ya que el modo de ser de la cosa consiste "en lo que ya es", mientras que la conciencia dramática del hombre se desarrolla como "lucha por llegar a ser" (*Meditación de la técnica* 35-36). En este sentido, la figura como representación de la cosa desde la lectura demaniana apunta hacia una función mimética puesto que ella se manifiesta como el retrato de la cosa. En otras palabras, se articula como copia de un original. Pero entonces, ¿cómo debemos interpretar ahora el siguiente pasaje que ya citamos previamente?:

But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a (realistic) picture on its model? We assume that *life* produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine that life. (69)

Si la autobiografía no depende de la referencia de la misma manera que la fotografía depende del sujeto, cuando de Man compara la figura (autobiografía) con la fotografía de la cosa amenaza la lógica interna de su argumento. Es en ese momento precisamente que comenzamos a escucharlo. Estamos de acuerdo con el crítico cuando afirma que la autobiografía *produce* la vida, pero siguiendo la línea del pensamiento de Ortega, en tanto reconoce que ella es la que lleva al ser viviente a *determinar* su destino.

Una vez que hemos despojado al hombre de su carácter cosista, nos encontramos con su drama y la advertencia de Ortega: "el hombre no es nunca seguramente *hombre*, sino ser hombre significa, precisamente, estar siempre a punto de no serlo" (*El hombre y la gente* 120). Por tal razón, el filósofo español afirma que el hombre vive en riesgo permanente de deshumanizarse:

He aquí la tremenda y sin par condición del ser humano, lo que hace de él algo único en el universo. Advértase lo extraño y desazonador del caso.

Un ente cuyo ser consiste no en lo que ya es, sino en lo que aún no es, un ser que consiste en aún no ser. (*Meditación de la técnica* 35)

De modo que declara Ortega lo siguiente: "para decir toda la verdad, es nuestra individualidad personal un personaje que no se realiza nunca del todo" (*El*

hombre 120). Esta es la incertidumbre sustancial del ser humano que en términos demanianos pone de manifiesto su desfiguración.

De lo expuesto en las páginas anteriores sólo nos queda una observación. La abstracción de la autobiografía que ilustra la lectura demaniana, es decir, esa necesidad de escapar de la tropología del nombre para volverse a reinstaurar en ella a partir de un modelo de cognición, desde la perspectiva de Ortega se integra necesariamente en el destino concreto del hombre. Ello es así porque la figura autobiográfica es producto de la razón histórica del hombre puesta al servicio de su programa de vida. Y ello obedece a que la estructura lingüística que subyace el entendimiento no impide sino que le *facilita* al ser humano el modelo especular de cognición para que actúe y ensaye a fondo su experiencia vital.

El personaje de *Habitación para hombre solo* persigue este proyecto de libertad del ser viviente. Busca seguir haciéndose en la novela que es su vida, según lo ha escrito Serrano Poncela. Su visión del pasado cambia constantemente porque cada recuerdo está en una circunstancia diferente. Así como en la ontología orteguiana cada perspectiva individual es un factor esencial de la realidad, en el discurso ponceliano el individuo presenta esa perspectiva en diferentes tiempos, de una manera múltiple, cuya manifestación textual resulta en un mosaico de citas propias o autocitas. A través de ellas, Serrano Poncela ejerce sus posibilidades de ir siendo textualmente. Ellas ilustran el proceso de ir viviendo de su *autos*, en la medida en que ejerce su derecho ontológico de ser libre. De esta manera, el yo ponceliano se va

haciendo conforme su narración progresa. A diferencia del sujeto autobiográfico de la crítica tradicional no se cosifica en el lenguaje, sino que busca vivificarse en la escritura, porque para comprender lo humano, señala Ortega, hay que contar una historia. Precisamente porque para Ortega la razón histórica del yo de cada hombre consiste de una narración (*Historia* 47), para Serrano Poncela, igualmente, la narración de su historia personal configura su razón autobiográfica. Y esta obra es autobiográfica porque como el propio autor afirma, el hombre que escribe "siempre está contándose a sí mismo" ("El novelista" 1).

El autos frente al mito de retorno

Habitación para hombre solo se divide en tres partes que a su vez constituyen variaciones de una misma historia. Todas ellas “conspiran a la composición de una supuesta autobiografía desde distintos ángulos” (Yndaráin 223). La primera, “Todas las mañanas”, presenta la versión de la experiencia del exilio a través de la voz desdoblada de un hombre en diálogo consigo mismo, que a partir del destierro es “un fugitivo clandestino, con un pasado sin recuperación, desprovisto de pasaporte y hasta de nombre” (43). Se define por el concepto orteguiano del hombre, en tanto no tiene naturaleza sino historia, por que el “hombre es siempre su pasado” (63). Su destierro se extiende hacia todos los aspectos de su vida. El personaje se ve obligado a ser un “vagabundo, un desarraigado, un inconforme” (22). Incluso al comienzo de la historia vive al margen de la ciudad de Manhattan, en una “calle sucia con depósitos llenos de latón, llenos de desperdicios y pertenece al Bowery, ese viejo Nueva York olvidado, inmundo, independiente” (5). No participa de la realidad norteamericana por que antes que nada es un “emigrante en situación ilegal y deportable” (91).

Ante esta realidad desoladora, el exilio se vuelve el “lugar tan poco acogedor donde viven los hombres olvidados” (17), y su vida se desliza hacia un destino incierto, indefinido siempre, en constante desplazamiento de sentido. En los momentos más desesperanzados, su futuro se manifiesta como “un pasado devorador y proliferante, como el cáncer, sobre una delgada piel del presente, por lo cual el hombre está predestinado a ser lo que fue cuanto más avanza de

unas situaciones en otras" (18). Para escapar de ese "mundo de los extraviados" (24) al que pertenece, busca refugio en su habitación: "caverna inviolable" (44) donde habitan sombras fugaces de una realidad superior que lo llevan por los senderos de la memoria. Este espacio íntimo es una especie de *anamnesis* platónica que le permite rescatar ese ser auténtico, original, anterior a la guerra y al éxodo, casi olvidado en el "largo camino polvoriento" (29) del tiempo. Desde allí el protagonista innominado nos cuenta su historia fragmentada en episodios presentes y evocados: principalmente desde su destierro en las "soledades primigenias" por el norte de Africa, en Montecristo, hasta su realidad exiliada del presente en los Estados Unidos. Más que un relato de acontecimientos, la historia se desarrolla como el testimonio angustioso de un hombre que busca su identidad y sus raíces, e intenta encontrar una justificación para su vida. Es un testimonio que surge de la "lucha por una afirmación de arraigamiento en la única parte de España que Segundo Serrano Poncela, como escritor emigrado, posee: el recuerdo del tiempo pasado" (Marra-López 431). Desde esa perspectiva, los recuerdos constituyen sus más concretas huellas de identidad:

El destierro es siempre una mutilación de la parte del ser humano que más duele: una mutilación en el sentido de la biografía individual y de la historia colectiva. El refugiado pierde sus asideros con la realidad, abandona las señales de sus antepasados, se desata de la red de significaciones que sus prójimos habían tejido en torno suyo, desde antes que él naciera, y se pone a la mitad del

mundo, sin tierra propia bajo sus pies, y con recuerdos –y nada más que recuerdos- como únicas señas entrañables de identidad. (Portillo 9)

En su libro *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón Jiménez*,⁵¹ Naharro-Calderón advierte que los escritores desterrados adoptan actitudes reflexivas diferentes ante la experiencia del exilio. El crítico recoge estas posturas en tres momentos expresivos denominados exilio latente, infraexilio y supraexilio. En un breve comentario de su introducción, Naharro-Calderón sostiene que el personaje de *Habitación para hombre solo* “contempla sus huellas fragmentadas de su yo en la neblina de la memoria y allí sólo halla restos de un naufragio en el tiempo del olvido” (37). Esta actitud constituye para el crítico una manifestación del sentir infraexiliado, donde “el presente se va a volver una pérdida, un sueño nunca realizable de retorno glorioso a casa. El signo ya no apela al referente perdido sino a su distancia. La cartografía se vuelve imaginaria y el espacio se empieza a poblar de fetiches que reinstauren el pasado” (36).⁵²

Si en la primera parte de la novela el hombre innominado busca en las sombras de su pasado, “infecundos cadáveres” (40) de su historia, las claves para comprender su realidad exiliada del presente, en la segunda parte, “*Numina rerum*”, por el contrario, su huella poética busca refugio transhistórico en el nombre “imperecedero” que le ofrece el *numina rerum* o nombre de las cosas. Los tres poemas que componen esta parte constituyen el intento

⁵¹ (Barcelona: Editorial Anthropos, 1994).

⁵² El exilio latente correspondería a la expresión que busca el equilibrio entre “memoria y olvido, para paliar el negativo efecto retroactivo de una escritura en el que el referente retrospectivo tiende a imponerse a la imaginación del presente” (35); mientras que el infraexilio manifiesta la

nominador de una conciencia diseminada, en las tres personas gramaticales, que desea abolir el tiempo de exilio con el fin de reintegrarse a lo que Naharro-Calderón denomina el mito de la totalidad (56). Pero al igual que en la primera parte, advierte Naharro-Calderón lo siguiente: "Tras el fracaso de la espera purgativa del éxodo para reintegrarse al paraíso, el discurso o se vuelve ácido y baja los peldaños de la memoria irrecuperable o asciende por la escala celeste del olvido" (37). El sentir infraexiliado de "Todas las mañanas" encuentra momentos de expresión supraexiliada en la segunda parte de la novela, en la medida en que el yo poético busca superar la expulsión a partir de la poetización de los sucesos narrados en la primera parte, y de la idealización de las figuras femeninas de su historia y el río Hudson. El yo poético busca salvar su conciencia de la extinción, muy a la manera juanramoniana:

El poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado al mundo.⁵³

De modo que no sólo la inmanencia poética puede salvar al exiliado de la muerte en el olvido de la historia, sino que de la misma manera, el poder del amor, "amada, amante" (139), especie de Dios deseado y deseante juanramoniano, lo puede rescatar. Helena, su amada, le presenta esa posibilidad de trascender el éxodo divinizándose en el nombre, para perderse finalmente en

presencia del exilio en la escritura, el supraexilio representa su ausencia, se universaliza la experiencia de dolor y la historia se pierde en el entramado literario (38).

⁵³ En *Crítica paralela* de JRJ, p. 145. Citado en Naharro-Calderón, 294.

el texto, en la “utopía de su inscripción permanente en la grafía” (N-C 290); pero para lograrlo tiene que desprenderse de un pasado que le impide toda salvación: “si las aguas pudieran lavarme la/ memoria si pudieran tus aguas bautistas, gran río/ Dame de nuevo el pan de la vida, un limpio nacimiento” (138). Por tal razón la manifestación supraexiliada del yo poético en esta segunda parte fracasa: él es un ser que existe en el presente de la historia por el recuerdo de su persona ausente. Así, esta versión poética manifiesta la búsqueda de identidad como un anhelo de presencia. Cuando la voz poética del yo se desdobra en *tú*, es un “fantasma [que] elabora palabras y deseos”, reducido a un “puñado de residuos [que] escriben” (129); cuando actúa como el yo, es una “triste ruina” (130), la huella de un ser histórico desaparecido; y cuando se presenta como *él*, es una “voz solitaria” que intenta escuchar su “canción inaudible” (131). En ambas partes el autor exiliado manifiesta la búsqueda de unidad a través de su deseo de retorno, ya sea a la patria perdida, al paraíso de la infancia, al vientre materno o a la inmanencia poética. Desde esta perspectiva, el deseo de retorno queda insatisfecho en ambas partes. Como en muchas autobiografías del exilio –noveladas o no– este sentir infraexiliado que impide la superación de la experiencia desterrada anima la narración autobiográfica del texto ponceliano.

La tercera parte, “**Paralipómena**”, consiste de cinco secciones que narran los mismos sucesos de “Todas las mañanas” –y parte de la segunda– pero con supuesta mayor precisión histórica. Como lo indica la referencia titular, esta parte incluye las *cosas omitidas* en las partes que le preceden. En ella –además de las cosas repetidas como hemos de observar– el protagonista nos

ofrece una crónica o reproducción más realista de la experiencia del exilio, a partir de la mirada objetiva de él –la no-persona de Benveniste.⁵⁴ Contrario a las expectativas creadas por el paratexto, sin embargo, la primera sección reproduce los recuerdos de la infancia ya evocados en fragmentos en la primera parte: “sus relaciones con las mujeres: la madre, las compañeras de colegio; las primeras experiencias eróticas del burdel; el primer amor, que fracasa ante el veto del padre; el amor maduro, que al parecer tampoco se consuma” (Branderberger 43). Las otras cuatro secciones presentan otras versiones de los sucesos más importantes de su exilio: su relación con Marina, símbolo de la “tierra caliente y arenosa, desnuda, seca, primigenia, que va desde los límites de Montecristo a las fronteras de los Lestrigones” (161); la historia de Bernandim Gamboa; su recuerdo de Helena en un restaurante de Nueva York; y la transcripción de dos poemas escritos por ella.

Aunque el sentir infraexiliado predomina en toda la novela, esta parte nos ofrece una versión que no está vertida en angustia como las otras y se manifiesta más distanciada de la desesperación rememorativa que presenta el resto de la obra. Se aparta de esa perspectiva infraexiliada donde la experiencia del exilio “se enquistaba como ritual constante para la imaginación, definitivamente girado hacia el pasado sin posibilidad de enderezamiento hacia el futuro” (N-C 37). *Paralipómena* presenta rasgos de superación de la expulsión en la medida en que la narración se desarrolla a partir de la visión del escritor exiliado que se sitúa objetivamente ante el proyecto de recrear su propia vida en la escritura. Su

⁵⁴ Benveniste sostiene que la tercera persona es la forma no-personal de la flexión verbal, es decir, que el dominio del pronombre personal no remite a la condición de persona sino a una

discurso adquiere una función liberadora, purgativa en términos unamunianos. O como señala Gusdorf cuando advierte que el autobiógrafo busca una última palabra liberadora para alcanzar una nueva alianza con él mismo y con el mundo. La presencia de la crisis exiliada se va ausentando conforme el proceso de escribir avanza, y la pérdida y la necesidad de recuperación de unas raíces arrancadas a la fuerza se va difuminando en el discurso literario. Dicho de otra manera, el *autos* ponceliano irá encontrando la posibilidad de “remediar su apartamiento de la escritura lineal de la historia con su presencia trascendente en el círculo mítico de la literatura” (N-C 47). Si el deseo insatisfecho de retorno da razón a la condición infraexiliada, como advierte Naharro-Calderón, la última parte de la obra ponceliana encuentra en el discurso autobiográfico su forma de estar fuera del sentir infraexiliado. Ello se debe a que en la tercera parte el narrador (él) se ha desprendido de su figura exiliada (tú) para situarse frente a su pasado desde una óptica nueva.

La figura exiliada

En términos generales, *Habitación para hombre solo* presenta la historia de un hombre cuya lucha por sobrevivir en el exilio lo obliga a refugiarse en el recuerdo del tiempo pasado. Esta afirmación de arraigamiento es la única garantía que el protagonista tiene de poder contrarrestar ese sentimiento infraexiliado de abandono “en un lugar de tan inmensas posibilidades de menosprecio” (86). La primera parte, y más extensa, ofrece el testimonio más

situación objetiva.

conmover de la figura exiliada, a partir de un yo autobiográfico que se narra a sí mismo su historia. Como ha señalado Max Aub,

Nadie como él [Poncela] ha sabido dar el ambiente, la tristeza fundamental del hombre que pisa tierra extraña [...] ha dejado la imagen veledera del emigrado político español de su tiempo sin recurrir a facilidades de la historia. Su estilo grave, directo, le ha servido con exactitud. Su desencanto y desesperanza hacen de él uno de los escritores más importantes de su generación.⁵⁵

Con el empleo de la segunda persona reflexiva, la novela que examinamos es la obra ponceliana que mejor presenta esa desolación que entraña la experiencia del exilio, especialmente porque la narración se centra en el desarraigo del hombre, en la intimidad de su historia individual. El autodiálogo de esta parte dramatiza la identidad escindida del protagonista innominado, y pone de manifiesto su conciencia desdoblada e irreconciliable que como en muchos escritores del exilio, es “producto de una lengua fragmentada, discurso que intenta levantar un mundo que sustituya el desarraigo, o levantarse sobre unos espacios que no encuentran una topología segura” (N-C 289).

En su artículo, “Actos performativos de la segunda persona autobiográfica: Jorge Semprún y Serrano Poncela”⁵⁶, Andrés Villagrà sostiene que muchas de estas autobiografías del exilio “escritas en segunda persona dan cabida a diversos palimpsestos de denuncia del discurso memorial, del testimonio, de la diatriba panfletaria y del análisis histórico-político internacional,

⁵⁵ *Manual de Historia de Literatura Española* (México: Pomaca, 1966) 239.

⁵⁶ *Confluencia* 16.1 (Otoño 2000): 90-100.

para hacer frente al discurso del poder oficial” (93). De modo que más adelante en su estudio el crítico advierte lo siguiente sobre el uso del *tú* como estrategia representacional:

Las autobiografías en segunda persona [...] parecen centrarse en aspectos concretos y decisivos que no sólo muestran la propia fragmentación de la individualidad sino también el propio artificio retórico para desvelar así los mecanismos de alienación y marginalidad del individuo. De esta forma, el doble acto especular llama la atención al discurso del otro como desafío a la hegemonía de la primera persona en el proceso autorreflexivo. Al cuestionar el discurso occidental-oficial, muestra un acto de transgresión, y un contradiscurso de la resistencia contra la autoridad. (96)

En el caso de Serrano Poncela, su discurso de la resistencia se manifiesta, en palabras del crítico, a partir de la negación del Yo testimonial institucionalizado o la narrativa oficial del Yo exiliado. Sin embargo, mientras la primera parte de la obra ponceliana ilustra esta negación de la identidad exiliada en la segunda persona narrativa, Villagrà propone que al mismo tiempo su discurso constituye una “afirmación de la identidad a través del lenguaje:

La paradoja se sitúa al querer borrar el recuerdo de la Guerra Civil y posterior exilio, al tiempo que su pasado se crea en el momento especular, reivindicado por el propio lenguaje [...] Así, al contrario, en la tercera parte de la obra se produce un movimiento inverso al negar la alienación y fragmentación del Yo. (94)

Villagrà advierte que en la medida en que el discurso rechaza la identidad exiliada cuando afirma la fragmentación del yo en la primera parte, además de rechazar el papel de la memoria en el acto autobiográfico y autorizar la autobiografía sólo en su carácter de ficción (94), por otra parte afirma esa identidad en la tercera parte por medio del lenguaje, cuando el autor “parece querer expresar que todo proceso escritural sobre uno mismo es necesariamente autobiográfico” (94). Ciertamente, este intento de nuestro autor de querer “dejar de ser. O mejor dicho, no haber sido” (*Habitación* 56) que su lenguaje autobiográfico impide, como bien ha señalado Villagrà, obedece a su proyecto humano, como hemos explicado anteriormente. El drama ponceliano se desarrolla a través de ese personaje imaginario que busca deshacerse de su pasado muerto, *dejar de ser*, pero que a su vez reconoce que el hombre no es nada sin su historia, porque “fuera del pasado no hay vida” (149). Es así cómo ha de ir creciendo a través de su narrativa, siendo y des-siendo en términos orteguianos.

El narrador autobiográfico (yo) se desdobra y crea su figura exiliada (t ) partiendo de la tradición literaria que lo forja. Ortega advierte que todo hombre está siempre en una creencia y de ella –y todas las que coexisten con ella– depende la arquitectura de su vida. Las creencias que sostienen e impulsan la vida, se apoyan en ocasiones o se contradicen en otras, y siempre funcionan en jerarquía. Por tal razón Ortega afirma lo siguiente:

El diagnóstico de una existencia humana –de un hombre, de un pueblo, de una época– tiene que comenzar filiando el sistema de sus convicciones

y para ello, antes que nada, fijando su creencia fundamental, la que porta y vivifica todas las demás. (*Historia* 15)

El hombre parte de esa sociedad de otros hombres ya establecida para poder vivir de acuerdo con su derecho de elección, decidiendo lo que va a hacer y escogiendo entre las posibilidades que se abren en su camino. De igual forma el personaje imaginario –la figura exiliada- se instala en una tradición literaria que nuestra lectura identifica claramente.⁵⁷ Desde el principio podemos comparar la situación novelesca de la figura ponceliana con la del personaje unamuniano de *Cómo se hace una novela*.⁵⁸ Ambos son escritores exiliados que han decidido hacer la novela de su vida a través de un personaje imaginario, quizás con el propósito de buscar consuelo en el destierro, o tal vez, como afirma el yo autobiográfico de Unamuno, Jugo de la Raza, para olvidar, “vivir en otro, para ser otro, para eternizarse en otro” (134). Precisamente por que como advierte Unamuno, “Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo” (128), por que “Todas las criaturas son su creador” (129); o como sostiene Serrano Poncela en *El novelista* acerca de las criaturas imaginadas: “Ellas son como caras de un prisma, partes y todo, a la vez, del escritor” (1). El diálogo intertextual entre ambas novelas es constante. Jugo de la Raza se tiende en su lecho solitario para embarcarse en el proyecto autobiográfico, pero, no podía escribir, “me hundía en una congojosa inacción de expectativa, pensando en lo que haría o diría o escribiría si sucediera esto o aquello, soñando el porvenir, lo que equivale, lo tengo dicho, a deshacerlo”

⁵⁷ Marra-López advierte que Unamuno y Machado son los “dos escritores que más han influido en la visión intelectual del mundo del exilio” (416).

(138). De una manera similar, la figura ponceliana se refugia en su habitación para hombre solo con el mismo propósito, puesto que todo su presente es soñar: su figura exiliada está “pensando en escribir una crónica” (26); “escribías algo vagamente” (84); “escribir algo que tenga sentido” (60). Ambos personajes se detienen a reflexionar sobre su vida pasada ante la necesidad de examinar sus respectivas imágenes cadavéricas para sobrevivirse (Unamuno 164; Poncela 75). Son espectadores de una existencia suspendida en la dimensión cíclica del tiempo exiliado [los días que van y vienen como “se van y como vienen las olas del mar” en Unamuno (206); el tiempo sin dimensiones de “Todas las mañanas” (23)] Pero a la misma vez son víctimas de su inexorable destino: el personaje unamuniano “sentía que el tiempo le devoraba, que el porvenir de aquella ficción novelesca le tragaba. El porvenir de aquella criatura de ficción con que se había identificado; sentíase hundirse en sí mismo” (142); mientras que la figura ponceliana, por su parte, huye de un pasado devorador que poco a poco le va arrebatando la vida. En efecto, ambos personajes buscan sobrevivir de alguna manera: Unamuno afirma que “todos los hombres en nuestro trato mutuo, en nuestro comercio espiritual humano, buscamos no morirnos; yo no morirme en ti, lector que me lees, y tú no morirme en mí que escribo para ti esto” (107). Mientras Unamuno busca la vida eterna, de una individualidad “siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre –y esa aspiración es su esencia” (116-7), la figura ponceliana escribe “para seguir viviendo de algún modo” (145). El personaje imaginario creado por ambos autores busca vivir en

⁵⁸ (Alianza Editorial: Madrid, 1988).

otro con el propósito, nos dice Unamuno, de descubrirse en la novela, "a fin de vivir en sí, de ser él mismo" (134). Pero en el proceso de ensayar esa figura de vida, el personaje ponceliano encuentra dificultades en el exilio, precisamente porque su drama no tiene tierra bajo sus pies, "si poseyeras tu propio teatro" (76), debido a que ha sido arrancado de su *materia alimenticia*. El momento culminante de la figura exiliada donde el otro se mira a sí mismo, o en palabras de Ortega, cuando el hombre llega a creer profundamente que es ese personaje imaginario, se revela en el pasaje que transcribimos a continuación:

Y de pronto, te sentirás idéntico a ti mismo. No habrás engañado a nadie. No te habrán engañado. Tu admirable representación aplaudida, correcta, no habrá engañado a nadie. Ahí están un acento, un gesto, una grieta, una comparación o una preferencia. El ayer. En el centro de la raíz, oculto bajo tierra, algo permanece inadaptado, suelto, reclamando su nutricia identidad. (78)

Esta revelación pone de relieve el problema del escritor en el exilio. Así lo describe Serrano Poncela en su ensayo *La novela española* citado anteriormente. Aunque está sometido a un "ritmo histórico que deja atrás sus problemas...éstos permanecen dentro, enconados, pidiendo salir de algún modo" (117). La figura exiliada los presenta a través de la historia narrada y su drama humano así lo demuestra. En términos orteguianos, este pasaje ponceliano, como muchos otros comentados, favorece el sentido biográfico de la vida humana sobre el biológico.

El diálogo entre ambas novelas se extiende hacia varios aspectos de las estrategias textuales que emplean los dos autores para narrar su experiencia exiliada en sus respectivas obras. Thomas Mermall sostiene en su estudio "Género, Retórica y Representación en *Cómo se hace una novela*", que el texto unamuniano es "una suerte de laboratorio literario en el que se ensayan los momentos del sujeto moderno (y hasta posmoderno): un yo fragmentado, polifacético y provisional, cuya identidad es proyectada en varios rostros, contemplados desde varias lecturas."⁵⁹ Al igual que la obra ponceliana, el crítico advierte que Unamuno no nos ofrece un relato cronológico de su experiencia en el exilio, y más significativo aún para nuestro enfoque, Mermall señala que a través del yo problemático y escindido de múltiples rostros el autor "subvierte la premisa del género autobiográfico antiguo, según el cual el escritor emprende su proyecto con un yo pre-formado, hecho" (163). Pero ya sabemos, como bien advierte Ortega, que ello se debe a que la circunstancia en la que se desarrolla la vida propia, la de cada cual, es dada pero no hecha, cada uno tiene que hacerse la suya, la cual en términos poncelianos, *se hace haciéndose*. Por tal razón, la autobiografía siempre escapa cualquier limitación genérica, no importa el punto de vista de los investigadores. Además, así como Mermall nos recuerda, hay que aceptar de una vez por todas que los géneros no son categorías fijas "sino modelos de práctica discursiva que responden a las estrategias retóricas del escritor" (163).

⁵⁹ *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía. Coloquio internacional –SZEGED (Hungría)* SZEGED: Pro-Philosophia, 1999. 162.

El impulso demostrativo sobre el narrativo es otro de los aspectos que Mermall destaca en la obra unamuniana y que fácilmente se extiende hacia ese deseo de *presentación directa de la vida* que Serrano Poncela busca en sus creaciones literarias. Lo que más nos llama la atención en ambos casos es que esa búsqueda de identidad a través de las múltiples caras del sujeto en Unamuno o de las diferentes versiones de la memoria exiliada en Poncela, logra, como bien señala Mermall respecto del escritor salmantino, “una variedad de perspectivas sobre sí mismo al tiempo que puede analizar los distintos momentos de su existencia y evitar una inmersión total de un yo particular y exclusivo” (164). A través de este relativismo ontológico, continúa el crítico, el autor aplaza la clausura textual, manipula y extiende “la noción de superficie como método de indagar en el fondo de la personalidad” (164) y multiplica esas superficies en tanto extiende la apariencia de varios lectores leyendo y co-creando su texto con el objetivo de alcanzar “una profundidad ontológica y psicológica” (164) más efectiva. Todas estas estrategias discursivas giran en torno de los “niveles de duplicación especular estructurados topográficamente a la manera de cajas japonesas [que] sugieren infinitud y por ende eternidad” (165). Ellas le permiten al escritor conquistar “el tiempo con el espacio mediante la duplicación topológica de una idea relativizada del ser”, donde “la forma genera el sentido” y “la fragmentación indefinida subvierte y reemplaza la clausura” (165).

Así como la identidad unamuniana queda fraguada en el proceso mismo de textualidad (Mermall 165), el autos ponceliano se va articulando

fragmentariamente como una pluralidad de lecturas. Su figura autobiográfica se disemina en las tres personas narrativas; y las versiones de su experiencia en el exilio, repetidas y variantes, sugieren una historia que no termina, sin fin. La historia que Serrano Poncela nos ofrece en las diferentes lecturas de su pasado y su presente exiliado van configurando su autobiografía desde una óptica móvil y cambiante. El autor que busca encontrar un estilo propio a través de su obra narrativa siempre está atento de no fijar su personalidad más profunda en un lenguaje petrificado.

Continuando con la arquitectura literaria que forja al personaje imaginario de Poncela, suspendida en una especie de naufragio circunstancial, su perfil psicológico corresponde, en muchos aspectos, al modelo del exiliado propuesto por Michael Ugarte en su libro *Shifting Grounds. Spanish Civil War Exile Literature*. (1989). Con gran acierto formula el crítico una poética del exilio, o, metafóricamente lo que llama la experiencia de la ambivalencia, a partir de unos conflictos espacio-temporales que encuentra en la poesía de Luis Cernuda y que, para propósitos de nuestro estudio, examinamos en la novela de Serrano Poncela: la patria perdida frente a la patria de llegada; el entorno de un tiempo pasado frente al presente incierto; el siempre continuo espacio de un viaje frente a un destino final. Así como Ugarte sugiere en relación con el yo poético de Luis Cernuda, el personaje ponceliano busca definir su realidad ambivalente a partir de una geografía ausente; sentido que siempre elude su memoria cambiante (*shifting*), en su continuo desplazamiento entre recuerdo y olvido. Aunque nuestro enfoque de la memoria en el texto ponceliano se aparta de la

perspectiva de Ugarte, su noción del deseo del exiliado de autoexamen o *exilic desire* resulta importante para el análisis de su realidad novelesca. El *autos* exiliado de la obra vuelve la mirada hacia sí mismo con el fin de buscar unidad. Esta búsqueda explica, en muchos casos, el porqué en el exilio la escritura adquiere una función liberadora, y el discurso se manifiesta a partir de la “radical individualidad del yo, en la que la vida y ficción vuelven anegar sus márgenes según nos lo recuerda Unamuno y la prosopopeya como figura retórica su latencia exiliada: *¿no hay novela más novelesca que una autobiografía?*” (Naharro-Calderón 48).

El *autos* ponceliano manifiesta esa búsqueda de unidad a partir del caos de la guerra: “Habías dejado tu país a causa de una aventura bárbara y colectiva: una especie de suicidio general que ahora no entendías. Pero entonces eras joven y el mundo se extendía ante tus ojos como una golosina (22).” De modo que desde entonces, nos cuenta el personaje,

Tu vida era, desde muchos años atrás, ese punto de llegada y de partida; una línea inacabada de puntos. El primero estaba representado por un muelle y un barco completo de pasajeros que huían aterrados, gente que se arrancaba a la fuerza su raíz con los dientes. No lo comprendías entonces, pero al fin has llegado a saberlo. Un barco gris y panzudo sobre las aguas, no como el Arca sino como la Bestia, vomitando lamentos y humo. Poco después, un año más tarde, todo sería estercolero: miserias, ruina, la guerra devastadora... (42)

El futuro de su país se ha extendido hasta su realidad individual, donde se encuentra perdido en su circunstancia exiliada. Por ello se describe en ocasiones como “una bestia desamparada y herida que, de vez en cuando se lamía su cicatriz” (74). Lo cierto es que es “una más entre millones que aún se lamen a su modo sobre la piel oscura de un país que Whitman no cantó” (74-5) y cuando vuelve su mirada hacia atrás reconoce que el hombre “crece de recuerdos como una madrepora, como la tierra, como los vegetales y cuando el pasado es un estercolero el hombre es estiércol” (63). De ahí surge su ambivalencia ante su experiencia pasada:

Ama y odia a la vez estos recuerdos aunque no podría prescindir de ellos. Pero están definitivamente muertos. No cabe engaño: muertos [...] Se pregunta por una razón para ello y no la encuentra, sólo siente que es así y sufre. Odia y ama toda huella del pasado en su vida y la quisiera hecha de pronto, sin ayer, aun sabiendo –ya lo dijo- que fuera del pasado no hay vida, no hay absolutamente nada. (149)

Para el narrador autobiográfico su pasado está muerto, pero sin él no se puede vivir. Por tal razón busca la reconciliación de su persona escindida a través de su discurso de autorrestauración. Lo que lo hace ser fijo no es este deseo de unidad puesto que ya hemos visto que el pasado es el límite del hombre y punto de partida para todo proceso cognitivo. El hombre tiene que crecer de recuerdos porque en ello consiste su progreso. Sin embargo, el exiliado busca restaurar una vida que ya no existe sólo en la forma de haber sido. Y como advierte Ortega, el destino del hombre es irreversible. Toda esta

primera parte de la novela presenta el intento del personaje ponceliano de responder a las dificultades que su exilio le plantea. Como señalara Poncela en *La novela española*, el hombre en el destierro “se desgarraba entre la evasión y la acción” (117). Su conflicto interno manifiesta su deseo de restaurar una vida quebrantada pero negando un pasado propio, muerto. En ocasiones, la figura exiliada busca empezar de nuevo, situándose activamente frente al mundo desde una óptica progresista, “deseabas enterrar tu raíz en alguna parte, que bebiese la tierra y fructificara” (74). Pero inevitablemente es un desterrado ante una realidad siempre foránea: “Ahí estás, indefenso, huésped involuntario y crédulo. Con tu raíz en la mano. Deseoso de plantar, de ser reconocido, aceptado” (77). La posibilidad de reabsorber su circunstancia se aferra de una identidad ontológica que se lo impide por que piensa que “eras un aborto de la guerra” (74). Incluso, Helena, “ante la bestia humana se horrorizaba tapándose los oídos” (74).

Desde el punto de vista de Paul Tabori, esta actitud que manifiesta la figura exiliada obedece a que el escritor en el destierro “vive en dos tiempos simultáneamente: en el pasado y en el presente del país que le acoge. Este presente apenas tiene relevancia para él, mientras que el pasado, rememorado una y otra vez, adquiere fuerza y constancia en el recuerdo.”⁶⁰ Hasta cierto punto esta es la expresión del infraexilio que le impide al personaje desprenderse de su tragedia histórica, para recuperar lo viviente de ella, como tampoco le permite rescatar la patria perdida, madre abortiva que lo había

⁶⁰ Citado en Piña-Rosales, 38.

sentenciado a la vida errante: “Ya no eres europeo, ni perteneces a estas tierras; eres un apátrida, un *nonsense*, un meteco”(42). Todo intento de vivir hacia el futuro tropieza con las limitaciones del exilio:

Esa misma tarde descubrirás para tu asombro que no eres mas que el huésped fino, correcto, bien acogido. El inquilino que abona puntualmente. El caballero amigo. Impenetrable tú. Rígida raíz. Con lo que no contabas. Lo que no sabías. El fraude. Extranjero que no habla bien su lengua, que no gesticula con sus gestos, que no recita sus historias, las gestas de sus héroes epónimos. Espectador simplemente. Tú mismo descubrirás, asustado, que en el fondo de tu corazón inmutable sigues siendo un extranjero. (78)

El hombre está enajenado de su realidad circundante que se extiende hacia todos los aspectos de su diario vivir. Pasa de ser actor en su drama para convertirse en espectador. Incluso dentro de su relación íntima con Helena, “la muchacha tenessiana de los campos morados” (74). Ella era “adorable pero lejana. La sentías palpar como un pez, como un pez lejano” por que “debajo de su piel latía el campo, un campo agreste, puritano, punteado de iglesias bautistas entre los sembrados de maíz, con predicadores de alto cuello, sombrero de alas anchas y colectas entre los fieles después de entonar himnos” (80). No sólo está perdido en su circunstancia como un espectador sino que voluntariamente rehúsa actuar en su drama existencial, malogrando así su bienestar humano: “Huiste asustado y ahora pretendías no moverte más. No dar más vueltas, tumbos, malos asientos. No ver de nuevo el mar, los barcos, los

barrios de casas baratas pintadas de verde, ciudades creciendo bajo el sol [...] Estabas harto. (59) Al igual que su pasado, “no querías reconocer que estabas muerto y huiste. Montecristo quedó atrás... Pero lo otro tampoco existe. Sólo en tu memoria existía” (58). A partir del exilio su vida gira en torno de ese ser fijo, inactivo, que se niega a determinar su futuro y a ejercer su derecho ontológico de ser libre. Ello se debe, dicho en términos orteguianos, a que es un naufrago en su desilusionado vivir:

Cuando el hombre se queda o cree quedarse solo, sin otra realidad distinta de sus ideas que le limite crudamente, pierde la sensación de su propia realidad, se vuelve ante sí mismo entidad imaginaria, espectral, fantasmagórica. (*Historia* 57)

Esta situación produce, en ocasiones, que la figura exiliada se resigne a simplemente estar en el mundo, sin intentar transformar esa circunstancia exiliada en una más favorable. Ortega advierte que el “bienestar y no el estar es la necesidad fundamental para el hombre, la necesidad de las necesidades” (*Meditación* 26). De ahí el filósofo establece la diferencia entre el mero existir o simple estar en el mundo como la figura exiliada pone de relieve en momentos, y el estar bien o bienestar como condición vital del vivir, cuya necesidad se ilustra en la tercera parte cuando el personaje ponceliano afirma su intención autobiográfica puesta al servicio del buen vivir. Como bien sostiene Villagrà en su estudio cuando afirma que la negación de la identidad autobiográfica en la primera parte de la novela culmina con su afirmación lingüística en la última.

En la novela, todo lo que comprende ese mundo físico se somete al proceso introspectivo del hombre, se subjetiva, surge de esa visión propia del infraexilio que responde a su sentir, y se convierte en signo que agudiza su condición de exiliado. El río Hudson, símbolo de su angustiosa existencia, donde el hombre ve “el discurrir de la vida como en un espejo” (57), refleja su desarraigo:

!Felices vosotros, dueños de estos lugares, que gozáis en usufructo estas piedras, estos ricos canales humanos: sus rascacielos, sus anuncios luminosos, sus raudos subterráneos, su apresuramiento, sus bloques de cemento y de piedra! Una bendición ingenua. La bendición del viajero que conserva su río propio y sus propios bloques de piedra. Pero tú no posees nada. Llevas una carga de años sobre el lomo sin dejar atrás nada. (75-6)

Para el exiliado, el “destierro exagera siempre la conjunción de los tres éxtasis temporales, los cuales en principio no apelan a ningún referente: el del presente con su carga esperanzada u ominosa del futuro y el de la tragedia de la expulsión y los recuerdos que unen al emigrado a su pasado” (Naharro-Calderón 56). Por eso en ocasiones, el exiliado vive en un tiempo sin dimensiones, el cual intensifica la transitoriedad de su fatal destino, “lo mismo es ayer que hoy, ayer que antes del día de ayer” (23). Desde el comienzo de la historia la referencia titular de la primera parte (“Todas las mañanas”) orienta nuestra lectura hacia esa dimensión cíclica de la existencia de una “mente adormecida” (5). El narrador advierte que su país era la “dimensión de las almas perdidas” (21) y ciertamente él necesitaba recuperar la suya.

Parte de ese mundo circundante lo constituye su relación con las diferentes mujeres de su exilio. Su vida se mide por esa ansia de retorno a la patria perdida, cuna de su recuerdo, que a su vez se manifiesta como deseo apasionado de mujer:

Al regresar al mundo desde las soledades primigenias [el exilio en Montecristo] no ignorabas que entre los hombres todo se comparte a la larga. Y se comparte casi siempre con la mujer. La mujer tiene una cuna preparada, un hueco, una suave mucosa acogedora en el fondo de la vagina, en el fondo del espíritu, en la palma de la mano. Así quedó dispuesto desde siempre, y el calendario del hombre, a partir de su primer día humano, se mide por mujeres: poseídas, soñadas, perdidas. (48)

Las tres mujeres de su vida presente en el exilio, símbolos a su vez de madre y patria, canalizan su conflicto angustioso. En un sentido, es mediante el sexo que el hombre puede retornar, quizás, a su patria; puesto que aferrándose a otro cuerpo podrá simular el rescate de la patria perdida, invadir otro terreno, que compense la imposibilidad de reconquistar el suyo. Por tal motivo la cama le ofrece la promesa de retorno y se convierte en la "imagen del paraíso terrenal" (16). Ese deseo de unidad se manifiesta ante la mestiza Marina, "hija de negro, sudorosa y atractiva como un vampiro" (63) como la llamada de la carne. Embebida de erotismo, ella encarna la naturaleza exótica y animal que lo embriaga de lujuria:

Estaba ante ti, recostaba en la débil penumbra con toda su simplicidad de hembra primitiva y silenciosa [...] El contacto con el útero primitivo,

animal, con la llamada de la tierra efectuado sin palabras, sólo con ronquidos, en una especie de automático bestialismo. Te traspasó el ardor poderoso y oscuro del tercer día de la creación, el sabor a mineral y almizcle [...]Eras un placentero orgasmo elemental, un lúbrico. (44)

Helena, por su parte, simboliza el amor idealizado, como advierte Piña Rosales. A veces representa la hembra seductora de “óvulos cargados de polen y de esa energía que llaman amor” (40), y otras, el regreso al vientre materno: “Te gustaría introducir tu trompa voluptuosa en su santuario [...] El útero primigenio estaba lejos, definitivamente arrinconado, con su olor a salvajina” (60). Por último queda Myra, “claro la madre. Otra especie de útero” (69). Ella es una mujer más plácida y más suya, señora de tu habitación” (64), que a su vez se transforma en objeto sexual: “excitante y recatada [...] animal femenino de formas redondas” (39).

Desde otra perspectiva, sin embargo, el análisis textual de Joly, Soldevila y Tena, destaca la función de la mujer como poder destructivo en la vida del hombre-protagonista:

Serrano Poncela est l'homme des cadres intimes, ou de moins circonscrits [...] toutes les femmes sont maléfiques [...] dangereusement fragiles ou dotées d'un pouvoir de fascination érotique qui a pour effet de ramener l'homme a un stade infantile. (174)

Su situación ilegal se suma a las dificultades que su exilio le plantea, ya que es producto de esta aventura bárbara: “habías llegado clandestinamente a este país y no tienes papeles de identificación” (65). Ha sido expropiado de su

historia en la medida en que no conserva su río propio y sus propios bloques de piedra: “Nada de esto te pertenece. Ni su pasado, ni su paisaje, ni su idioma, ni su futuro. Por muchos esfuerzos que hagas nada de esto te pertenecerá. Eres el ajeno” (76). Tal vez, como bien advierte María Zambrano, el exiliado es el desconocido por ser ajeno a la historia, el devorado por ésta, como el personaje ponceliano, “que el poeta y el artista no logran sino muy raramente descubrir.”⁶¹ Como es propio del ser fijo, adscrito a una figura estática de ser, el narrador autobiográfico pasa de contemplarse como un muerto para detener su mirada en su identidad lapidaria. Por ello cuando comparte su historia con Helena se describe de la siguiente manera:

Tus ojos se cargaban de velado desdén y puesta la blanca blusa de cirujano te acercabas al cuerpo inmóvil que tanta náusea le producía [a Helena]. El cadáver mostraba sus entrañas impulsivas, generosas y arrebatadas, útiles para una lección de anatomía: sarampiones revolucionarios, enfermedades más o menos secretas, huelgas, motines, lecturas de Marx, Proudhon, Sorel y Nietzsche, círculos conspirativos, logias políticas, inflamabe jacobinismo. (75)⁶²

Este deseo de unidad que Poncela destaca a través de su figura exiliada responde a la búsqueda interminable de su autor. El personaje innominado necesita reconciliarse con su pasado, conservar lo necesario para poder

⁶¹ En Naharro-Calderón, 47.

⁶² Como un dato curioso reproducimos algunos de los recuerdos de Francisco Ayala, contemporáneo de Serrano Poncela, como los narra en su autobiografía *Recuerdos y olvidos* (Madrid: Alianza Editorial, 1988). Durante su vida universitaria Ayala cuenta lo siguiente: “yo tomé alguna parte con reuniones clandestinas y contactos diversos” (131). Más adelante recuerda que los años 30 fue un período “de intensas lecturas. Con gran avidez me apliqué

continuar hacia el futuro, limpiar el camino polvoriento de su exilio para así poder plantar su raíz, y lograr sentirse parte de algo. De modo que la reflexión sobre su historia y las consecuencias de la tragedia bélica encuentran en el espacio autobiográfico una posibilidad de entendimiento y de salvación personal. Gerardo Piña Rosales advierte que esta actitud ante la escritura predomina en muchos exiliados españoles por que precisamente volviendo los ojos hacia su pasado el escritor desterrado "revive las experiencias que le llevaron a abandonar su país" (1988: 37). Pero el proceso rememorativo es doloroso; no sólo por que el exiliado se siente enajenado de su realidad, "desvinculado de su proceso histórico" (37), sino porque ese aislamiento tiene un efecto profundo en todos los aspectos de su existencia, incluyendo la de su obra escrita, como bien señala el crítico:

Si por un lado el escritor exiliado se encontraba marginado del público español por hallarse fuera de España y sin posibilidad de que se le conociese en el país de origen por la censura o el silencio a que estuvieron condenadas sus obras en la península, también tuvieron que luchar contra esa soledad y ese silencio en el país de asilo. (38)

Esta es precisamente la lucha de la figura exiliada, cuya *voz solitaria* nos confiesa su *canción inaudible* en la novela. De hecho, esa soledad y ese silencio constituye una constante temática en la obra, que no es la única que presenta el principio de toda incomunicación como base de la existencia humana. El sentido de enajenación que caracteriza a los personajes de nuestro autor predomina en

también a los libros de Proudhon, de Stirner y Georges Sorel; con entusiasmo, a los de Schopenhauer y Nietzsche" (132).

toda su producción literaria –anterior y posterior- a la novela estudiada. Marra-López lo afirma en su ya clásico libro citado *Narrativa española fuera de España* cuando sostiene que “los personajes poncelianos obran como dotados de un auténtico conocimiento de la imposibilidad de comunicarse **verdaderamente** con sus semejantes. Carecen de fe en las relaciones humanas” (439).⁶³ Ciertamente esta temática de la incomunicación vincula a nuestro autor con otros escritores españoles como Juan Goytisolo, y también con tres de sus coetáneos suramericanos: Onetti, Mallea y Cortázar.

La incomunicación

La búsqueda de unidad no sólo se manifiesta como el deseo insatisfecho de retorno, sino también como el deseo de comunicación. El drama interno del hombre exiliado se debate entre su necesidad de expresión frente a la imposibilidad de comunicarse. Desde esta perspectiva la experiencia del exilio funciona como metáfora de la transición de la palabra hablada hacia la palabra escrita, así como lo describe la hermenéutica bíblica. El diálogo intertextual entre la novela y el texto sagrado opera durante el transcurso de la historia narrada, precisamente por que el exiliado busca en ella ese saber profundo que “pronto se perderá en la memoria de los tiempos” (8). Escuchamos en ocasiones ese mensaje de un Autor-Dios que intenta expresar su personalidad más profunda a través de la palabra. La figura exiliada se define como “un agua derramándose, eso eras” (21), porque como explica el narrador, “sólo te interesaba hablar” (22).

⁶³ Para un estudio sobre los libros de cuentos de Segundo Serrano Poncela publicados hasta 1963, consúltese este valioso trabajo de Marra-López.

Por tal razón el agua constituye una de las metáforas de su ser en el exilio. Basta con mencionar un ejemplo de la Biblia, donde el agua encarna la palabra para activar su sentido religioso:

Como baja la lluvia y la nieve de los cielos y no vuelven allá sin haber empapado y fecundado la tierra y haberla hecho germinar, dando la simiente para sembrar y el pan para comer, así será la palabra que salga de mi boca. (Isaías 55, 11)

El *autos* ponceliano necesita hablar y particularmente nombrar, crear nombrando porque como bien advierte Ugarte, esa es la forma en que el exiliado puede reconocer y apropiarse de un medio ambiente nuevo, desconocido. Esta forma de reabsorber su circunstancia, en palabras de Ortega, es también una forma de interpretar su realidad. Por tal razón intenta recrearse en la escritura y reconocerse en ella. Su proyecto autobiográfico busca en esa alianza religiosa el camino a seguir para hacerse de un nombre propio. Pero su misión profética está marcada por la falta de comunicación que así como advierte el narrador, proviene de la *Causa Prima* de todas las cosas: Dios.

Si por un lado el autodiálogo unamuniano de la primera parte pone de relieve la voluntad de un hombre exiliado de comunicarse consigo mismo y con los demás, por otra parte, es a través de este recurso narrativo que el lector se entera de la imposibilidad de lograrlo. El narrador nos cuenta que un castigo de Dios marca el principio de toda incomunicación, así como lo revela el pasaje de la Torre de Babel que aparece en el Antiguo Testamento (Génesis 11, 1-8) y que nuestro protagonista reproduce desde su perspectiva:

Un día, el celoso Jehová visitó la tierra de Sinar donde sus hombres estaban construyendo una hermosa y altísima torre de ladrillos y al verles en tan armónica tarea se enfureció como tenía de costumbre y dijo: -He aquí que forman un sólo pueblo y un sólo corazón y eso atenta a mi majestad. Y como era vengativo y astuto, decidió: Confundamos sus hablas a fin de que nadie, jamás, vuelva a entenderse con su compañero. Luego los dispersó y los hombres dejaron de construir la ciudad común, sus corazones se agredieron y aparecieron los nombres para tantas cosas y criaturas que desearían olvidar o dejar de ser. ¡Vana pesadilla!

(47)

Esa incapacidad de plantar su raíz en tierra ajena se extiende hacia su imposibilidad de autocrearse en la escritura. Ello se debe a que la transición del habla hacia la escritura está marcada por la falta de la palabra divina. El exiliado de la primera parte reconoce que su palabra se presenta estéril, y ya en la tercera, "habla el silencio" (143), la palabra escrita. El pacto autobiográfico, sin embargo, visto como una alianza religiosa permite que el autor establezca una relación con el pueblo lector. Esta relación se manifiesta en el diálogo que el yo autobiográfico entabla con su figura exiliada y por extensión, con el resto de los personajes de la novela. Dice el narrador que Helena deseaba "saber todos los episodios de tu vida [exiliado] que ofreciesen un perfil exitante, cinematográfico, como se siguen las aventuras de un *western*, del predilecto vaquero. Nada de finales desapacibles, nada de olor a matadero a sangría" (74). En otras palabras, nada de la realidad. Compárese este pasaje con el poema "¡No nos comuniquen

la verdad!" [Isaías (30, 8-11)] del mismo tema. A continuación reproducimos una parte análoga: No nos comuniquen la verdad/sino más bien, cuéntenos cosas/ interesantes de mundos maravillosos." Helena no quiere escuchar la verdad del hombre en el exilio como el pueblo de Israel, el norte de Judá, todos ellos, "son hijos hipócritas,/que se niegan a escuchar." Los recuerdos del exiliado se convierten en el eco de la angustia del pueblo mítico. Pero esto es así, advierte el narrador, por que los antiguos inventaron el destierro (76). Ciertamente esta es una manera del personaje de inscribirse en el círculo mítico de la historia desde una postura supraexiliada; sin embargo, su contingencia histórica se lo impide: "Sólo Dios (dónde está?) se encontraría en condiciones de escribir sobre cualquier acontecimiento de su vida, desde el tiempo absoluto" (146).

No sólo la maldición de Babel le impide comunicar su mensaje al personaje ponceliano. La verdad de su discurso depende de su fidelidad (sinónimos en hebreo) y precisamente en la pérdida de fe radica el fracaso de su proyecto: "Se han escrito millares de libros; se han organizado innumerables asociaciones; se han propuesto panaceas adoptivas; hay quienes hablan de los huéspedes con lágrimas en los ojos. Filósofos, sociólogos, moralistas. *Todos los hombres somos hermanos. Ama al prójimo como a ti mismo*" (76). Sin embargo, a pesar de todo, "el garrote caerá sobre tu nuca. Leyes de inmigración, policía, indiferencia, clanes cerrados, discriminaciones. El garrote. Ahí estás, indefenso, huésped involuntario y crédulo" (77).

Partiendo de la simbología cristiana, podemos ilustrar la pareja especular de la autobiografía desde una postura diferente. El yo autobiográfico (creador)

ve a su ser en el exilio (criatura) como una presencia espectral a la manera orteguiana, pero en el libro de Job se explica que esto se debe a que el Creador se comunica por los sueños: "Dios habla una vez, y dos no lo repite. En sueños, en visiones nocturnas, cuando un letargo a los hombres invade, reclinados en su lecho, entonces abre él el oído del hombre y con apariciones lo entremece" (33, 14-16). Sin embargo, el exiliado carece de la palabra creadora. Todo intento de autoafirmación y salvación queda insatisfecho, más aún cuando esta necesidad creadora es también una reacción de autodestrucción contra la "vieja persona disimulada" que se refugia entre "libros, cortesías y frases huecas cuanto más pomposas" (162).

Después de su exilio en Montecristo, el personaje se refugia en su habitación de Nueva York: "Habías huído para salvarte y ahora esperabas tu epifanía" (59). Busca encontrarse a sí mismo: "Estoy reconquistándome" (59). Pero a pesar de que es un hombre que ha "atravesado las excitantes y tempestuosas aguas de los años de aprendizaje y eres hombre con memoria, entendimiento y voluntad" (56), su intento de salvación se sumerge

en el recuerdo de un ayer que jamás volverá. Alimentándose con ese jugo nauseabundo que viene, desde la boca del estómago, como un vómito. No queriendo reconocer que la fiel memoria, siempre repetida, es un obstáculo severo al correr de la imaginación, ese río Hibistes que no niega su nombre. Es de temer el pasado cuando se despierta, pero ¡y el futuro que la imaginación imagina! (57)

Después del destierro del pueblo mítico encontramos numerosos pasajes en la Biblia que anticipan la falta de la palabra divina. Esto marca, de acuerdo con el investigador Corsani, “un momento de transición de la palabra de Dios hablada a la palabra de Dios escrita.”⁶⁴ Precisamente el texto se convierte en símbolo de esa transición. Después de su exilio en Africa, “cuando tuvo lugar tu gran salto al vacío” (20), el exiliado busca una revelación: la del nombre propio. Pero su exilio trasciende los límites geográficos: “Estabas rumiando en el vacío y no sabías lo que deseabas como no lo sabes ahora ni acaso puedas saberlo nunca” (89). A pesar de tales circunstancias desoladoras, el personaje se aferra de la esperanza de autosalvación: “Voy a intentar rescatarme de nuevo” (89). Pero si el “regreso al mundo desde las soledades primigenias” (48) [en las costas de Africa] había sido un escape, un intento de “afirmar tu presencia” (41) regresando “junto a los vivos para construir un refugio entre las piedras, el hierro trabajado, los subterráneos con rieles, la luz eléctrica” por que “allá estabas solo. Completa, total, absolutamente solo” (41), su exilio en América, por otra parte, constituía “otro final del mundo a su manera” (33). Entonces su persona en el exilio se convierte en un “oscuro barranco sin salida, y cuando hablas, a veces, te envuelves en un desesperado silencio” (64). La palabra de Dios hablada se dramatiza en el autodiálogo de la primera parte para luego ir enmudeciendo hasta desvocalizarse en la tercera parte con la perspectiva de la tercera persona narrativa, él. El *desesperado silencio* de su *voz solitaria* anticipa la transición

⁶⁴Nuevo diccionario de teología bíblica (Madrid: Ediciones Paulinas, 1988): 1379.

hacia la escritura. La figura exiliada que escuchamos en la primera parte es la que leemos en la tercera desde una óptica más reflexiva.

El nombre propio

Según Maggioni, el nombre de Dios se manifiesta "ambivalente: revela y oculta. *Yo soy* significa que Dios está presente y activo, un Dios con el pueblo y para el pueblo. Pero en el enigmático juego de palabras *Yo soy el que soy* hay también la sombra de una reserva, como de un tener para sí el nombre propio" (*Nuevo diccionario* 1678). En este mismo apartado, titulado "Revelación y conocimiento de Dios," nos dice el crítico que "Dios se revela para darse a conocer y para entablar un diálogo con el hombre; sin embargo, su ser íntimo es un misterio inaccesible" (1678). De una forma similar el narrador autobiográfico emprende su búsqueda cognoscitiva a través del diálogo que entabla con su figura exiliada. El ser íntimo al que se refiere el crítico, añade más adelante en el apartado, corresponde a la concepción antigua de la palabra rostro, muy importante en la discusión de la figura autobiográfica, y que significaba "el aspecto más profundo de la personalidad de Dios." Este aspecto era inaccesible, por ello Dios nunca mostró su rostro y *ver* su rostro se convirtió en la "aspiración profunda de toda la Biblia, objeto de una búsqueda apasionada y siempre insatisfecha" (1678).

En términos generales, podríamos sugerir que esta es la aspiración de todo proyecto autobiográfico, donde el lector desea ver el rostro del autor que lee mientras que el autor busca darse a conocer a través de su palabra escrita.

En la obra ponceliana esa aspiración corresponde al deseo del yo autobiográfico de encontrar en su discurso su personalidad más profunda. La clave está en el sentido que nuestro autor le adjudica a estas palabras. Para Segundo Serrano Poncela, su rostro autobiográfico se manifiesta en la búsqueda de un estilo propio, es decir, la propia personalidad, que a veces es difícil encontrar, pero “cuando uno se conoce bien a sí mismo, el estilo se da por añadidura.” Por tal razón es necesario estar en “constante búsqueda de sí mismo (*El novelista* 1). El personaje lo dice, “¿Qué hice? Buscar” (12).

Partiendo del episodio de Babel reproducido en el texto, se puede entender mejor la circunstancia exiliada a la que está sometida la figura ponceliana. Ya hemos observado que para el narrador el origen de toda incomunicación encuentra su raíz en este pasaje bíblico, donde el Creador confundió el lenguaje del pueblo común para que jamás nadie se pudiera entender, es decir, comunicar. Lo cierto es que desconocemos el nombre propio del narrador porque éste es un *autos* innominado, expropiado de su identidad nominal. Está perdido como todas esas otras almas que abandonaron su país después de la guerra y el éxodo. Pero su desgracia es peor que la de los otros, puesto que el regreso a casa está fuera de su voluntad:

En todas partes se vive, se entra, se sale [...] Mencionaste Méjico, Guatemala, las islas Chiloé, Laos, Groenlandia. Todos los lugares donde realmente no quisieras vivir. El verdadero no lo mencionaste porque te amarga los labios. Allí no te aceptan, no te desean, no te quieren. (67)

De ahí que su proyecto autobiográfico se instale en ese espacio puente, heterotopía que sustituya su utopía perdida. En su libro *Exile and the Narrative of Imagination*,⁶⁵ Michael Siedel advierte que para el exiliado, "imagination is, indeed, a special homecoming" (xi). El exiliado, desterrado de su paraíso terrenal y expropiado de su nombre propio, encuentra en el texto un espacio habitable. Es allí, en el sistema general del lenguaje, donde el hombre busca reintegrarse "a la innominada materia infantil, prenatal, al seno del tiempo" (52) donde no existían los nombres para confundir. Este es un deseo simbólico del personaje de regresar al pueblo común nunca terminado, con el propósito de finalizar la obra edificadora de Babel. Pero la maldición divina conlleva mucho más. A partir de la postura crítica de Jacques Derridá, el pasaje bíblico resulta pertinente en la discusión del proyecto autobiográfico frente al discurso exiliado. Sostiene el investigador que el texto bíblico es la descripción de la historia del nombre propio de Dios, que culmina con la imposición de una orden doble: *translate me*, donde Dios le pide al pueblo común (*tribe of Schems*) que lo entienda y que viva respetando su ley y su nombre en el lenguaje universal de la fe; pero a la misma vez, *don't translate me*, condenándolo a la pluralidad de lenguajes donde el nombre se mantiene en el estado de Babel, es decir, de confusión. Desde esta perspectiva, Derridá sostiene que el pasaje traduce "a proper name into a common noun."⁶⁶ A partir de ahí, el crítico advierte que Babel describe una singularidad generalizada, donde la necesidad de entender (conocer) el nombre

⁶⁵ (New Haven and London: Yale UP 1986).

⁶⁶ En "Roundtable on Autobiography" *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*. Trans. By Avita Ronell. (Lincoln and London: University of Nebraska Press 1985).

propio se da en la precisa manera que su imposibilidad de conocerlo. Para Derridá:

The deconstruction of the Tower of Babel, moreover, gives a good idea of what deconstruction is: an unfinished edifice whose half -completed structures are visible, letting one guess at the scaffolding behind them. He [God] interrupts himself in order to impose his name and thus produces what one could call a *disschemination* which means: You will not impose your meaning or your tongue, and I, God, therefore oblige you to submit to the plurality of languages which you will never get out. (103)

De este deseo de Dios se deriva la necesidad de interpretar y no poder interpretar su nombre, que se extiende hacia todo nombre propio en la cadena suplementaria que incluye al del autobiógrafo exiliado. En la medida en que el *autos* ponceliano es el resultado de esa pluralidad de lecturas que él hace de su vida, su visión guarda relación estrecha con esta imposición divina. El proceso de nombrarse mediante el discurso, propio de la figura exiliada, va dirigida hacia el fracaso desde esta perspectiva. Ello obedece no sólo a la memoria cambiante (*shifting*), como propone Ugarte, sino a que el nombre se mantiene en un estado de confusión, y el deseo de conocimiento se da en la medida en que el hombre se desconoce, como lo propone la visión derridiana. En el texto ponceliano este deseo se manifiesta en la dicotomía que encarna el personaje: su necesidad de expresión y su incapacidad de comunicarse. Las metáforas que lo figuran así lo demuestran: a veces eras un *agua derramándose*, y otras, un *barranco sin*

salida atrapado en un *desesperado silencio*. Y todo lo que tiene el lector de esa figura autobiográfica es su *triste ruina*.

En el lenguaje demaniano, la imposibilidad de conocer el nombre está atrapado en su proceso de figuración y desfiguración, lenguaje que tanto afirma como niega, que vela desvelando. De igual forma, en la hermenéutica bíblica se esconde en el nombre de Dios que revela y oculta, de acuerdo con el investigador Corsani, el aspecto más profundo de su personalidad. En el lenguaje de Ortega, sin embargo, esas múltiples lecturas que el yo autobiográfico hace de su vida transforman la incapacidad de conocer en la posibilidad de ir viviendo hacia el ser libre, siendo y des-siendo. Pero esta naturaleza confusa del nombre y su diseminación trae consigo una amenaza:

To loose one's name by transforming it into a common name or pieces of a common name is also to celebrate it. One takes the risk of losing one's name by winning it, and viceversa. This always happens as soon as there is some proper name: the scene is in place where one loses what one wins and wins what one loses. (77)

El riesgo es inevitable en la lectura que no lo reconozca. Hasta cierto punto, la postura derridiana constituye su advertencia hacia el autor: todo lector está sometido a la pluralidad de interpretaciones; la posibilidad de imponer un sentido o hacer culto a la personalidad (165) está nublado por el estado babélico, que corresponde a su vez a la multiplicidad de lenguajes. Y Paul de Man, desde su lenguaje despojador, se figura a partir de ella cuando define la autobiografía como una figura de la lectura que se da, hasta cierto nivel, en

todos los textos. Pero conviene recordar, por otra parte, que de Man advierte lo siguiente: "by the same token, none of them [autobiographies] is or can be" (70).

La condición exiliada del personaje ponceliano responde a la particularidad que su circunstancia le plantea. Su discurso exiliado lo instala en el nombre común, naufragando en los tres pronombres personales o en los tropos que lo figuran. En ocasiones se dramatiza ese sentimiento de una identidad despersonalizada en la historia narrada: "Pones la planta del pie en la acera y comprendes que nada tienes que hacer en el mundo que no sea dejarte ir. En estos casos acostumbras a meter las manos en los bolsillos y caminar la tercera arriba apretándote contra la muchedumbre" (17).

Quizás por ello en *Writing and Difference* Derridá afirma que el exilio "is the place of writing."⁶⁷

⁶⁷ En el capítulo "The Question of the Book" (Chicago: University of Chicago Press, 1978): 66.

Versiones de la memoria

En nuestra primera lectura del recuerdo de la madre observaremos que la memoria se manifiesta en *Habitación para hombre solo* a través de la relación sucesiva y simultánea entre la naturaleza del acto de recordar, cambiante siempre, y el estatismo del recuerdo fijo. Partiendo de esta premisa, examinaremos cómo el discurso narrativo transforma la experiencia del exilio en un estudio de los procesos cognoscitivos de la memoria. Este estudio se articula en la configuración una y múltiple a la vez de un pasado evocado, que como hemos de señalar se estructura sobre la estrategia textual de la autocita. Insistiremos en ello porque mediante el análisis comparativo de las versiones textuales de un recuerdo particular, hemos de ilustrar cómo el autor crea la ilusión de que el lector asiste a su proceso de formación lingüística. Este efecto se produce, en el acto de la lectura, por medio de la repetición de sucesos narrados que a su vez constituyen interpretaciones distintas. Observaremos, por otra parte, que conforme participamos de ese proceso de formación del recuerdo en el plano de la expresión, en el plano de la historia, en cambio, somos testigos de la transformación de un hecho real en la memoria a uno ficticio en la escritura. Este proceso se pone de relieve en uno de los pasajes metaficticios de la novela, cuando el narrador reconoce que su intento de escribir la novela de la vida propia es un acto de creación que sólo consigue su reconstrucción imaginaria. Su deseo de recuperación de una experiencia vivida fracasa porque, como él mismo advierte,

[los recuerdos] escapan hacia el pasado violentos y aulladores; destruyen la compostura y retornan a vivir. Y es que cada episodio que compone la suma total de la vida sucede dos veces. Una, en la ocasión fugitiva e inconexa en que se produce como hecho real. Otra, cuando se rememora con esa carga de angustia que trae consigo saberlo fijo e inmóvil para siempre, sin poder volver a ser, obligado a responder por lo que realmente sucedió, amarrado como una piedra al cuello de cada cual y dirigiendo, irrenunciablemente, tu destino. (56)

Para el personaje exiliado, la memoria puede retener y retiene el pasado en la medida en que lo fija en el recuerdo, fuera de la experiencia vivida, a partir de la percepción actual de un sujeto que en última instancia busca un núcleo de sentido: la unificación de su figura en dos tiempos. Esta es la realidad textual del *autos* exiliado, cuya reproducción de su vida con elementos imaginarios no obedece a la fragilidad perceptiva de la memoria, sino a que el ejercicio de la escritura constituye otro proceso de fijación, donde el escritor “fragmenta, separa y pasa a otros la historia en préstamos sucesivos” (146). Como bien afirma el narrador, “cada minuto auténtico evocado por este procedimiento se convierte en una zona irreal, confusa, que apenas se deja aprehender. En ella, los acontecimientos que fueron verdaderos toman aspectos de falsedades o insidias. Se dice: así sucedió. Pero no es cierto. Se ha petrificado en el tiempo y nadie lo suponía, de modo que llega convertido en fósil” (146). El destino del hombre es irreversible, nos recuerda Ortega, y la recreación de la vida del personaje ponceliano, nos dice más adelante, por estar en la forma de *haber*

sido, es imposible de traducir. Por ello concluye que la imaginación, ese retorno especial a casa, en palabras de Siedel, es el mejor sustituto de la memoria.

De hecho, podemos afirmar que el personaje vive en el recuerdo de un pasado que sólo se recupera como una irrealidad; de igual forma que su presente en el exilio, como él mismo afirma, es "memoria; nada sucede, todo es recuerdo, filtro, aguas por las cañerías de la imaginación" (143). Podemos señalar, entonces, que la memoria en la novela reconstruye una realidad pasada en la precisa medida en que garantiza una ficción futura en su proceso de invención. Así, pues, mientras el protagonista avanza en su proceso rememorativo, en busca de un pasado auténtico y una identidad homogénea, crea su propia ficción, es decir, va creando su figura autobiográfica. Desde esta perspectiva, *Habitación para hombre solo* acusa una manifiesta tendencia hacia las formas de metaficción que, según señala Robert Spires en su estudio sobre la novela española, dan lugar al movimiento autorreferencial de las décadas del setenta y ochenta, por que "more than a novel about fiction, it is a novel about its coming into being."⁶⁸ Precisamente en eso consiste la *presentación directa de la vida* en el discurso ponceliano. Si la novela es vida que *se hace haciéndose*, la que en este trabajo examinamos muestra el proceso de *llegar a ser* autobiografía a partir del recuerdo en su proceso de formación y la figura que se va escribiendo. Pero para ello es necesario organizar ese pasado, esa materia bruta, informe que en la novela se manifiesta como "imágenes, memorias, secretos, todo diluído, sin forma" (53).

El recuerdo de la madre

Los tres momentos evocados que hemos de examinar seguidamente configuran el recuerdo de la madre del protagonista. A continuación, ofrecemos la versión del recuerdo de la tercera parte y que nuestra lectura privilegia como la primera con el propósito de ilustrar la trayectoria del proceso de recordar. Esta evocación instala al *autos* ponceliano al comienzo de su acto de escritura. A partir de la palabra *madre* el narrador explora su capacidad rememorativa –y también imaginativa- para la recreación de su propia vida:

Se escribe. Se hace por necesidad ya que no por deseo. Quizás para vivir, simplemente; para seguir viviendo de algún modo. Y escribe sobre sí mismo, sobre su vida que enriquecen otros sin saberlo, arrastrado por una irresistible catarsis aún sabiendo que la historia propia, por pasada, es dolorosamente intraducible. Por ejemplo, puede escribir y escribe la palabra madre. Eso es todo. Al principio cree que de ella van a brotar exuberantes emociones, bellezas únicas. Pero sobreviene un medio tono sentimental, dulce, vago y remoto, un cambiante color a nube. Y entrevé con esfuerzo la sombra oscura y la cabellera dorada cayendo sobre las espaldas, desenredada y cernida por un peine. Hay además, un sillón de mimbre y un gran cesto de costura al lado cuyo interior remueven unas manos ágiles, finas, quizás frías. Eso es casi todo. Los ojos, ¿azules o pardos? Los labios, ¿carnosos? Breve palabra, poca estatura. Finalmente, el punzante recuerdo de una habitación en penumbra: olor

⁶⁸ *Beyond the Metafictional Mode* 73.

acre a medicina, unos señores demasiado serios, un gran balón de oxígeno y estertores, jadeantes y lentos estertores. Besa un hombro pegajoso. Alguien le hace la señal de la cruz sobre la frente ya fría y alguien le lleva no sabe dónde. Eso es todo. En absoluto. ¿Qué hacer con ello ahora? (145)

En esta primera interpretación se advierte que el recuerdo inicia su proceso de formación; todavía está impreciso. El narrador comienza a establecer la correspondencia entre vida y lenguaje, la conexión saussureana del signo-madre: el enlace de la marca escrita (breve palabra) con el concepto imaginado (poca estatura) que culminará en la fusión simbólica de la próxima versión que próximamente transcribiremos: *pequeña la estatura*. Una vez establecida esta relación entre significante- significado, a partir de esta versión el narrador reconstruye su pasado en las variaciones del recuerdo que aparecen en la primera parte del texto. Para lograr un examen más completo, a continuación reproducimos la segunda interpretación del recuerdo –que viene siendo la primera que aparece en la narración. El personaje exiliado recuerda el episodio de su infancia después de sostener una conversación con Myra, la última mujer de su exilio que significativamente constituye otro símbolo de la madre. Ella lo compara con un niño por su comportamiento sobresaltado, lo que lo lleva a reflexionar sobre su más antigua imagen de niño casi en el olvido de la memoria. Esa misma noche, víctima del insomnio, el hombre exiliado prende un cigarrillo y se pierde por los espacios de la memoria:

Con esfuerzo entrevés una sombra oscura y una cabellera dorada cayendo sobre las espaldas, desenredada y cernida por el peine. Hay además, un sillón de mimbre y un gran cesto de costura cuyo interior remueven unas manos ágiles, finas y frías. Eso es casi todo. Ojos pardos. Labios carnosos. Pequeña la estatura. Punzante recuerdo de una habitación en penumbra. Unos señores demasiado serios. Olor acre a medicinas; un gran balón de oxígeno. El niño besa un hombro pegajoso y frío. Alguien a su lado hace la señal de la cruz sobre su frente. Y alguien le lleva no sabe dónde. Eso es todo. Pasaron los años y los muertos. Una sociedad desconocida y extraña aparece ante tus ojos con la pesantez de una piedra. (70)

Como se puede observar, esta versión transcurre en el presente de la historia, desde la perspectiva del hombre adulto que recuerda el episodio con cierta reserva emotiva. De primera intención, la inmediatez del tiempo presente actualiza el suceso evocado y lo carga de presencia en la medida en que coinciden el tiempo de la historia y el tiempo de la narración. Esta versión es la más avanzada en la ficción en tanto forma parte de la conciencia imaginaria del personaje. De hecho, es la versión ficticia, menos real porque es asumida por el personaje que la produce. Ya está en la forma del recuerdo fijo e inmóvil, ha retornado a vivir *con la pesantez de una piedra*, amarrada al cuello, para dirigir, irrenunciablemente, su destino (56).

Al comparar ambas versiones advertimos que el adverbio de duda *quizás* frente al adjetivo *frías* que crea la incertidumbre de conocimiento de lo

expresado en la primera se transforma en certidumbre en la segunda. Si por un lado denota la posibilidad de que sea cierto que las manos de la madre sean frías, por otra parte connota la relación de continuidad entre el acto de recordar y el recuerdo. En segundo lugar, las preguntas retóricas que emplea el autor en el primer intento –*Los ojos, ¿azules o pardos? Los labios ¿carnosos?*– parecen poner de relieve la ambigüedad de conocimiento, creando el efecto de imprecisión que se transforma en certidumbre en la segunda versión con la afirmación descriptiva de los *ojos pardos* y los *labios carnosos*.

La tercera versión (la segunda de la primera parte en el texto), por el contrario, manifiesta la perspectiva del niño. Se manifiesta más sentida que pensada, con una carga emocional que falta en las otras dos. Está interpolada en un momento de transición en la vida del protagonista que, ante la deportación inminente hacia un nuevo destierro, el hombre exiliado recuerda el momento trágico de pérdida al entrar en una catedral colonial en la frontera americana:

(Y tenías entonces un puñado de años, seis acaso, acaso ocho; un niño triste y tierno y aquella criada –Leoncia se llamaba– llegó hasta el fondo solitario de tu alcoba de niño y te dijo: “reza por ella, mi clavel, si quieres que la buena mamá se salve y el Señor derrame sobre esta familia de impíos su poca bondad”. Y tú preguntaste: “Qué rezo, tata Leoncia”, y ella respondió: “lo mismo que yo galá”, de modo que ella rezaba con sus palabras propias y tú las repetías rezando por la cabellera oscura y dorada que tantos amabas ver desenredarse al paso del peine; rezando y bebiéndote las lágrimas, porque llegaba, desde lejos, desde el otro lado

de la casa, un punzante olor a medicinas y no te permitían acercarte más allá de la propia puerta de tu habitación, aunque deseabas furiosamente entrar en el dormitorio donde un balón de oxígeno, enorme esfera roja llena de tubos, zumbaba con su terrible apariencia vivificadora. Y Leoncia hizo la señal de la cruz sobre el cuerpo ahora inmóvil, de donde emergían pausados estertores como burbujas que suben desde el fondo de un estanque, para después, al otro día, abandonar la casa silenciosa y con sombras [...] pero ella estaba allí, perdida para siempre aunque rezaste y comulgaste y llorabas rezando y decías y repetías: “Padre nuestro que estás en los cielos”; ella, mamá, mamita querida, querida madrecita ida y muerta para siempre, y los oídos de Dios no escucharon al niño y el niño alzó su pequeño puño que nada entendía para reprocharle, por su estupidez y su crueldad). (113)

De inmediato se advierten las diferencias entre todas las versiones. Esta discurre en un pasado imperfecto, incompleto, cuya descripción del estado emocional del niño se desliza hacia el presente desarraigo del protagonista. A pesar de su reproducción en paréntesis, que pone de relieve su separación de la historia, en otro nivel narrativo, cumple la función metafórica de unir ambos tiempos, estableciendo así la continuidad de la historia. De tal modo que el exiliado se traslada de su habitación para hombre solo hacia el *fondo solitario de tu alcoba de niño* donde el *niño triste y tierno* perdería a su madre. Esta versión prefigura el futuro que le espera. De igual forma que *no te permitían acercarte más allá de la propia puerta de tu habitación*, las autoridades americanas no le

dejarán cruzar la frontera. Las autoridades no escucharán al hombre en su ruego por otra oportunidad de vida, como Dios no escuchara al niño.

Por una parte, la técnica de la autocita crea la ilusión de que el lector regresa al punto del origen del recuerdo, es decir, a la primera vez que aparece en el texto. La estructura cíclica del tiempo y de la memoria, repetida siempre, se establece con las repeticiones lingüísticas. Las variaciones verbales que configuran las diferentes versiones, por otra parte, establecen la sucesividad temporal en la acción de recordar. De modo que se advierte el punto de contacto entre el tiempo simultáneo y el tiempo continuo. Si hipotéticamente uniéramos las tres versiones, por ejemplo, notaríamos que el deslizamiento metonímico del adjetivo *punzante*, que en la primera y la segunda versión antecede al sustantivo *recuerdo*, se desplaza hacia la sensación olfativa del *olor* a medicinas en la tercera versión. Si cada sinestesia enlaza dos imágenes y sensaciones procedentes de dominios sensoriales diferentes, su desplazamiento metonímico crea la impresión de continuidad en el proceso de formación del recuerdo. Más interesante para nuestro enfoque es el efecto hiperonímico, es decir, de inclusión, que produce este desplazamiento. Se subraya esa sensación de sucesividad mencionada anteriormente en tanto la inclusión va dirigida desde lo general (recuerdo) hacia lo particular (olor). De hecho, parecería que a medida que el personaje progresa en su acto de recordar va recuperando sensaciones experimentadas en un tiempo pasado. Como si el proceso mismo de recordar se fuera manifestando más vivo a cada paso de la experiencia. Con ello el autor crea el efecto de profundidad psicológica del personaje que viaja por los

espacios de la memoria a medida que progresa acumulando ser pasado viviente, como bien sostiene Ortega.

Además, impacta el sentimiento desbordante del niño en la tercera ocasión que se manifiesta en las variaciones verbales de un mismo sema: madre. El autor emplea la figura del polipote para lograr la impresión de que el adulto puede retener la vitalidad de la imagen de su madre no en los bordes semánticos del sustantivo, es decir, en la fijación de su imagen en el recuerdo como un nombre –una sombra-, sino en sus variaciones, aumentando así, lingüísticamente, las posibilidades de recuperación de un *cuerpo ahora inmóvil*. De lo expuesto anteriormente se puede observar, por otra parte, que en el proceso de formación del recuerdo la información del suceso no ha sido registrada totalmente en la memoria en la primera y la segunda ocasión, en tanto el personaje sabe que *alguien a su lado hace la señal de la cruz* pero no es hasta la tercera evocación que reconoce a Leoncia.

Se observa además que tanto la primera versión como la segunda recuperan la imagen fija de la *sombra oscura* y la *cabellera dorada* de la madre; mientras que la tercera revive todo el sufrimiento del niño en el desplazamiento metonímico de la imagen de la *sombra oscura* hacia la *cabellera oscura* y *dorada que tanto amabas ver desenredarse* al paso del peine. Ello se debe a que en las primeras dos el *autos* exiliado *entreve con esfuerzo*, es decir, ve confusamente esa imagen mientras que en la tercera, la percibe con más claridad y la reconoce como si estuviera allí presenciando el acto de *ver desenredarse* el cabello de su madre. Es entonces que después de su muerte el

niño procede a abandonar *la casa silenciosa y con sombras*, en la tercera versión.

Ya hemos explicado cómo Serrano Poncela recuerda una realidad pasada en la precisa manera en que va creando una ficción futura; en términos orteguianos, a través de ese personaje imaginario que en la forma de su discurso autobiográfico pone de manifiesto los pasos de la experiencia vivida de su programa vital. Ello se debe a que nuestro autor busca vivir en su novela, y como bien advierte Unamuno, “toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico.”⁶⁹ En “El novelista y su sombra” Poncela sostiene que “nada se aprende fuera de uno mismo” y por eso “la pobreza narrativa de tanto novelista se debe a la ausencia de vida interior” (1). Teniendo esto presente Serrano Poncela se embarca en su proyecto autobiográfico recreando, hasta donde le es posible, su intimidad a través de la obra literaria.

Las tres versiones examinadas no sólo ilustran el proceso de formación del recuerdo, sino también el intento de trasladar a un ente de ficción la experiencia vivida. Así, el escritor se da a la tarea de ofrecernos la recreación de la muerte de su madre en una primera ocasión, pero *un cambiante color a nube* sólo le permite entrever la *sombra oscura* que permanece petrificada hasta el tercer intento cuando retorna a vivir con todo el sufrimiento del niño. Esta lectura ilustra además el proceso de vocalización de la voz autobiográfica (de él a tú) del personaje exiliado. La trayectoria va desde la voz ausente del narrador en tercera persona hasta que nuestros oídos escuchan las plegarias del niño. Ante nuestros ojos se va formando la figura ponceliana: re-escribimos, entrevemos y

finalmente reconocemos. Y nuestra visión se desplaza de la imagen de un escritor que escribe sobre su vida hacia un personaje viviendo su angustia, porque como señalara Yndaráin, “el *tú*, como personaje imaginario, es el punto de encuentro, la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual” (224). Este desdoblamiento no lo emplea el autor, añade el crítico, “por afán de dar verosimilitud al hecho literario, en su paso de los contenidos de conciencia a la expresión verbal, como sucede en Butor, sino por empeño de trasladar a un ente de ficción lo real o vivido” (224). De modo que podemos dar por cumplida la máxima ponceliana: el autor ha escuchado la palabra interior y la ha convertido en signo objetivo. Y con ello, la justificación de la obra literaria en sí.

Así, cuando el personaje exiliado narra una experiencia vivida desde el *tú* lo hace desde un presente habitual que actualiza el suceso y a su vez contrasta con su reproducción en la tercera parte desde *él*: “en el planteamiento del relato, la movilidad del punto de vista temporal da impresión de querer alternar la evocación con la presencia” (Yndaráin 223). Desde el pensamiento orteguiano, esta movilidad de perspectiva corresponde a la evolución del ser vivo. Por lo tanto, partiendo de Ortega, observamos que el autor ensaya esa figura de vida (discurso imaginario) que ha resuelto ser y va haciendo a *fondo la experiencia de él* cuando llega a creer que esa figura es su propio ser. Pero en el proceso de experimentar ese programa vital aparecen las insuficiencias –dificultades– que su circunstancia le plantea (*su espalda*) y que hemos comentado anteriormente. Por lo tanto, el autor inventa otro programa de vida –idea otra interpretación del

⁶⁹ Como se hace una novela 128.

recuerdo ya escrito, pero *no sólo en vista de la circunstancia, sino en vista también del primero*, es decir, del contexto lingüístico anterior. Se procura que en la primera versión se eviten las insuficiencias de la primera y así sucesivamente. Esta es la forma en que para Ortega el hombre evita ser como fue, conservando su ser fijo (acumulando pasado, pero pasado viviente). Poncela ilustra este proceso textualmente con el recurso de la autocita. A partir de ahí desarrolla esa figura imaginaria hasta sentirse *idéntico a sí mismo* (78), momento en que su idea se vuelve revelación. Así conserva lo repetido de las versiones y lo evita en las variaciones que ellas presentan. Ello responde a la necesidad del *autos* ponceliano de mantenerse en *el fluir del pensamiento como en el fluir de la sangre*, sin caer en una versión determinada, completa o clausurada, que se petrifique en los *coágulos* que las palabras producen ("El novelista" 1). Este aspecto de su historia marca la semejanza fundamental entre la figura ponceliana y el personaje unamuniano de *Cómo se hace una novela*. En el caso de Unamuno, Randolph Pope advierte que una novela terminada no hubiera representado la experiencia del exilio tan acertadamente, porque el exilio es el lugar "where projects do not find their way into practice, where they whirl in the mind and on the page as shaky substitutes of action [...]. A finished novel would have given the illusion of accomplishment, precisely what he wished to short-circuit because it would have made his exile look creative."⁷⁰ A diferencia de Unamuno, sin embargo, Serrano Poncela ensaya su discurso y nos ofrece versiones inconclusas pero indiscutiblemente creativas. Precisamente

⁷⁰ "Unamuno in Exile" (78).

porque al igual que Unamuno busca mantenerse en la fluidez de un decir viviente. Recordemos a Ortega cuando advierte que “el libro es un decir fijado, *petrificado*; es en rigor, algo que fue dicho” (*Historia* 140).

Las versiones ilustran, por otra parte, que sus interpretaciones cambiantes corresponden al movimiento giratorio de los tropos propuesto por de Man (*revolving door*), porque como advierte el narrador autobiográfico, la vida es como una ruleta, “gira continuamente, como gira la bola del mundo, pero de forma imprevista” (12). Y el *autos* ponceliano busca retornar a ella, a la vida aunque sea a través de la escritura. La lengua, sostiene Ortega, “en su auténtica realidad nace y vive y es como un perpetuo combate y compromiso entre el querer decir y el tener que callar” (130). Y precisamente ya hemos visto que el *autos* exiliado tiene la necesidad de hablar, de instalarse en el querer decir como un *agua derramándose* que lucha contra la imposibilidad de comunicarse, de tener que callar porque es simplemente *un puñado de residuos que escriben*. Ciertamente, ello obedece a que el libro es un decir *espectral*, advierte Ortega, espectral, por que presenta la huella de un autor que se ha ido (167). O lo que es lo mismo, un *autos* en exilio. Más aún, Ortega advierte que el mundo es una realidad y una interpretación, y para evitar cualquier confusión sustituye el vocablo por circunstancia. Por eso afirma que “el hombre es siempre en una circunstancia” (166). Asimismo, la figura ponceliana nos ofrece en su discurso autobiográfico su realidad exiliada y también su lectura de ella, o mejor dicho, una pluralidad de interpretaciones. La movilidad del punto de vista –de la tercera a la segunda persona– contribuye a crear la ilusión de la trayectoria

empírica de un hombre que escribe sobre su proceso de recordar. El desplazamiento del recuerdo de la voz escrita hacia la voz desarraigada nos dirige hacia ese horizonte de expectativas, donde necesariamente el cuerpo ido del autor le da paso a la figura que nace y se va formando en el lenguaje. Tanto la vida como el lenguaje –nos dice Ortega-- están en constante quehacer, están dadas, pero no hechas (*Historia* 132). Y Serrano Poncela busca mantener su figura escribiéndose y rescribiéndose constantemente en las versiones que no terminan porque si acabamos el libro, advierte Unamuno en *Cómo se hace una novela*, morimos.

Las versiones también plantean ciertas dificultades que presenta el proyecto autobiográfico así como lo estudia la crítica y que se resumen en la desconfianza hacia su discurso de autorrestauración y la imposibilidad de saber la verdad histórica –el pasado. Si por una parte el carácter cíclico y la visión dialógica de los sucesos narrados –dos o más interpretaciones- ilustran estas limitaciones, por otra parte estos dos recursos nos abren las puertas hacia un mar de posibilidades. No importa el orden privilegiado, o mejor dicho, si colocamos arbitrariamente la jerarquía secuencial escogida, lo cierto es que ellas ponen de relieve el proceso de selección en la reproducción de un suceso. Y ello se debe a que provienen de la capacidad de elección que distingue al hombre y le acompaña en su quehacer ontológico. Ortega explica que el “sujeto, ni es un medio transparente, un *yo puro*, idéntico e invariable, ni su recepción de la realidad produce en esta deformaciones” (*El tema* 145-6). El lector va viendo como se hace el hecho en tanto la realidad del hombre es una realidad in vía.

Pero su visión está determinada, nos dice Ortega, por el tramado de su urdimbre visual:

De la infinidad de los elementos que integran la realidad, el individuo, aparato receptor, deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible [...]

Cuando se interpone un cedazo o retícula en una corriente, deja pasar unas cosas y detiene otras; se dirá que las selecciona pero no que las deforma. (146)

El *autos* ponceliano nos ofrece múltiples lecturas de su pasado conforme su visión adopta una perspectiva diferente. Cada recuerdo configura un paso más en el largo camino del ir viviendo del personaje exiliado. De modo que cada re-escritura presenta un punto más en la trayectoria inconclusa de experiencias vividas. Aunque Poncela no publica esta obra como su autobiografía del exilio, el carácter autobiográfico en ella se *manifiesta* claramente, pero a partir de una perspectiva más a fin con el pensamiento crítico contemporáneo que con el modelo autobiográfico tradicional. El personaje ponceliano crea la ilusión de mantenerse en el acto inconcluso de escribir su vida pasada (recordarla) frente a la acción culminada de una versión determinada. Le huye a la clausura y a la idea de representar una identidad fija como presenta la mayoría de los textos autobiográficos. Su búsqueda de unidad no obedece al deseo de un yo esencial sino al principio unificador que rige su programa de vida. Su inconformidad ante la reproducción de su vida con elementos imaginarios es lo que mantiene al discurso vivo, en el proceso de ir viviendo y ejerciendo su derecho ontológico de

ser libre. Esa es la dificultad que siempre está presente en el quehacer humano y constituye su eterno peligro, advierte Ortega. El texto se presenta como el *locus* transitado por donde se encuentran algunas de las perspectivas de su realidad, según es vivida –y escrita- por él.

La vida en el exilio, según el protagonista, es “ese punto de llegada y de partida; una línea inacabada de puntos” (42). El recuerdo de la madre representa ese *punto de partida*. En el momento en que Dios le quitó la vida a su madre, abandonó al niño desolado. El *cuerpo inmóvil* de la madre prefigura la identidad lapidaria del hombre en el exilio. Con él se inicia la cadena metafórica de la muerte que se desplazará hacia otro *cuerpo inmóvil*, el *cadáver* de la figura exiliada, y que trasciende hacia el cuerpo ido del autor. La muerte de la madre anticipa además la *canción inaudible* de la *voz solitaria*, precisamente porque Dios se tapó los oídos.

El recuerdo paterno, por otra parte, pone de relieve el *punto de llegada* del recuerdo que retorna a vivir. El regreso de la vida se ilustra con la aparición del padre en la memoria del hijo. En la versión del padre, sin embargo, se invierten los papeles y se pone de manifiesto la posibilidad de que el hijo escuche el llamado del padre. De modo que el lector pueda escuchar la llamada del autor.

El recuerdo del padre

En la novela aparecen dos versiones del recuerdo del padre del protagonista exiliado, en la primera y tercera partes. A continuación las

transcribimos, pero conviene indicar que hemos de añadirle el pasaje de una creencia céltica que le precede a ambas versiones con el fin de analizar y establecer su importancia en función de la experiencia evocada.

(1)Según una creencia céltica, las almas de los muertos transmigran al cuerpo de animales o plantas y aún a cosas inanimadas, permaneciendo cautivas dentro de ellas hasta el día en que el azar facilita un posible liberador, quien escucha su llamada y así la comprende, el encanto queda roto y el alma se recobra. Aquí está. Acaba de abrir la puerta y sientes cómo se acerca con su andar reposado, su sonrisa viril y su bastón entre las manos un poco velludas que juegan con el puño de hueso. – Buenos días, hijo- te dice. Y su voz parece rara. Recuerdas, entonces, que está muerto; que es una leyenda, casi una fábula. Si su voz alienta de modo tan extraño se debe a que su boca hace tiempo que permanece bajo tierra. (72-3)

(2)Según una vieja creencia céltica, las almas de los muertos transmigran al cuerpo de animales o plantas y aún a cosas inanimadas permaneciendo cautivas hasta el día en que el azar les presenta un posible liberador. Este escucha su llamada y si la comprende, el encanto queda roto y el alma se libera. Aquí está: acaba de abrirse la puerta y siente cómo se acerca con su andar reposado, su sonrisa, su bastón entre las manos velludas que juegan con el puño de hueso. –Hijo- le dice (y su voz es tan rara). Recuerda, entonces, que está muerto, y si su

voz suena de modo tan extraño se debe a que su boca hace tiempo que permanece bajo tierra. Sin embargo, helo aquí, cercano y actual. (148-9)

Comenzamos con el examen de la creencia ya que ella constituye el punto de partida para el análisis del recuerdo del padre. De primera intención asistimos a dos descripciones de una creencia que se asemejan por sus elementos en común: el alma del muerto, el encanto, el azar, el posible liberador y la llamada del alma en cautiverio. En el contexto del recuerdo paterno que le sigue podemos sugerir con toda justicia que el alma del padre transmigra al cuerpo del hijo para vivir en él –ya sea en su herencia genética o en su memoria. El acto de transmigrar, leído en este caso como el paso de un alma de un cuerpo a otro (*DRAE* 1425) asegura la continuación de la línea paterna –el hijo como padre- que finalmente posibilita la recuperación del alma en la primera versión –vuelve al padre- o posibilita su liberación en la segunda –transmigra al hijo nuevamente. Pero el alma del padre transmigra al hijo para vivir en su memoria y es en ella que su recuerdo revela su sentido más profundo.

En ambos casos, la transmigración del alma comienza tan pronto termina la creencia: “Aquí está” –nos dice el narrador y en las dos variantes el hijo siente como el padre entra para vivir en el espacio de su memoria: (1) “Acaba de abrir la puerta y sientes como se acerca con su andar reposado. El protagonista sabe de antemano que es su padre quien llega –ejerce la acción de abrir la puerta- y más adelante le habla, “Buenos días, hijo.” En la otra ocasión, sin embargo, no está tan claro su conocimiento, (2) “acaba de abrirse la puerta y siente como se acerca con su andar reposado” hasta la afirmación de su autoridad en la relación

paternal cuando le llama "Hijo." Observamos también que su perspectiva se desplaza de una descripción más detallada (1) *su sonrisa viril y sus manos un poco velludas*, hacia una de carácter más general, (2) *su sonrisa y sus manos velludas*. El protagonista está frente a esa visión paternal hasta que recuerda (1,2) "que está muerto."

En la primera evocación, el recuerdo del padre vive en el hijo como una lectura de su pasado. El exiliado lo compara con un texto, o mejor dicho, con una obra que se lee, una *leyenda*, casi un rumor o una ficción artificial, una *fábula*. Si en la primera el recuerdo destaca la lejanía de un pasado, en la segunda, por el contrario, da la impresión de que se manifiesta en ese preciso momento, como una reviviscencia: "helo aquí, cercano y actual." La clave de esta diferencia nos la ofrece el texto en la percepción del exiliado al escuchar la voz del padre: que le *parece rara* en la primera versión mientras que en la segunda no dice que la voz es *tan rara*. Notése además que en esta última versión nos da la información entre paréntesis, dando la impresión de que es un comentario aparte del recuerdo que está en progreso en ese preciso momento. En ambos casos es la llamada del padre que el exiliado escucha lo que lo lleva a reconocer que está sumergido en el recuerdo: (1) "Si su voz alienta de modo tan extraño se debe a que su boca hace tiempo que permanece bajo tierra"; (2) "y si su voz suena de modo tan extraño se debe a que su boca hace tiempo que permanece bajo tierra." Lo cierto es que en la primera ocasión el hijo encuentra en su recuerdo el aliento de un ser resucitado que *parece* vivo mientras que en la segunda, reconoce visos de una presencia que es cercana y actual. En ambos

casos se escucha la llamada del padre de una forma diferente. En la primera ocasión, su voz *alienta*, es decir, anima o da vigor, infunde quizás, adquiere vida de una manera insólita porque proviene de un ser que ha muerto. En la segunda, el extrañamiento de la voz se debe a su valor fónico, porque *suen*a, y al escucharla adquiere visos de realidad. El hijo –como posible *liberador*– reconoce los signos que le presenta el azar: *recupera* la imagen del padre muerto –un tanto momificada– en la primera ocasión *para liberarse* de ella en la segunda, conservando y afirmando su presencia de una manera más eficaz.

Lo que no podemos dejar pasar en ambas versiones es que la boca del padre muerto, es decir, el órgano que utilizamos para emitir un mensaje, *hace tiempo que permanece bajo tierra*, silenciado en el sistema general de la lengua. Con el recuerdo paterno, el hijo escucha la llamada del padre y recupera su capacidad de expresión artística. Desde esta perspectiva, el pasaje de la creencia céltica nos ofrece otras claves para nuestra lectura autobiográfica. El narrador advierte que no sólo los recuerdos escapan hacia el pasado violentos y aulladores como una bestia para luego retornar a vivir, sino que el hombre, de igual forma, está constituido de una materia difícil y como ciertos animales de la selva se doma imperfectamente cuando entra en cautiverio. Su razón y buen sentido le dicen: duerme y descansa, ahora lame la mano de tu Señor. Un día, inesperadamente, basta con mirar un ojo inyectado en sangre; oír un ruido lejano aunque familiar para que la bestia escape en busca de libertad. (56).

Así mismo se siente el protagonista en su relación con la mujer, como un animal en cautiverio: “Estoy harto de vivir como un gato doméstico. No intentes

sujetarme” (85). Por ello termina enajenándose de cada relación. Había escapado de su exilio en la tierra primigenia de Montecristo hacia su habitación de hombre solo en la ciudad, en busca de libertad, refugio entre los vivos y salvación personal: “Estoy reconquistándome” (58-9); “aquí se recobra todo” (59). Pero si había tratado de salvarse de la soledad ahora se encontraba en “una desolación horrible, de gran ciudad hostil” (86). Su posibilidad de comenzar de nuevo existía bajo la amenaza del recuerdo, ese *tesoro sombrío* que le impedía olvidar. El pasado actúa negativamente en la vida del exiliado en la medida en que se manifiesta como un pasado muerto, sin comprender. No puede regresar a su patria ni a su vida pasada para desde allí restaurar sus propios bloques de piedra, conservar su río propio y darle sentido a su vida. Cuando recuerda sus “párpados cerrados entraban en la oscuridad” (53). Por tal razón, sólo le queda escribir:

Pensabas recomenzar de nuevo; hacer algo útil, digno, con sentido. Estabas inventando pero te lo creías. Acaso escribir un libro [...] la vida verdadera” (60). De esa manera, quizás, podría darle “forma a esa especie de baba informe y celular que fue tu vieja vida” (40).

Efectivamente, para lograr tal proyecto es necesario escribir; ensayar ese discurso imaginario, pero no tan sólo creándolo, sino también creyéndolo. Y nosotros los lectores no vamos a estar atentos a los signos del azar, de la naturaleza, o de los hombres para reconocer el llamado de la tierra efectuado sin palabras (44), sino a las señales auditivas y visuales del texto, como advierte el personaje, para escuchar la llamada del autor.

Si volvemos nuestra mirada a la creencia céltica y al recuerdo del padre, podemos advertir que si comparamos ambas versiones, la creencia describe el proyecto de la autobiografía desde una teoría de la recepción implicada en ella. Así, el alma del muerto corresponde al escritor que transmigra al texto –cosas *inanimadas*– para habitarlo. El acto de transmigración del alma cautiva, entonces, puede ser entendido también como el paso de un país a otro para vivir en el (*DRAE* 1425) y el espacio textual como lo define el propio personaje de la novela, la “Atlántida de los poetas, los nerviosos, los soñadores, los jóvenes” (159). Es así que el *autos* ponceliano pone su capacidad de expresión artística al servicio de su proyecto autobiográfico. Sólo que la escritura no es tanto ese paraíso terrenal como ese desierto árido del exilio.

En ambas versiones el azar *facilita* o *presenta* un posible lector-liberador del alma autorial cautiva –ya sea su sentido, su verdad, o su propia personalidad. Precisamente porque como sostiene el personaje ponceliano,

Consideras que las cosas no son tan simples, que hay una mezcla de voluntad, azar y destino en el más insignificante de los actos. Que la falta de voluntad, al no prefigurar el destino, deja al azar todo el camino libre. (101)

El lector que “escucha su llamada y así la comprende” de la primera versión reconoce al autor como productor de sentido. En cambio en la segunda ocasión, “éste escucha su llamada y si la comprende” la pone en libertad. Esta descripción del acto de recepción parece dirigida a un lector más competente, más productor que consumidor, con el uso del *si* condicional –la llamada del

autor se escucha pero sólo a condición de ser entendida (reconocer las señales) puede ser liberada de su cautiverio. Al comparar las versiones, la implicación de que no siempre que se escucha se comprende resulta importante en la interpretación del texto. En ambos casos el lector libera la voz autorial de los límites textuales; la diferencia está en cómo se manifiesta tal acto de liberación. Es aquí que la obra ponceliana nos abre el oído para que escuchemos su discurso autobiográfico. Y si en el recuerdo de la madre observamos que “los oídos de Dios no escucharon al niño” (113), en esta ocasión exhortamos a todo lector a escuchar la llamada autobiográfica de Segundo Serrano Poncela.

Proponemos que estas dos versiones presentan el paso de un discurso de autorrestauración (presencia de la figura exiliada) hacia uno de autoliberación (su ausencia), que a su vez se extiende hacia el acto de lectura. En otras palabras, Serrano Poncela presenta la lectura como un acto de liberación que se apoya en la capacidad del lector de escuchar y comprender el texto. Desde esta perspectiva la obra ponceliana se inscribe en el sistema derridiano de *j'entendre parler* descrito en su libro *De la grammatologie*.⁷¹ Este sistema constituye la base de la autobiografía, así como Jacques Derridá lo investigará en su estudio sobre Nietzsche. Hay que recordar que la autobiografía manifiesta un discurso marcadamente logocéntrico en la medida en que la aspiración de autopresencia del yo en la escritura determina su proyecto ontológico. En su libro, el crítico francés señala que todo el pensamiento filosófico de Occidente se rige por un logocentrismo que privilegia el habla sobre la escritura:

⁷¹ Utilizamos la traducción al inglés de G.C. Spivak (Johns Hopkins UP, Baltimore, 1976).

The system of *hearing (understanding)*—oneself speak through the phonic substance -which *presents itself* as the nonexterior, nonmundane, therefore nonempirical or noncontingent signifier- has necessarily dominated the history of the world during an entire epoch, and has even produced the idea of the world, the idea of world origin, that arises from the difference between worldly and unworldly, the outside and the inside, ideality and nonideality, universal and nonuniversal, trascendental and empirical. (7-8)

Este es el pasaje que describe el sistema del escuchar(se) y entender(se) uno mismo al hablar que se halla en la base de la escritura de la vida propia. En *The Ear of the Other*,⁷² Jacques Derridá sostiene que este sistema presenta el primer paso del *auto* hacia el *oto* en la autobiografía nietzscheana, en otras palabras, que el crítico escucha en el discurso a una oreja, que en su lectura autobiográfica, todavía está en la etapa de escucharse ella misma hablar. Su definición de la autobiografía se apoya en una cita del autor que estudia: "(That is: I am telling myself my story, as Nietzsche said, here is the story I am telling myself; and that means I hear myself speak)" (49-50). Ya hemos visto que toda la obra de Serrano Poncela se edifica a partir de este sistema derridiano de *contarse a sí mismo desde sí mismo*; y precisamente de *escuchar la palabra interior* para convertirla en *signo objetivo* consiste la producción ponceliana. Pero comenta Derridá que el desvío por la oreja del otro es un asunto de tamaño más complejo:

⁷² Traducción de Avita Ronell (University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1985).

Nietzsche prides himself of having small ears (by implication keen ears). A keen ear is an ear that perceives differences to which he was very attentive. And precisely to perceive differences is to pass distinction between apparently similar things. (50)

La postura derridiana sostiene que esta capacidad de distinguir entre cosas aparentemente similares es la que permite que la firma tome efecto de la siguiente manera:

Not at the moment apparently takes place, but only later, when ears will have managed to receive the message. In some way the signature will take place on the addressee's side, that is, on the side of him or her whose ear will be keen enough to hear my name, for example, or to understand my signature, that with which I sign. (50)

Derridá advierte que en el caso de Nietzsche la firma se efectuará sólo después de su muerte, cuando otro venga a firmar con él, se haga su aliado al escuchar su nombre y entienda su firma, sellando así el pacto autobiográfico. Por esta razón concluye que es la oreja del otro la que firma. La obra que estudiamos se inscribe en este sistema, pero en el modo *sui generis* ponceliano. En la primera versión del recuerdo del padre, el alma –lo que alienta o le da vida al cuerpo textual- permanece cautiva en el texto hasta que un lector atento, posible cofirmante, escuche y entienda su llamado. De ser así el encanto queda roto y la vida regresa al muerto. Dicho de otra manera, el crítico francés escribe:

This life [Nietzsche] will be verified only at the moment the bearer of the name, the one whom we, in our prejudice, call living, will have died. It will

be verified only at some moment after or during death" arrest [*Arret de mort*]. And if life returns, it will return to the living, in the name of the living as the name of the dead. (9)

Lo vivo o la vida retorna al muerto y constituye la estructura testamentaria de toda textualidad, que es la del nombre propio. La autobiografía nietzscheana en tanto texto alberga ese discurso del muerto viviendo (*living dead*).⁷³ Por ello Derridá advierte que el *autos* o lo autobiográfico hay que reestructurarlo a partir de un proyecto que sea tanto biográfico como tanatográfico. En efecto, ya hemos discutido cómo es que el texto ponceliano modifica la reflexión de la autobiografía a partir del testamento discursivo que nos ofrece el personaje exiliado.

En la segunda versión, el sistema se presenta de una forma similar sólo para el lector que no afine su oído confirmante. Si se mantiene atento a la llamada de la voz ponceliana, el posible liberador no la escuchará simplemente sino que la ha de comprender como debe ser, por lo que es propio de ella. Sólo así la podrá liberar de su confinamiento textual, haciendo efectiva la firma. Pero se advierte una diferencia frente al discurso nietzscheano, puesto que es preciso que el lector no sólo ajuste su oído al hablar ponceliano, sino que dirija las mallas de su retícula sensible hacia el discurso del exilio. En otras palabras, es necesario que el lector escuche y reconozca lo propio. Recordemos que la

⁷³ En el estudio que Derridá hace de Nietzsche, además, este discurso del muerto viviendo, no sólo describe el momento del oído confirmante sino que también se explica a partir del origen doble de Nietzsche, factor que determina su identidad doble y neutral: "The birth of Nietzsche, in the double sense of the word *birth* (the act of being born and family lineage), is itself double. It brings something into the world and the light of day out of a single couple: death and life, the dead man, the living feminine, the father and the mother" (16). El crítico advierte que aunque

representación del exilio simboliza el paso de la palabra hablada hacia la palabra escrita. Ya hemos documentado cómo es que las figuras que representan al yo autobiográfico trazan ese camino de una figura definida por su necesidad de expresión hacia una figura inaudible. El proceso de figuración en el que está envuelto el *autos* ponceliano pone de relieve la necesidad de que el autor se escuche a sí mismo. Esta necesidad es la que *alienta* o anima su acto de escritura. Pero también la pluralidad de interpretaciones que el exiliado nos ofrece de su vida desde su proceso de desvocalización (de tú a él) le exige que se vaya leyendo a sí mismo en la escritura a medida que su historia se desarrolla.

En los últimos años, la crítica literaria ha privilegiado la posición del lector frente a la del autor en la interpretación y los procesos de significación del texto. Desde la ya conocida autonomía del texto, el autor pierde autoridad –y la autobiografía también– sobre su obra y como productor de sentido mientras que el lector adquiere carácter autorial sobre ella. En la medida en que el autor es autor del texto que lee –reconstruye, el autor es el primer lector de su texto. Por consiguiente, es el primer cofirmante y la primera oreja del otro. Ello queda implícito en el estudio de Derridá en tanto su sistema obliga a que el autor ocupe el puesto de destinatario. De modo, que el texto de Nietzsche es autobiográfico por que el *autos* se cuenta su historia a sí mismo: “*I hear myself speak*” (49-50). Pero como ya mencionamos anteriormente, este paso constituye la primera etapa de lo autobiográfico puesto que es la oreja del otro la que firma el nombre:

Nietzsche habla de su identidad simbólicamente, ello reafirma el origen contradictorio del origen de su vida que constituye su destino como una fatalidad.

The ear of the other says to me and constitutes the *autos* of my autobiography. When, much later, the other, the other will have perceive with a keen-enough ear what I will have addressed or destined to him or to her, then my signature will have taken place [...] it is we who have to honor his signature by interpreting his message and his legacy. On this condition, the signature contract and the autobiography will take place. (51)

El oído derridiano distingue la diferencia en las aparentes semejanzas del nombre, es decir, que el autor firma realmente cuando el lector efectúa su función de cofirmante. Esta es la pareja especular que constituye al sujeto autobiográfico. Sin embargo, ¿dónde ubicamos a ese *autos*, primer destinatario, que afina su oído para percibir las diferencias en las aparentes semejanzas de su discurso? Paul de Man sostiene que la pareja especular de la autobiografía se compone del autor y del lector, o lo que es lo mismo, el autor del texto y el autor en el texto. Desde nuestra perspectiva, el que escribe y el que se lee. Es importante recordar que el acto de escribir supone un acto de lectura sincrónica (simultáneo) y diacrónico (de revisiones). Precisamente lo que destaca la obra ponceliana no es la función de un autor productor de sentido, sino por el contrario, el texto presenta la imposibilidad de que ese escritor pueda fijar o imponer su autoridad trascendental. El discurso favorece la pluralidad de lecturas sobre una interpretación fija. Desde este punto de vista, el *autos* exiliado se inscribe –por mantener la correspondencia con el lenguaje derridiano– en un sistema más propio de su condición: el sistema de leerse (figurarse) uno mismo al escribir.

El autor, *aparato receptor*, se inscribe en un sistema que dirige la lectura hacia *el cómo se ve* su figura en la escritura, puesto que su aspiración más profunda consiste de *ver* y reconocer su rostro autobiográfico. El es el primer destinatario que percibe las diferencias de su discurso a la manera derridiana. El es el que escucha simultánea y sucesivamente su mensaje, lo recibe y activa la cadena metafórica del pacto con su alianza inicial que todo posible lector llegará a cofirmar. De no hacerlo, no puede proponerse el proyecto. Y sólo puede hacerlo si se reconoce en el otro, en ese personaje imaginario que *crea* y llega a *creer* que es su propio ser. La única forma en que la oreja del otro (un segundo, un tercero) puede percibir las diferencias en las aparentes semejanzas del nombre y la firma es a través del oído refinado de su autor y su perspectiva dirigida hacia la escritura-lectura autobiográfica. Por que como advierte Paul de Man, la autobiografía es una figura de la lectura y del entendimiento que se da hasta cierto punto en todos los textos.

La llegada del padre a la memoria del hijo representa ese retorno del recuerdo a la vida en la precisa manera en que facilita la posibilidad de que el lector escuche y entienda el llamado del autor. Si lo comprende, el pacto autobiográfico se efectuará en la lectura del cofirmante. Así, ha de quedar configurada la pareja especular de la autobiografía: el autor y el lector, el autor del texto y el autor en el texto, el que firma y el cofirmante, el que escribe y el que se lee, o lo que es igual, el que lee y se escribe. En Ortega, ese sistema derridiano se constituye en la operación de pensamiento, puesto que "pensar es

hablarse a sí mismo. Si en efecto, el hombre piensa, es para aclararse a sí mismo algo."⁷⁴ Y ya hemos visto que Serrano Poncela pone en claro su pensamiento en la ejecución de su discurso, el cual se instala en la creencia céltica a partir del recuerdo del padre. Ella rige todas las demás y determina la lectura de su proyecto autobiográfico.

⁷⁴ *¿Qué es conocimiento?* Madrid: Alianza Editorial, 1984: 101.

La grafía frente al mito de la creación

Aproximadamente hacia la mitad de la lectura en *Habitación para hombre* solo el narrador autobiográfico afirma que su historia “es una larga crónica de fechas inolvidables y con ellas reconstruías tu centón” (74). En efecto, una crónica fragmentada y cosida sobre trozos narrativos como los pedacitos que componen la manta referida es la que hemos estado leyendo hasta este momento. Para el protagonista, estos hechos de su vida son los hilos lingüísticos que se entrelazan para formar la membrana textual de su historia personal. Este proyecto testimonial busca la reconstrucción de una experiencia vivida, *fugitiva e inconexa*, amontonando trozos de recuerdos, cada uno de ellos *fijo e inmóvil* (56) en la hoja escrita. La metáfora de la obra escrita como un centón no sólo describe la estructura narrativa de la novela, sino que también explica el proceso de creación del discurso ponceliano. Su sentido figurado en el pensamiento crítico de Poncela va más allá del texto que nos ocupa, extendiéndose hacia toda su obra escrita. Desde esta perspectiva, el centón –obra literaria compuesta mayormente o en su totalidad de sentencias y expresiones ajenas (*DRAE* 323)- cobra alcance teórico.

En “El novelista y su sombra” Segundo Serrano Poncela describe el proceso de creación desde una perspectiva bélica, en la cual el texto se manifiesta como un campo de batalla:

Nada más sencillo que pensar en una situación novelesca. La primera dificultad sobreviene a encajar esta dimensión irreal en la horma sólida de la palabra, la frase, el periodo con su economía expresiva. Como cerriles

e invencibles retaguardias, detrás de la primera dificultad, resisten el inevitable flujo retórico, los préstamos de ideas, los lugares comunes. Contra esa doble artillería hay que combatir. (1)

La obra literaria como fábrica de expresiones ajenas es producto de esta experiencia bélica. A nuestro juicio crítico Serrano Poncela reconoce que el novelista inicia su acto de escritura desde lo ya escrito, *dado pero no hecho*, para desde allí transformar este material de trabajo en un estilo propio. Tiene que intentar no fijar su pensamiento en la naturaleza *petrificante* del lenguaje aunque en el “fluir del pensamiento como en el fluir de la sangre, se producen coágulos, solidificaciones” que las palabras causan (1). Debe tratar de expresarse sin disfraz como también tiene que hacer suya una idea ajena y evitar el uso de toda fórmula vacía si no es para revitalizarla. El combate, entonces, va dirigido hacia la transformación de estas dificultades –que el lenguaje le plantea- en un estilo propio, que en palabras de Serrano Poncela significa encontrar *la propia personalidad*. El producto final sigue siendo un *collage* de expresiones ajenas pero que han sido apropiadas por un autor mediante su lectura o interpretación activa. Como ya hemos señalado en páginas anteriores, en la tarea de contar su vida la figura exiliada advierte que sólo logra reconstruir “un pasado falso con elementos imaginarios o ajenos entre los cuales algunos propios [son] apenas visibles entre el follaje” (146). Precisamente su capacidad imaginativa es lo que le permite apropiarse de un discurso siempre ajeno.

En gran medida, esta descripción del proceso creativo recuerda definiciones de la obra como por ejemplo la de Roland Barthes. En su estudio seminal "La muerte del autor" (1968),⁷⁵ el crítico propone el texto plural, el cual está constituido por "un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (69). Por tal razón Barthes advierte que la función del escritor "se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar escrituras" (68). De primera instancia, posturas críticas como estas plantean unas dificultades a la escritura autobiográfica puesto que destacan el origen impersonal del texto. De ahí que se favorezca la vieja jerarquía del lenguaje (*langue*) como origen de toda forma personal del habla (*parole*). Desde este punto de partida, inevitablemente el origen de la obra es el lenguaje mismo que preexiste a la intervención del autor que escribe, es decir, el origen común o impersonal de todo texto. Lo común y lo genérico va contra todo proyecto autobiográfico en tanto lo que busca el sujeto es lo único en él y por lo tanto lo que lo distingue del otro. En otras palabras, lo que lo define, su arquitectura ideológica, su herencia genética o su experiencia individual: lo propio de su vida y de él. Sin embargo, si escuchamos las palabras de Ortega comprendemos que el hombre no estrena humanidad:

[El hombre] encuentra desde luego en su circunstancia otros hombres y la sociedad que entre ellos se produce. De aquí que su humanidad, la que

⁷⁵ *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1987).

en él comienza a desarrollarse, parte de otra que ya se desarrolló y llegó a su culminación; en suma, acumula a su humanidad a su humanidad en un modo de ser hombre forjado, que él no tiene que inventar, sino simplemente instalarse en él, a partir de él para su individual desarrollo.

(*Historia* 50)

Por tal razón afirma que el hombre “no es un primer hombre y eterno Adán, sino que es formalmente un segundo, tercero, etc” (51). Serrano Poncela está consciente de ello cuando comienza su proceso de escribir y busca recrear la novela de su vida a partir de la expresión ajena. El *autos* exiliado lo reconoce en tanto va reconstruyendo su centón discursivo. Sin embargo, lo que hay que tener en cuenta es que desde la óptica historicista de Ortega el hombre se instala en su humanidad, y su originalidad no reside en su capacidad de invención, sino en la posibilidad de instalarse en ella para continuar su crecimiento personal. Su gesto autobiográfico es necesariamente anterior y nunca original desde esta perspectiva.

Sin embargo, Barthes sostiene que el lenguaje no conoce a una persona, sino a un sujeto que está “vacío excepto en la propia enunciación, que es lo que lo define” (68). Precisamente el discurso del exilio modifica la reflexión autobiográfica a partir de una figura exiliada, cuyo “salto al vacío” (20) lo instala en el sistema general de la lengua. Desde allí el narrador autobiográfico navega en su circunstancia como una singularidad generalizada. Y su figura exiliada se define a partir de su necesidad expresiva, de hablar como un *agua* *derramándose*.

Más aún, el espacio textual se manifiesta como el lugar de encuentros de expresiones poncelianas; en ambos sentidos, donde se dan cita (se encuentran) expresiones que se repiten, como las versiones, y al mismo tiempo donde se hallan (se encuentran) variaciones de citas en otros textos. Por ejemplo, el hombre que escribe sobre el novelista en el ensayo "El novelista y su sombra," advierte lo siguiente: "Traducir los sentimientos de los personajes novelescos es tan difícil como traducir los sentimientos propios. Las palabras traicionan, alejan y deforman" (1). Esto mismo lo advierte el novelista que escribe sobre el hombre en *Habitación para hombre solo* cuando se detiene a reflexionar sobre la escritura de la vida propia:

Nada más difícil que escribir sobre sí mismo, tan difícil como la autovivisección. Cuando el propósito es recrear la novela de la propia vida, el esfuerzo cuesta vida y resulta peligrosamente incompleto. Hay que fragmentar y alienar, pasar a otros la historia en préstamos sucesivos (146).

Ambos coinciden en las dificultades que la escritura les plantea. Pero de igual forma, ambos se dan a la tarea de superar estas limitaciones. Serrano Poncela afirma en su ensayo que "la vida es un espectáculo" y que "cada palabra que la interpreta debe ser un pequeño movimiento destinado a levantar el telón que oculta el escenario y una chispa de luz que convierta la oscuridad en aurora" (1). Aunque la figura exiliada ha sido expulsada de su escenario terrenal, "si poseyeras tu propio teatro" (76), y su vida se manifiesta más a la manera calderoniana, como una "comedia en al comedia"(61), el personaje encuentra

refugio entre las posibilidades que el recuerdo le facilita, “friso de figuras en continuo amanecer” (157). Hasta cierto punto, el autor crea la ilusión de que su personaje repite un gesto siempre anterior. El texto presenta ese punto de encuentro, de llegada y de salida, en el corpus literario de nuestro autor. El centón ponceliano se construye a partir de todos esos elementos imaginarios que llegan a conformar su personalidad propia. En *El novelista* el autor explica cómo el escritor se instala en la tradición literaria que lo ha forjado:

El estilo se encuentra enamorándose previamente, en los años mozos, de otros estilos. De aquí la poca importancia que tiene, en un momento de la vida de un escritor lo que llaman *las influencias*. (12)

Ciertamente esa etapa de juventud es la que representa la última parte del texto, porque como advierte el protagonista, “en la lírica se está por el hecho de ser adolescente. Es una especie de *status nascens* que sólo requiere adecuado cultivo” (151). El personaje recrea ese proceso de enamoramiento necesario para el subsiguiente desarrollo de un estilo propio. De modo que nos cuenta sobre sus paseos poéticos, cuando a los 17 años estaba “en pleno descubrimiento de Juan Ramón Jiménez” (152):

El parque se poblaba de sombras y ensueños [...] Algo estallaba de pronto, como una burbuja; no, como un cohete. ¡Aquí, aquí! Abrazándote quien seas: amor, ensueño, ideal, hermosura. Ahora que estamos solos y yo soy señor del mundo. (153)

Esta era una época de su vida llena de “poderosas intuiciones y febriles descubrimientos. Se sentía despertar sin tregua, creciendo como una semilla

mojada" (156). Precisamente una de sus más preciadas ilusiones de juventud era descubrir en la palabra un "hermoso continente", porque para él, las palabras "fecundaban palabras nuevas" (159). Sin embargo, al paso de los años la ilusión se ha convertido en desengaño, y la palabra se presenta infecunda, estéril, como su vida en el exilio. Esas ansias de exploración, "de leer todo lo que caía en sus manos, chupando toda suerte de frutos agrios, rompiendo por desconocimiento ánforas de perfume" (156), ahora no encuentran su *materia alimenticia*, como bien advierte Serrano Poncela en "La novela contemporánea" sobre los problemas que enfrenta el escritor en el exilio. Y las ilusiones de la infancia de representar "papeles heroicos: subir a un árbol, rodar luchando, tirar piedras y bramar" (149) para impresionar a las jovencitas del colegio han desembocado en su correcta "representación aplaudida" de la primera parte, que no habrá "engañado a nadie" (78).

En la lectura de la adolescencia todo era "sueños. Sueños contruidos sobre la impalpable y quebradiza materia del futuro" (156). En el exilio, sin embargo, su vida "era como una pesadilla que no te perteneciese mas te bastaba con recibir el calor del sol para entender su realidad" (35). Ello se debe a que vive fuera de sí en la medida en que ha sido arrancado de sus raíces a la fuerza, arrojado de su paisaje y de su tierra. No conserva lo propio de su vida pasada. Sin embargo, pronto se apagarían las ilusiones de su edad dorada. Y al igual que el exiliado, después de presentar su *faz luminosa*, su vocación literaria le presentaría su *espalda*: "De noche, solo, a la luz de su querida lámpara de estudiante, escribía por vez primera. Se comienza a escribir arrancando tiras de

dolor y desengaño al cuerpo todavía tierno” (158). Y ante la posibilidad de encontrar la Atlántida de los soñadores, ese hermoso continente de la palabra, en el presente sólo cosechaba frutos secos:

Siente como se agita dentro de sí este jugo fresco semejante a la savia del árbol. Sin embargo, al tratar de dar forma a tan disperso mundo y convertirle en literatura el intento falla. Imposible enajenar, traspasar aquello a un personaje imaginario, vivir en otro, fuera de sí. Por otra parte percibe que se trata de emociones imponderables. En apariencia el escritor piensa que todo puede ser definido, catalogado, dialogado: la luz, el silencio, el cielo, la llanura, sus hombres. Al efectuar la objetivación se percibe la presencia de formas blandas y muertas, imposible de aprisionar por su ingravidez. Se trata de un paisaje interior que no es tierra aunque esté sobre la tierra. (144-45)

Otra vez la insuficiencia de su programa vital. El intento de dar forma a esa vieja vida celular de la figura exiliada (tú) falla nuevamente en esta nueva ocasión de la tercera parte. Esta figura del narrador autobiográfico encarnada en la imagen de un escritor en el proceso de escribir sobre su vida presenta su espalda. Sin embargo, estas dos figuras que hemos estudiado provienen de un alma novelesca. El lector ha sido testigo del paso de un programa de vida hacia otro, cada uno de ellos con sus respectivas dificultades de la circunstancia – exilio y lenguaje. Las figuras que definen al autos ponceliano –la figura autorial y la exiliada- constituyen dos perspectivas que trazan el drama humano del ser viviente de Ortega, siendo y des-siendo. Observamos además, que conforme

leemos las versiones repetidas y variantes, el centón ponceliano se va configurando como un tejido de expresiones propias. El texto es ese punto de encuentro de expresiones poncelianas. Desde este punto de vista, el discurso autobiográfico se manifiesta como un mosaico de autocitas. Precisamente esta es la forma más eficaz del personaje de apropiarse de un discurso siempre ajeno.

En "Todas las mañanas" ilustramos cómo el narrador autobiográfico restaura su figura exiliada con el propósito de liberarse de ella. Gerardo Piña Rosales advierte que Serrano Poncela emplea la segunda persona reflexiva con el propósito de autodescrubimiento y destrucción de la imagen del yo. Para Villagrà, de igual forma, constituye la estrategia representacional para la negación de la identidad ontológica que culminará en la tercera parte con su afirmación lingüística. Desde nuestro punto de vista entendemos que se trata de la destrucción del yo exiliado. En la medida en que el *autos* ponceliano va escribiendo, va creando su figura exiliada en la precisa medida en que la irá enterrando, para liberarse de ella, conservando solo lo que actúe positivamente en su crecimiento individual: va des-siendo pasado para ir siendo hacia el ser libre.

En las versiones de la memoria, de una forma similar, el narrador va restaurando su pasado en la precisa manera en que va reconstruyendo su ficción futura. Su discurso conserva lo que pueda sostener su historia personal a la vez que va cambiando, es decir, evitando lo que presenta dificultades a ese programa de vida. El recuerdo de la madre pone de manifiesto las posibilidades

que este proyecto autobiográfico nos ofrece. A la vez que refleja el proceso de formación del recuerdo, en otras palabras, tres de los pasos necesarios en la fijación de la memoria, por otra parte cada una de las versiones representa una perspectiva distinta, a partir de la interpretación que un hombre hace de su mundo, desde su circunstancia autobiográfica. Hasta cierto punto esto manifiesta el deseo del *autos* ponceliano de mantenerse en lo que Roland Barthes denomina como una lectura auténtica, donde el lector aspiraría a "preservar la multiplicidad simultánea de los sentidos, de los puntos de vista" (48).

En "Paralipómena", el narrador nos ofrece las cosas omitidas en las partes anteriores, lo que destaca a su vez las variaciones en las cosas repetidas. En ella la necesidad de retorno se manifiesta como una vuelta a la adolescencia perdida, que es a su vez un viaje hacia el paraíso de la escritura. Pero si el discurso exiliado de la primera parte enfrentaba las dificultades del destierro, el discurso autobiográfico de esta parte descubre los suyos, precisamente porque la literatura no restaura la vida, ni tampoco inmortaliza al escritor que aspira a divinizarse en el nombre, infecundo cadáver que sólo "provoca confusiones" (49). Una lectura de esta parte respecto de la primera pone de relieve el programa de vida de una figura viviente. Si esta última parte presenta las cosas omitidas, la primera constituye una manifestación de lo que ha sido escrito anteriormente. Lo escrito frente a lo que falta por escribir crea la ilusión de un autor en su proceso de ir escribiendo; y establece la relación de continuidad entre un pasado *hecho* y un futuro por *hacerse*. En términos poncelianos, el

texto recrea ese combate artístico al que está sometido todo novelista. De modo que el lector va de una figura exiliada que destaca el origen impersonal de todo texto, al manifestarse como una singularidad generalizada, innombrada, hacia un discurso más personalizado, a partir de un narrador autobiográfico que presenta su individual desarrollo en la búsqueda de un estilo propio. Observamos también cómo la figura exiliada se instala en su tradición literaria, a partir de una expresión ajena, es decir, de su centón, para ir creando su mosaico de autocitas. Desde esta perspectiva, la obra ponceliana redefine el modelo autobiográfico de las investigaciones críticas. El alma novelesca de nuestro autor se manifiesta más a fin con su circunstancia posmoderna, de una forma nueva. Pero ya hemos ilustrado, ello depende del lector que pueda escuchar y comprender su llamado autobiográfico, para que pueda ver y reconocer así, la figura viviente de Segundo Serrano Poncela.

Al comienzo de la novela, el personaje afirma que “la cinta de la vida recomienza por cualquier parte” (11), poniendo de relieve la capacidad de elección de su condición humana:

Pudiste comenzar diciendo que al otro lado del océano está el continente donde se inició tu vida y con ellas tus primeras vicisitudes, expresión ésta culta y tranquilizadora [...] O hablar del caos que te arrastró sin desearlo [...] Mencionar, acaso, una azarosa contingencia por que la intervención del azar en estas circunstancias eleva el relato a una dignidad trágica.

(11)

Roland Barthes diría lo mismo de la lectura, que al igual que la vida, comienza en cualquier parte. Si fuéramos a leer el texto en el orden cronológico de la historia, observamos que su desarrollo presenta la vida ilusionada de un joven escritor hacia su desilusionado vivir en el exilio. Pero también pone de manifiesto el proceso de creación del discurso autobiográfico, donde el lector asiste a la construcción del texto conforme su lectura progresa. Sin embargo, la organización interna del texto no obedece al modelo clásico de la corriente tradicional en las investigaciones sobre autobiografías, en tanto su discurso es vivido por él y por nadie más. Por lo tanto, nos ofrece sus versiones, diseminadas en las tres partes de la novela, encontrándose repetidas y variantes, haciéndonos partícipes de su proceso histórico, en tanto el destino del hombre consiste en ir reabsorbiendo su circunstancia –conteniendo el pasado– en la medida en que va fabricando su propia vida a través de su programa imaginario. Es así que el personaje ponceliano vive progresando hacia el ser libre: siendo y des-siendo.

Conclusión

Después de lo expuesto anteriormente, esperamos que la concepción orteguiana del hombre en la construcción del personaje ponceliano hay quedado clara. Podríamos decir que nuestro autor logra la *presentación directa de la vida*, la suya propia, mediante el impulso ontológico de lo que Ortega denomina el método biográfico. En otras palabras, Poncela no nos ofrece la narración de unos hechos organizados en orden cronológico – o incluso, tendríamos que añadir que tampoco de una forma fragmentaria, sino que presenta la estructura sistemática de la vida humana (Ferrater Mora 18) a partir de su discurso autobiográfico. Ello se debe a que esta narración proviene de un hombre definido por su historia, o por lo que es igual, por lo propio de su vida escrita.

Ya hemos examinado cómo es que su proceso histórico se desarrolla a partir de esa figura estática de ser que representa el personaje exiliado, cuyo comportamiento inactivo lo conduce a malograr su bienestar en ocasiones; pero en otros momentos, sin embargo, esa figura va cobrando vida cuando afronta las dificultades que su circunstancia le plantea desde una perspectiva progresista. Ferrater Mora señala que Ortega identifica la realidad con la autenticidad; y con ello advierte que la naturaleza no admite gradaciones de esa realidad mientras que la vida humana sí (101). El discurso ponceliano ilustra esos diferentes niveles de realidad en la ejecución de su programa vital y por ellos su autobiografía se autentifica.

Hemos observado también que esa figura exiliada tiende a la cosa en tanto fija su mirada hacia un pasado irreversible. De ahí que su proyecto

humano se pierda en la inseguridad de su desilusionado vivir. Pero de igual forma, como bien advierte Ortega, el hombre bracea para salvarse de su naufragio existencial. Y el personaje ponceliano busca aprehender el significado de su vida narrándola, la cual configura su esfuerzo por realizar su programa viviente. Pero recordemos que este programa del hombre también busca su liberación hacia sí mismo (Ferrater Mora 107). De ahí resulta que el discurso ponceliano se manifieste como un discurso de autoliberación. El *autos* ponceliano, carente de creencias como una de esas almas perdidas en la dimensión fantasmagórica de su país, presenta un impulso regenerador porque como bien sostiene Ferrater Mora,

sólo cuando estamos dispuestos a enfrentarnos sin falsas ilusiones con la desnudez de nuestra propia existencia podemos hincarnos firmemente en ella para recobrar el aliento del vivir. (109)

Ya hemos visto, también, cómo el personaje ponceliano se desprende de sus ilusiones de juventud de representar *papeles heroicos* para reconocer que *su correcta representación aplaudida* en el exilio necesita revitalizarse, y recobrar su aliento de vida. Y como fuera del pasado no hay posibilidad de vivir, el narrador autobiográfico comienza su acto de escritura para deshacerse de su identidad lapidaria, pero conservando lo que ella tiene de viviente. Es así como el escritor toma las riendas de su destino y comienza a ocuparse de su libertad. Pero si todavía queda alguna duda sobre nuestra propuesta, el texto ponceliano no sólo presenta la vida propia a través del acto escritural de un hombre exiliado, sino que también busca penetrar en ella, traspasarla, a partir de su pensamiento

activo, lo cual pone de manifiesto la plena convivencia de su drama humano. Por tal razón, a continuación hemos de ilustrar de qué manera el discurso ponceliano destaca esta relación dialéctica de acción y pensamiento, en tanto su autobiografía encarna los tres momentos que se repiten cíclicamente a lo largo de la historia humana, así como Ortega lo propone en "Ensimismamiento y alteración":⁷⁶

El hombre se siente perdido, naufrago en las cosas; es la *alteración*; el hombre, con un enérgico esfuerzo, se retira a su intimidad para forjarse ideas sobre las cosas y su posible dominación; ese es el *ensimismamiento*, la *vita contemplativa* que decían los romanos, el *theoretikos bíos* de los griegos, la *theoría*; el hombre vuelve a sumergirse en el mundo para actuar en él conforme a un plan preconcebido, es la *acción*, la vida *activa*, la *praxis*. (119)

La figura exiliada existe en plena alteración en la medida en que está forzada a vivir en una circunstancia inexorable. Su realidad deshumanizada corresponde a este momento puesto que como advierte el filósofo,

se halla el hombre, como el animal, consignado al mundo, a las cosas en torno, a la circunstancia. En un principio su existencia no difiere apenas de la existencia zoológica: también él vive gobernado por el contorno, inserto entre las cosas del mundo como una de ellas. (118)

Su reingreso en la escala animal se dramatiza en tanto la figura exiliada se siente prisionera en esa circunstancia inhóspita como un animal en cautiverio,

⁷⁶ *En torno a Galileo. El hombre y la gente*. México: Editorial Porrúa, 1994. 113-126. Este ensayo fue publicado originalmente en 1939 acompañado de *Meditación de la técnica*. Argentina:

en sus propias palabras, como "una bestia desamparada y herida" (74). En efecto, Ortega advierte que la bestia "vive en perpetuo miedo del mundo, y a la vez, en perpetuo apetito de las cosas que hay en él y que en él aparecen (116)." De ahí surgen las metáforas carnívoras: "Precisamente no hacías más nada, devorabas tus reservas, tus grasas de épocas más succulentas. Consumías" (10). Su condición de exiliado intensifica en la medida en que va haciendo lo que le es natural a su condición animalesca: dispersarse y distraerse hacia afuera sin la capacidad de concentración. Por tal razón, la perspectiva orteguiana sostiene que la alteración obnubila al hombre, "lo ciega, lo obliga a actuar mecánicamente en un frenético sonambulismo" (115). Desde el comienzo de la historia, el personaje ponceliano presenta rasgos concretos de existencia en un mundo animal, donde el hombre ha perdido su atributo fundamental: "la posibilidad de meditar y recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree" (115). Su realidad novelesca lo ilustra: no vive desde sí mismo sino fuera de su yo encarnado en la segunda persona autobiográfica; existe mecánicamente donde "todas las mañanas se parecen y tú repites la misma escena desde hace tiempo" (5). Su comportamiento es propio de una "mente adormecida" (5) que se identifica con las metáforas de las cosas del mundo que le rodea: el agua, el barranco, una ruina, una llaga (69), un puñado de residuos, entre otros. En ocasiones se siente que vive como un "señor parasitario" o un "molusco" (74). Incluso se observa como un cadáver (75) porque para lo efectos de su realidad exiliada está sin vida, listo para perderse

eternamente entre las cosas. Es en ellas, fuera de sí mismo, que la figura exiliada busca su salvación personal: el regreso a la vida junto con los seres vivos. Por ello refleja su humanidad en el mundo. En ocasiones “veías el discurrir de la vida como en un espejo” (57). De modo que el río, “esa doble arteria que bombea sangre hacia el corazón de la ciudad” (75) constituye uno de los símbolos centrales en su proyecto vital, porque como advierte el narrador, el “río humano [...] derrama, en todas partes, las fuentes de la vida” (75). Pero, sin embargo, a la figura exiliada se le escapa la vida inevitablemente como un *agua derramándose*. E incluso, en ocasiones no puede distinguir entre los seres vivos y las cosas del mundo: mientras “la muchedumbre derramaba su agua oscura”, el río es “un torrente humano de calzones y sombreros y rostros primaverales” (78).

El personaje se va deshumanizando poco a poco en “una ciudad a la que no sabes si quieres o no pero que te contiene, te estruja, te hace suyo. Como el arenal y los manglares. Te hace objeto, cosa, pertenencia a otros. (55) Está gobernado por el contorno, como advierte Ortega del hombre en la pura alteración, “él no rige su existencia, no vive desde *sí mismo*, sino que está siempre atento a lo que pasa fuera de él, a lo *otro* que él” (116). El personaje es un enfermo de voluntad que no puede enfrentar esa “desolación absoluta” (86) del destierro; por tal razón se desvive por desaparecer, borrar completamente su pasado: “Si las aguas del río pudieran darme de nuevo el pan de la vida y un nuevo nacimiento” (88).

No sólo se pierde entre las cosas sino que también sus relaciones interpersonales se definen en términos de su condición alterada. Ello se ilustra ejemplarmente cuando ensaya a fondo su experiencia amorosa. En el momento en que va a ser seducido por la mestiza se siente que va camino a convertirse en “una cosa del mundo natural sin que nadie se interpusiera al terror” (58). Y una vez que se hace partícipe del acto sexual se sumerge en “una especie de automático bestialismo” (44) que simboliza la entrega total de su persona al mundo natural, en otras palabras, pura alteración:

Te traspasó el ardor poderoso y oscuro del tercer día de la creación, el sabor a mineral y almizcle, la fuerza bárbara y ambiciosa de los grandes pescados carniceros y al concluir estabas en peligro de aceptar la legamosa llamada para siempre. Ahora comprendes por qué tantos desaparecen y son felices en su animalidad. (44)

Por ello deshumaniza a cada una de las mujeres de su vida cuando se refiere a ellas desde esta óptica cosificante: “animal femenino de formas redondas” (39), “hembra seductora de óvulos cargados” (40), “vientre materno”, “útero animal” (69), “otra especie de utero” (69).

Durante su exilio en Montecristo el personaje ensaya a fondo su experiencia de animalidad cuando se encuentra completamente solo: “tú y la noche, tú y el mundo, tú y la vida elemental. Era un punto de llegada y, a su vez, de partida. Entonces comenzaste a pensar en el regreso junto a los vivos para construir un refugio entre las piedras” (41). Pero el personaje presenta señales de querer salir de esa alteración: cuando advierte que el hombre en cautiverio

busca de libertad (56); huye del exilio en la tierra primigenia para rescatarse, recobrase (59); “ansiabas la luz” (74); busca lo propio, la bendición del viajero (75). Tiene deseos, en la perspectiva de Ortega, de ensimismarse, de “volverse, por decirlo así, de espaldas al mundo y meterse dentro de sí, atender a su propia intimidad o, lo que es igual, ocuparse de sí mismo y no de lo *otro*, de las cosas” (116). Este proceso de desalteración consiste en recogerse para sí y en sí consigo mismo, con el propósito de “forjarse ideas sobre ese mundo, sobre esas cosas y su relación con ellas, para fraguarse un plan de ataque a las circunstancias, en suma, para construirse un mundo interior” (117). Durante este proceso autorreflexivo también el hombre pasa ideas sobre su pasado pero sin perder contacto con él, *conservándolo*, por que para superarlo “hay que sentirlo bien bajo nuestras plantas porque nos hemos subido sobre él”(126). En otras palabras, volver a la vida activa como un ser libre.

Ahora bien, ese mundo interior del hombre formado principalmente de ideas, frente al mundo exterior que le rodea, constituye “otro mundo que no está en el mundo” (117); es el mundo imaginario. El personaje exiliado necesita ensimismarse para hacerse una idea de quién es, y poder distinguirse entre las cosas, es decir, hacerse de su idea de ser. Por eso medita sobre la posibilidad de escribir un libro, “hacer algo útil, digno, con sentido [...] Valdría la pena. La vida verdadera” (60).

Una vez concluida esta fase de ensimismamiento, Ortega describe el regreso a la vida activa de la siguiente manera:

De este mundo interior emerge y vuelve al de afuera. Pero vuelve en calidad de protagonista, vuelve con un *sí mismo* que antes no tenía –con su plan de campaña–, no para dejarse dominar por las cosas, sino para gobernarlas él, para imponerles su voluntad y su designio, para realizar en ese mundo de fuera sus ideas, para modelar el planeta según las preferencias de su intimidad. Lejos de perder su propio *sí mismo* en esta vuelta al mundo, por el contrario, lleva su *sí mismo* hacia lo otro. (117)

Ciertamente el *autos ponceliano* de la tercera parte pone de manifiesto esta vuelta a la vida activa para recrear el discurso exiliado de la primera parte, el cual se manifiesta alterado en tanto se desarrolla naufragando en el lenguaje de una expresión siempre ajena. Nuestro escritor tiene conocimiento de esta situación y de las dificultades que ella le plantea; pero eso no impide que el novelista ensaye esa lucha contra la doble artillería del combate. Y muy significativamente para nuestra lectura, Ortega sostiene que esta conciencia de que “nuestro existir consiste en estar rodeado tanto de facilidades como de dificultades da su especial carácter ontológico a la realidad que llamamos vida humana, al ser del hombre” (*Meditación 34*).

El narrador autobiográfico de esta parte busca dominar su contorno a través de la recreación de su experiencia vivida. En la medida en que va reabsorbiendo su circunstancia, el personaje avanza hacia la interpretación activa de su vida, y su lectura del pasado va ilustrando el plan estratégico de su fase ensimismada. En “Ensimismamiento y alteración” Ortega afirma que el

hombre es "primaria y fundamentalmente acción", lo cual define de la siguiente manera:

La *acción* es actuar sobre el contorno de las cosas materiales o de los otros hombres conforme a un plan preconcebido en una previa contemplación o pensamiento. No hay, pues, acción auténtica si no hay pensamiento y no hay auténtico pensamiento, si éste no va debidamente referido a la acción y virilizado por su relación con ésta. (122)

Ya hemos discutido la propuesta ponceliana de sus ensayos, donde el crítico sostiene que el novelista pone en claro su pensamiento ejercitando su discurso. Esta situación se manifiesta en la tercera parte de la novela a partir del narrador: un escritor de lleno en su acto autobiográfico. Desde esta perspectiva resulta importante que Serrano Poncela situara el relato del proceso de creación al final de la lectura de *Habitación para hombre solo*. Con ello, Poncela crea la ilusión de que el lector ha leído en la primera parte un discurso imaginario preconcebido en una previa contemplación. Cuando el lector llega a la última sección de la novela comienza a sospechar que lo leído anteriormente es el resultado de este texto repetido y variante que comienza a leer en la tercera parte; en otras palabras, que su lectura ha progresado regresando.

Esclarecida está la relación de interdependencia entre el yo y su circunstancia, el ser y la cosa; en efecto, para que el hombre pueda vivir necesita estar en plena convivencia con su mundo. Esta relación de interdependencia es la que mejor describe la relación entre el hombre y su autobiografía. No es una relación de equivalencia ni de identidad (metáfora) sino

de interdependencia sémica (metonimia); en tanto la vida se estructura como el lenguaje que la escribe así como el discurso ponceliano se desarrolla como una figura de vida.

Ahora bien, si la realidad radical del hombre es la suya, la de cada cual, ¿cómo reconocer la del otro, en este caso, cómo el lector sella el pacto autobiográfico? Si ya sabemos que esa es la auténtica realidad. La perspectiva de Ortega acerca de la realidad ajena arroja cierta luz para combatir esta dificultad mayor en las investigaciones autobiográficas: “Lo que llamamos *vida de los otros*, la del amigo, la de la amada, es ya algo que aparece en el escenario que es *mi vida*, la de cada cual y, por tanto, supone ésta” (127). Y más adelante, el filósofo comenta sobre el dolor ajeno: “lo que de él tenemos como realidad radical es sólo su aspecto, su apariencia, su espectáculo, sus señales. Esto es lo único que de él nos es, en efecto, patente e incuestionable” (127). Aunque la relación entre la señal y lo señalado es siempre cuestionable y equívoca, advierte Ortega, por otra parte añade que la realidad radical de cada cual no es la única ni la más elevada, sino que es simplemente la raíz de todas las demás “en el sentido de que éstas, sean las que fueren, tienen, para sernos realidad, que hacerse de algún modo presentes o, al menos, anunciarse en los ámbitos estremecidos de nuestra propia vida. (127) Las señales del texto ponceliano son evidentes, y su llamada autobiográfica totalmente audible en nuestra lectura. La falta de *teatro propio*, como bien se lamenta el narrador, no constituye un problema mayor desde la óptica orteguiana. Más aún, nuestra lectura, es decir, la de cualquier posible lector, en términos orteguianos, es “por

esencia el área o escenario ofrecido y abierto para que toda otra realidad en ella se manifieste" (127).

En nuestro estudio hemos ilustrado el proceso narrativo por el cual Serrano Poncela presenta su yo autobiográfico evolucionando hacia el ser viviente o ser libre en la ontología de Ortega. Mostramos de qué manera su proceso histórico de ir siendo y des-siendo se manifiesta textualmente en las versiones repetidas y variantes de la memoria. Ellas configuran la autobiografía ponceliana como un mosaico de autocitas. Pero esas citas propias ilustran a su vez el proceso mismo de contemplación necesario para que todo ser vivo cumpla su destino: la vida activa. Escuchemos a Ortega en *Qué es conocimiento?*⁷⁷:

La meditación es, pues, un camino que hace la mente desde el aspecto superficial y enmarañado al aspecto profundo. Ahora bien, este camino meditabundo tiene una peculiaridad que le diferencia del camino físico que se camina con los pies. En efecto, no se puede pasar de un aspecto a otro sin conservar en la mente la serie de ellos, el itinerario de las estaciones. Para buscar un nuevo aspecto tenemos que partir del anterior y como éste sólo apareció porque, a su vez, llegamos a él desde otro, es preciso que la meditación, si no quiere perderse, conserve en todo instante viva la conciencia de los pasos que ha dado, lo que se llama el hilo del discurso. (100)

⁷⁷ Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Ortega sostiene que la operación de meditar es andar y crear al mismo tiempo el camino, por tal razón "la mente tiene que ir enrollando sobre sí misma el camino que va haciendo, por decirlo así, llevarlo a cuestras, conservarlo vivo o lo que es igual, recorrerlo constantemente, recaminarlo" (100). Este es el modo en que Serrano Poncela crea y recrea contantemente su propio lenguaje mediante su proceso de escritura. De esta forma obliga al lector a la interpretación activa, puesto que él tiene que referirse en repetidas ocasiones al mismo texto que va leyendo. El resultado: al igual que el propio personaje, participamos *en* el programa de vida de un ser libre como también en la interpretación de ese programa vital.

Sin embargo, queda una aclaración por hacer. A medida que el *autos* ponceliano ensaya su experiencia a fondo, la pluralidad de lecturas que hace de su pasado no se van juntando para formar un yo esencial, de inspiración clásica, contraparte de un yo escindido o fragmentario. Tenemos que ajustar las mallas de nuestra retícula sensible hacia la perspectiva de Ortega. Por lo tanto, desde una óptica progresista, vemos que cada una de las perspectivas que corresponde a cada versión guarda una relación de continuidad con la anterior. El ejemplo de la manzana en *El hombre y la gente* resulta pertinente:

Ciertamente yo puedo dar vuelta en torno a la manzana o hacerla girar en mi mano. En ese movimiento se me van haciendo presente aspectos, esto es, caras distintas de la manzana, cada una en continuidad con la precedente. Cuando estoy viendo, lo que se llama ver la segunda cara me acuerdo de la que vi antes y la sumo a aquélla. Pero, bien entendido, esta

suma de lo recordado a lo efectivamente visto no hace que yo pueda ver juntos todos los lados de la manzana. (139)

Desde la óptica orteguiana Serrano Poncela se aparta definitivamente de ofrecernos un ser fijo o una identidad invariable en su autobiografía del exilio. El proceso histórico del ser vivo, su capacidad de ensimismarse y su modo de ver, es decir, su perspectiva, contribuyen a la creación de un sujeto autobiográfico situado entre y para su circunstancia posmoderna. Serrano Poncela presenta *el hilo del discurso* a través de la narración de su vida, descrita por el propio personaje como *ese punto de llegada y de partida; una línea inacabada de puntos. Habitación para hombre solo* se construye en ese punto de encuentros que marca el desarrollo de un ser fijo hacia un ser libre, la transformación de una expresión ajena a una cita propia, y el paso de un discurso de autorrestauración hacia otro de autoliberación. De esta forma el autor se encamina efectivamente a llevar lo propio al mundo desde un discurso siempre vivo.

Obras de Serrano Poncela

Un peregrino español. República Dominicana: La información, 1940.

El alma desencantada y otros relatos. Santiago de los Caballeros: La Información, 1941.

El pensamiento de Unamuno. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

"Qué es literatura." *La Torre* 4 (octubre-diciembre) 1953: 147-171.

"La novela contemporánea." *La Torre* 2 (abril-junio) 1953: 105-128.

Antonio Machado: su mundo y su obra. Buenos Aires: Losada, 1954.

Seis relatos y uno más. México: Gráfica Panamericana, 1954.

Prosa moderna en Lengua Española.. Puerto Rico: La Torre, 1955.

La venda. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956.

Prosistas españoles e hispanoamericanos: antología de la prosa moderna.
México: Orión, 1956.

"Encuentro con Don Miguel." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura.* 22 (1957): 33-37.

"La canción de gesta de Ignacio Sánchez Mejías." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura.* 22 (1957): 33-37.

Dostoievski menor. Madrid: Edición Taurus, 1959.

El secreto de Melibea y otros ensayos. Madrid: Edición Taurus, 1959.

La raya oscura. Buenos Aires: Sudamericana, S.A., 1959.

La puesta de Capricornio. Buenos Aires: Losada, , 1959.

Un olor a crisantemo. Barcelona: Seix Barral, 1961.

Del Romancero a Machado: ensayos sobre literatura española. Caracas:

Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1962.

"El novelista y su sombra." *Insula* 235 (junio) 1966: 1-2.

Formas de vida hispánica (Garcilaso, Quevedo, Godoy y los Ilustrados). Madrid:

Editorial Gredos, 1963.

Habitación para hombre solo. Barcelona: Seix Barral, 1963.

La cultura occidental. 2ed. Caracas: Editorial Magisterio, 1963.

Introducción a la crítica literaria. Colección Vigilia. Caracas: Ministerio de
Publicación, 1967.

Introducción a la literatura española. 4ed. Caracas: Universidad Central, 1967.

Estudios sobre Dostoievski. Caracas: Ed. De la Biblioteca, Universidad Central,
1968.

Los huéspedes. Caracas: Monte Avila, 1968.

El hombre de la cruz verde. Andorra: Editorial Andorra S.L., 1969.

"El ojo y la letra." *Insula* 271 (1969): 6 y 11.

La literatura occidental. Caracas: Ediciones la Biblioteca, Univ. Central, 1971.

La viña de Nabot. Madrid: Ediciones Albia Literaria, 1979.

Estudios sobre Segundo Serrano Poncela

Aub, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española.* Vol. II México:
Editorial Pormaca, 1966. 329.

Branderberger, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo.*
Madrid: Editorial Nacional, 1973. 41-43.

- Campos, Jorge. "La Viña de Nabot de Serrano Poncela." *Insula* 239 (1966): 8.
- Collard, Patrick. "El ambiente histórico en *El hombre de la cruz verde*." *Papeles de Son Armadans*. 235 (octubre) 1975.
- Domingo, José. *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Labor, 1973. 84-85.
- . "La obra narrativa de S. Serrano Poncela." Prólogo a *El hombre de la cruz verde*. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1969. 9-14.
- Fernández Santos, F. "La venda." *Índice de Artes y Letras* 116-117 (1958): 31.
- Franco-Steeves, Marisa. "Versiones de la memoria en *Habitación para hombre solo* de S. Serrano Poncela." *De la catedral al rascacielos. Actas de la XVII Asamblea General de ALDEEU*. Eds. Rafael Corbalán, Gerardo Piña-Rosales y Nicolás Toscano. New York, 1998. 205-213.
- Gimferrer, Pedro. "En torno a la obra narrativa de Serrano Poncela." *Insula* 226 (1965): 7.
- González López, Emilio. "Seis relatos y uno más." *Revista Hispánica Moderna* 22.1-2: 318-319.
- Gullón, Ricardo. *Teoría de la novela*. Madrid: Taurus, 1977. 205-207.
- Iduarte, Andrés. "La España y el mundo dramático de S. Serrano Poncela." *Revista Hispánica Moderna* 23.4 (1957): 320-322.
- Iglesias, J. "Dos representantes de la nueva literatura española: S. Serrano Poncela y Juan Goytisolo." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 26 (1957): 97-99.

- Joly, Monique, Ignacio Soldevila, Jean Tena. "Variations sur le roman historique. Introduction a l'oeuvre de Segundo Serrano Poncela." *Panoram du roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Montpellier: Collection du Centre d'Etudes Sociocritiques, 1979. 169-174.
- Llorens, Vicente. *Memorias de una emigración. Santo Domingo 1939-1945*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975. 145-151.
- Mainer, J.C. "La primera persona narrativa en Francisco Ayala y Serrano Poncela." *Insula* 242 (enero 1967): 3-4.
- Marco, Joaquín. "Literatura y Subliteratura." *Insula* 238 (1966): 8.
- Martínez, Carlos. *Crónica de una emigración (La de los Republicanos Españoles en 1939)*. México: Costa-Amic, 1959. 280-282.
- Marra-López, José Ramón. "Segundo Serrano Poncela. La difícil comunicación." *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963. 413-441.
- . "Serrano Poncela: La venda." *Insula* 156 (1959).
- Martínez San Martín, Angel. "Ese trópico tan cercano. Comentario casi monotemático sobre dos narraciones de Serrano Poncela." *Comentarios de textos literarios hispánicos. Homenaje a Miguel Angel Garrido*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea 1939-1967*. Madrid: Editorial Gredos, 1982. 237-239.
- Pérez Guerra, José. "Reinvindicación de Segundo Serrano Poncela, escritor." *Informaciones de las Artes y las Letras* (junio 1983): 8-9.

Piña-Rosales, Gerardo. *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela.*

"Crónica del desarraigo." New York: Mellen Press, 1999.

_. "Plenitud del discurso ponceliano: *El hombre de la cruz verde*." *De la catedral al rascacielos*. Actas Nueva York: ALDEEU, 1998. 215-225.

_. "*La Viña de Nabot*, de S. Serrano Poncela: novela de la Guerra Civil." *Estudios en Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Eds. Juan Fdez Jiménez, José Labrador Herraiz, Teresa Valdivieso. Erie, Pensilvania: ALDEEU, 1990. 506-518.

Rial, J.A. "Los caracteres como valores en la novelística de Serrano Poncela." *Revista Nacional de Cultura* (septiembre-octubre 1983): 44-64.

Sánchez Reboredo, José. "La novelística de Segundo Serrano Poncela." *Cuadernos Americanos* (1989): 247-255.

Sanz Villanueva, Santos. "La narrativa del exilio." *Cultura y Literatura* Vol. IV *El exilio español de 1939*. Ed, J.L. Abellán. Madrid: Taurus, 1977. 173-174.

Shaw Lauren. "Pitos, pies y peteneras en 'Solo de guitarra' de S. Serrano Poncela." *De la catedral al rascacielos*. Actas Nueva York: ALDEEU, 1998. 195-203.

Villagrà, Andrés. "Actos performativos de la segunda persona autobiográfica." *Confluencias* 16.1 (200): 90-100.

_. "La magnitud de la Guerra Civil y del exilio en la vida de Serrano Poncela: una biografía." *Cuadernos de ALDEEU* 12.1 (abril 1996): 69-88.

_. *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela*. Tesis doctoral. Syracuse University, 1992.

Villanueva, Darío. "La novela." *El año literario español 1977*. Madrid: Editorial Castalia, 1978. 15-16.

Yndaráin, Francisco. "La novela desde la segunda persona narrativa: análisis estructural." *Clásicos Modernos*. Madrid: Editorial Gredos, 1969. 215-239.

Zelaya Kolker, Marielena. *Testimonios americanos de los escritores españoles transterrados de 1989*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

Bibliografía general

Abellán, José Luis (coord.). "Ensayo de autobiografía intelectual." *Anthropos* 21-22 (1983): 21-32.

---. *El exilio de 1939*. 6 vols. Madrid: Taurus, 1976.

Ayala, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza, 1982.

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

Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general I*. Méjico: Siglo XXI Editores, 1985.

Bertrán de Muñoz, Maryse. *La Guerra Civil Española en la Novela*. Madrid: Ediciones Porrúa, 1982.

- Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Caballé, Ana. "Figuras de la autobiografía." *Revista de Occidente* (julio-agosto 1987): 103-19.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- Derridá, Jacques. Trans. Abita Ronell. *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1985.
- . *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- . *Of Grammatology*. Trans. G. V. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins, 1976.
- Durán, Manuel. "La generación del 36 vista desde el exilio." *Cuadernos Americanos* CXLVII (1966): 222-233.
- Eakin, Paul John. *Touching the World*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Eco, Humberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Fernández Prieto, Celia. "La verdad de la autobiografía." *Revista de Occidente* 154 (marzo 1994): 116-129.

- Fernández, James. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Ferrater Mora, José. *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Tendencias de la novela española actual 1931-1969*. París: Ediciones Hispanoamérica, 1970.
- Folkenflik, Robert. *The Culture of Autobiography*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Freeman, Mark. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. London & New York, 1993.
- García Bacca, Juan David. *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española 1920-1971*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Gullón, Germán. *La novela como acto imaginativo*. Madrid: Ediciones Taurus, 1983.
- Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía." *Suplementos Anthropos* 29 (Diciembre 1991): 9-17.
- Glad, John (ed). *Literature in Exile*. Durham: Duke University Press, 1990.

- Herzerberg, David K. *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.
- Iser, Wolfgang. *Prose Fiction. The Implied Reader: Patterns of Communications from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lúmen, 1974.
- Lagos-Pope, María Inés (ed). *Exile in Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988.
- Lejeunne, Phillip. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions Seuil, 1975.
- Levisi, Margarita. *Autobiografías del Siglo de Oro*. Madrid: Colección Temas, 1984.
- Loureiro, Angel G. "Problemas teóricos de la autobiografía." *Suplementos Anthropos* 29 (Diciembre 1991): 2-8.
- Marra-López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Man, Paul de. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Mermall, Thomas. "Género, retórica y representación en *Cómo se hace una novela*." *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía. Coloquio Internacional SEZEGED (Hungria)*. SZEGED: Pro-Philosophia, 1999.
- . *Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*. New York: Bilingual Press, 1976.

- Moreiras, Alberto. "Autobiografía: pensador firmado." *Suplementos Anthropos* 29 (Diciembre 1991): 129-136.
- Moreno Plaza, Gabriel. *La liberación del lector en la sociedad postmoderna. Ensayos de interpretación abierta*. Río Piedras: editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Naharro-Calderón, José María (coord.). *Entre el exilio y el interior: el entresiglo y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . Coord. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: Adónde fue la canción?* Barcelona: Anthropos, 1991.
- . *Nuevo Diccionario de Teología Bíblica*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1990.
- Olney, James. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *Metaphors of the Self. The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- _. "El objeto estético." *Obras Completas VI*. Madrid: Revista de Occidente, 1955. 254-256.
- _. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- _. *Qué es conocimiento?* Madrid: Editorial Alianza, 1984.
- _. *En torno a Galileo*. México: Editorial Porrúa, 1994.
- _. "Ensimismamiento y Alteración." *El hombre y la gente*. México: Editorial Porrúa, 1994. 113-126.

- _. *El hombre y la gente*. México: Editorial Porrúa, 1994.
- _. *Meditación de la técnica*. Ed. Crítica Jaime de Salas y José María Atencia. Madrid: Santillana, 1997.
- Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge & Kagan Paul, 1960.
- Piña-Rosales, Gerardo. *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela*. Mellen Press, 1999.
- . "El exilio español de 1939. Literatura del exilio en el contexto de la literatura española de posguerra". *Suplementos Anthropos* 10 (1988): 34-43.
- Pope, Randolph. "Unamuno in Exile."
- Pozuelo Yvancos, José María. "La frontera autobiográfica." *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993. 179-227.
- Romera Castillo, José. "La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura." *Literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981.
- Rubin Suleman, Susan. *Exile and Creativity. Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Durham & London: Duke UP, 1998.
- Seidel, Michael. *Exile and the Narrative of Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Selden, Raman y Peter Widdowson. *Contemporary Theory*. Lexington: University Press of Kentucky, 1993.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española, 1976.

Spadachinni, Nicolás y Jenaro Taléns. *Autobiography in Early Modern Spain*.

Minneapolis: Prisma Institute, 1988.

Spires, Robert. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern*

Spanish Novel. Lexington: University Press of Kentucky, 1984.

—. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia and London: University of Missouri Press, 1996.

Suplementos Anthropos. Monografías Temáticas. 29 (Diciembre) 1991.

Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile*. Londres: Harrap, 1972.

Torrente Ballester, G. *Panorama de la literatura española contemporánea*.

Madrid: Guadarrama, 1956.

Ugarte, Michael. *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile in Literature*. Duke:

Duke University Press, 1989.

—. *Trilogy of Treason. An intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia & London: University of Missouri Press, 1982.

Unamuno, Miguel de. *Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Villagrà, Andrés. "La magnitud de la Guerra Civil española y del exilio en la vida de Serrano Poncela: Una biografía." *Cuadernos ALDEUU*. 12.1 (1996): 69-88.

—. "Actos performativos de la segunda persona autobiográfica: Jorge Semprún y Serrano Poncela." *Confluencia* 16.1 (Otoño 2000): 90-100.

Valdés, Mario J. *Shadows in the Cave. A Phenomenological Approach to Literary Criticism based on Hispanic Texts.* Toronto: University of Toronto Press, 1982.

Villanueva, Darío. "Para una pragmática de la autobiografía." *El pólen de ideas.* Barcelona: PPU, 1991. 95-115.

—. *Estructura y tiempo reducido en la novela.* 1era edición 1977. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.

Weinstein, Arnold. *Fictions of the Self. 1550-1800.* Princeton: Princeton University Press, 1981.