

EL MATIZ AUTOBIOGRÁFICO EN CUATRO ESCRITORAS: CARMEN LAFORET, ANA MARÍA MOIX, ESTHER TUSQUETS Y CARME RIERA

ANDREA SANTAMARÍA VILLARROYA

andrea.almudena.s@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo destacar las coincidencias biográficas de cuatro escritoras de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera, presentes en cinco de sus textos: *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y *Contra el amor en compañía* (1991). El «acto autobiográfico» (Bruss, 1976: 33-92) consiste para estas escritoras en interpretar una serie de hechos y recordar experiencias guardadas en la recámara que resurgen paralelas al acto de trasladarlas al papel.

Palabras clave: Autobiografías, Biografías, Escritoras, Posguerra, Chica rara.

Abstract: This paper aims to highlight the biographical coincidences of four postwar writers: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets and Carme Riera, present in five of their texts *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) and *Contra el amor en compañía* (1991). The «autobiographical act» (Bruss, 1976: 33-92) consists for these writers in interpreting a series of events and recalling experiences stored in the chamber that resurface parallel to the act of transferring them to paper.

Keywords: Autobiographies, Biographies, Female writers, Postwar, Strange girl.

1. Introducción

Engendered text o *texto generado* —en sentido literal—, término acuñado por Sidonie Smith, es aquel texto que posee una marca, tanto de género como social (*gender ideology*), incluso antes de ser creado, y que puede proporcionar «una visión determinada del hombre y de la mujer» (Smith, 1991: 93). En este sentido, las autobiografías escritas por hombres se diferenciarían de las escritas por mujeres. Si seguimos en esta línea, los trabajos tradicionalmente asociados con la autobiografía más *pura* serían los masculinos, que tendrían como objetivo afirmar y perpetuar la interpretación de la mujer como lo *otro* y, por tanto, de censurar las autobiografías creadas por ellas.

En consecuencia, las atribuciones de la mujer al género autobiográfico se han considerado tradicionalmente como tipos diversos de contaminación, obras ilegítimas, amenazas al mismo canon autobiográfico; sus trabajos se tachan de anómalos y se estudian en capítulos aparte o al final de capítulos, o bien se los silencia o alaba en tanto en cuanto imiten modelos masculinos y perfeccionen, por tanto, la imagen del hombre (Smith, 1991: 95).

Estas serán reprimidas por parte de la sociedad pues afirman, reúnen lo que propiamente se considera femenino: el silencio, la fragilidad, lo marginal o secundario, etc., e intentarán que sean destruidas pues, de cierta forma, cuestionan el control masculino «robando el género e intentando seguir siendo una mera representación del hombre» (Smith, 1991: 94). El filósofo Georges Gusdorf perpetúa la idea que la crítica tiene de este género al afirmar que es de «interés característico del hombre occidental» (Gusdorf, 1980: 29-30). Al no expresarlo en términos como *interés del hombre y de la mujer occidentales* o *interés del ser humano occidental* es lógico que se piense —aunque sabemos que no es cierto— que no han existido autobiografías escritas por mujeres hasta finales del pasado siglo. De lo que sí no cabe duda es que estas mujeres occidentales han tenido la posibilidad de cultivarse en la autobiografía gracias a su condición privilegiada, ya sea por pertenecer a círculos culturales o ser económicamente solventes, aunque esa misma condición les haya resultado también un impedimento para denunciar su insatisfacción de clase.

El producto literario de la autobiografía femenina da parte de la situación de la mujer, puesto que ellas, al contar sus propias historias, se muestran como individuos autoritarios que se representan a sí mismas y a la vez a otras mujeres, buscando «salir entre bastidores y adelantarse, aunque sea por breves instantes, al centro de la escena» (Miller, 1980: 266). A su vez, el mismo acto de ponerse a escribir sus experiencias vitales demuestra que ya se ha

cometido un acto de vulneración del orden social y cultural. Si atendemos al hecho de que cualquier confesión escrita emana un eminente poder interpretativo, siguiendo las palabras de Anna Caballé, este «se ve incrementado si lo que pretendemos es desenterrar la voz de la mujer, silenciada históricamente, con el propósito de reconstruir su identidad a lo largo del tiempo» (Caballé, 1998: 111-112). Las mujeres se apropian de la palabra y la utilizan como su mayor instrumento, capaz de infligir daño —el que sufren ellas durante siglos— y remediarlo, contando esa mitad de la verdad, esa otra parte de la historia, durante demasiado tiempo obviada. No exenta de razón argumenta Carolyn Heilbrun que «la “condición” de mujeres era más femenina que humana, y apenas descrita o reconocida» (Heilbrun, 1991: 108), pues durante años, críticos como James Olney se han centrado solo en «por qué escriben autobiografías los hombres y las han escrito durante siglos» (Olney, 1972: 7), obviando por completo los trabajos de las mujeres. Las escritoras se sienten especialmente atraídas por el género autobiográfico, pues sienten por primera vez gusto en abrirse al mundo y en ser miradas por otros. Tradicionalmente han sido los hombres los que han permitido mostrar su rostro ya que «la naturaleza de las identidades pública y privada es para las mujeres, en ciertos aspectos, lo opuesto de lo que es para los hombres» (Meyer Spacks, 1976: 59) y la concepción de lo que ha de ser manifiesto y lo que ha de ser íntimo y personal se ha grabado a fuego las cabezas de hombres y mujeres de muy distinta forma.

En España, además de las autoras aquí estudiadas, cultivaron el género autobiográfico, sobre todo, las escritoras del siglo XX. La desaparición de la censura facilitó a las mujeres el acceso a textos antes prohibidos y la opción de poder producirlos y venderlos con relativa facilidad. Empezaron a resurgir la autobiografía, los epistolarios, las memorias o los testimonios, que revelaban las experiencias, individuales, colectivas y generacionales de un sinfín de años de oscuridad, represión y prohibiciones. Particularmente inclinadas a confesarse (Romera Castillo, 1991: 172-173)¹, autoras como Carmen Conde, María Campo Alange, Montserrat Roig o Mercedes Formica escribieron volúmenes en los que contaban sus vivencias más íntimas.

¹ Para la consulta de un análisis detallado de la autobiografía femenina en la segunda mitad del siglo XX español ver ROMERA CASTILLO, José (1991): «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 170-184.

2. La autobiografía de mujeres

La inclinación de Laforet, Moix, Tusquets y Riera por el género autobiográfico no ha pasado desapercibida por la crítica, que encuentra en sus obras una analogía de lo narrado en *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y *Contra el amor en compañía* (1991) con lo personalmente vivido, y que se ajusta a la definición que María Antonia Álvarez propone de la autobiografía, es decir, una «forma literaria [...] en la que el escritor habla sobre sí mismo y los acontecimientos de su experiencia personal» (Álvarez, 1994). De acuerdo con Alicia Redondo Goicoechea:

[...] ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado [...] de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son, casi siempre, masculinas (Redondo Goicoechea, 2011: 200).

Sabemos, por memorias, menciones en obras colectivas, entrevistas o testimonios de familiares, que el paralelismo entre sus vidas y obras es evidente. Las propias autoras, mujeres solitarias, distanciadas de sus familias, en especial de sus madres, con las que no mantienen relación, ya sea motivo de su orfandad o porque su unión no es en ningún caso amable, reflejan en sus personajes sus circunstancias.

Una de las características de la autobiografía es, como indica Bettina Pacheco, la de presentar a un «yo fragmentado» (Pacheco, 2004: 407). Ciertamente descubrimos hechos que aparecen en las obras y que las autoras ya han vivido previamente: el primer acercamiento con el sexo masculino truncado, la búsqueda de la identidad y de la sexualidad, la soledad, el físico distinto, la inteligencia —casi siempre acallada— el interés por la lectura o la escritura, etc. De igual forma, Pacheco observa cómo las autoras justifican sus actos y se explican a sí mismas incógnitas que habían quedado quizá sin resolver mediante personajes femeninos que también se plantean dudas y que luchan contra sus conflictos:

El yo-mujer se focaliza en momentos precisos de su devenir y constantemente da vueltas sobre sí mismo, como en espiral, tratando de encontrar el sentido de lo acontecido, de las características de las relaciones asumidas a lo largo de la vida, de sus beneficios y fallas, como en una búsqueda de sí misma que intenta encontrar a una mujer que casi siempre se revela con una identidad en conflicto con el pasado, por

el agobio de la pérdida, o con el presente dadas las dificultades que toda vida implica, junto a las adicionales complica (Pacheco, 2004: 407-408).

En este sentido proponemos realizar una lectura del texto en la que tengamos en cuenta su dimensión ilocutiva, pues, «hace notar que puede servir varios propósitos a la vez: auto-descubrimiento, pero también corrección o destrucción de la imagen del “yo” concebida desde fuera» (Ciplijauskaitė, 1988: 18).

Tanto *Nada* como *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* y *El mismo mar de todos los veranos*, presentan una voz en primera persona, que a la vez remite a la protagonista de la obra, «una focalización desde lo femenino», como lo define Magda Potok (Potok, 2013: 51), que conecta con la propensión de las escritoras de posguerra de crear obras con narradoras-protagonistas y que, además, también coincide con ser característica de las autobiografías. Por otro lado, *Julia* y el relato *Contra el amor en compañía*, aunque cuenten con narración en tercera persona, refieren vivencias de personajes principales femeninos que también aluden a las de las propias autoras. Esto facilita que la historia se transmita desde una perspectiva subjetiva pero íntima, «que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos» (Ciplijauskaitė, 1988: 27). Si examinamos sucesos concretos, nos encontraremos con ejemplos que ratificarán esta línea de confluencia autora-personaje.

En el caso de Carmen Laforet, como consecuencia de un accidente doméstico que sufrió cuando todavía era una niña, y que «le ocasionó una grave herida en el esófago, a raíz de la cual no pudo ingerir alimentos sólidos con normalidad hasta los ocho años» (Izquierdo López, 2013: 657), se empezó a considerar, de acuerdo con las palabras de su propia hija, Cristina Cerezales, una «niña bastante feúcha y como raquíca» (Cerezales, 2009: 242). Una de las características de Andrea, su personaje, es su aspecto físico, que resalta de forma negativa. Está extremadamente delgada, no se peina, no le interesa la coquetería, tiene mal color de piel: «Me acordaba de un sueño que se había repetido muchas veces en mi infancia, cuando yo era una niña cetrina y delgaducha, de esas a quienes las visitas nunca alaban por lindas» (Laforet, 2010: 238).

Continuando con esta misma línea comparativa, la forma en que se relacionan Andrea y Laforet con los hombres refleja similitudes. Dice Natalia Izquierdo López que Carmen Laforet disfrutó de una infancia «entre cómplices y atrevidos juegos con sus dos hermanos [...], los niños y niñas de las casas de campo y las villas vecinas y los hijos e hijas de los pescadores» (Izquierdo López, 2013: 658). Esto permitió que percibiera igual a niños y niñas y que se

reforzaran «vínculos interclasistas y un fuerte deseo de autonomía» (Izquierdo López, 2013: 658). En este sentido vemos plasmada en Andrea la inclinación por sus amistades masculinas —en comparación con las femeninas, que es tan solo una—, y especialmente en su amistad con Pons y en sus visitas a solas, sin ninguna otra chica, al estudio de un miembro de su grupo:

Hasta ahora no ha ido ninguna muchacha allí. Tienen miedo a que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas. Pero les llamó la atención lo que yo les dije que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros. Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde (Laforet, 2010: 186).

La casa de la calle Aribau cuya descripción hace énfasis en la decadencia y la degeneración del ambiente en el espacio de la narración: «Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea» (Laforet, 2010: 97), coincide con el hogar de la familia catalana de Laforet, donde ella misma se instalaría al comenzar sus estudios universitarios. Destaca «el entorno empobrecido, desquiciado y de mentalidad reaccionaria de aquella casa» (Izquierdo López, 2013: 659) porque así es como lo manifestaría ella años más tarde en su obra.

Carme Riera, en el prólogo al libro *Moveable Margins* (1999) se recuerda en la infancia y regresa a su cabeza «la imagen de aquella niña que rechazaba atemorizada los espejos porque no era guapa como su madre [...]» (Riera, 1999: 24), y vuelve a insistir en el documental *Esta es mi tierra* (2001) declarando que «quizá esta se obsesiona en mirar hacia fuera porque no soporta los espejos». Como Coral Flora, que no se mira al espejo hasta el final de la narración, porque no se siente a gusto con su figura, Riera lleva a la historia un hecho de su propia experiencia, la imposibilidad de verse reflejada y la necesidad de mirar hacia otra parte. Además, la profesión de Carme Riera —que es el motor de su narrativa y pasión que cultiva desde la infancia, pues «lee con fricción los libros prohibidos que coge a escondidas de la biblioteca familiar, casi siempre cerrada con llave» (Riera, 2001)— se convierte en la afición de Coral Flora, que

[...] comienza a escribir a los ocho o nueve años variantes de los relatos que le cuenta la abuela y hasta pretende, para no tener que enfrentarse directamente con el hombre de negro que todas las semanas la interroga detrás de las pequeñas rendijas del odioso confesionario, confesarse por escrito (Riera, 1999: 25).

Elia, el personaje principal de *El mismo mar de todos los veranos*, mantiene una complicada relación con su madre, que la castiga porque no ha conseguido fabricar de ella el producto

deseado y la somete a lo largo de la narración a una tortura emocional constante. Dice Tusquets en la recopilación de relatos *Madres e hijas* (1996) de Laura Freixas: «Era inevitable que tu mito, como todos, sufriera un deterioro, no solo porque mis ojos adultos no podían verte como te habían visto mis ojos de niña» (Freixas, 1996: 91). En la novela, tanto la madre como la hija de Elia, la tratan como a un ser inferior y la consideran incapaz de manejar su vida: «[...] y me pregunto qué diablos pintos yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irreprochable [...] la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niña difícil» (Tusquets, 1978: 22). Ser considerada por su propia madre como un ser insignificante es el castigo que sufre Esther Tusquets «Pero si nuestra relación se quebró [...] fue porque comprendí [...] que nunca por mucho que me aplicara, lograría tu aprobación» (Freixas, 1996: 91) y que traslada a su personaje principal.

Por último, Ana María Moix, también en la recopilación de Laura Freixas, señala el carácter autobiográfico de la mala relación de su personaje, Julia, con su madre pues, según sus propias palabras: «tan difícil le resulta evocar una imagen del rostro materno que no refleje dolido recuerdo» (Freixas, 1996: 114). La dependencia que siente Julita hacia su madre incrementa el sentimiento de desamparo cuando esta se ausenta: «Las lágrimas desbordaban sus ojos. Siempre sucedía lo mismo: Mamá prometía llegar a una hora determinada y se retasaba infinitamente» (Moix, 1991: 62-63).

Nos encontramos, además, con trabajos que plantean una correspondencia entre otras escritoras de posguerra y sus *chicas raras*, y que agregan peso a la posibilidad de abrir una puerta al estudio de las novelas de posguerra como posibles autobiografías de las escritoras. Nuria Capdevila-Argüelles (2005) manifiesta haber encontrado un sesgo autobiográfico a la caracterización de Celia ya que es «un trasunto de ella misma» y lo justifica teniendo en cuenta a Martín Gaité (1987) cuando afirma que «las escritoras que cultivaron el tipo narrativo de la chica rara eran asimismo consideradas “raras”» (Capdevila-Argüelles, 2005: 273).

Janet W. Pérez (2009) y Debra J. Ochoa (2013) sostienen que Carmen Martín Gaité fue propiamente una *chica rara* que «proveía el modelo básico utilizado para la mujer independiente e inconformista, siempre asociada con las artes o la literatura» (Pérez, 2009: 150), y declaran que «se apropia del significado de la palabra *rara* despojándola de su connotación históricamente peyorativa»² (Ochoa, 2013: 148).

² Traducción de la autora.

Asimismo, Anne Marie Poelen (2004) sostiene que «Dolores Medio era una “chica rara”, puesto que era independiente, solidaria e inconformista» (Poelen, 2004: 395). La hispanista agrega además que Medio era una mujer de ideas feministas que desestabilizó la hegemonía imperante y «desafió al sistema patriarcal español».

Las escritoras de posguerra tienen en común la necesidad de narrar sus experiencias personales desde una perspectiva femenina/feminista. No solo comparten experiencias parecidas a nivel vital y personal, sino que también esas experiencias se plasman en un autobiografismo en el que encontramos elementos comunes, como son la narración en primera persona, el personaje de la *chica rara* como protagonista de sus novelas, reflejo de su propia personalidad o las difíciles relaciones entre madres e hijas.

La gran producción de textos de mujeres desde la inmediata posguerra, momento en el que el modelo franquista de obediencia comienza a quebrarse, es decir, el comienzo de los años cuarenta, hasta prácticamente la muerte de Franco en 1975, prende con una red a las escritoras, cuyas necesidades dejan de ser individuales para convertirse en colectivas. Las escritoras, que durante la guerra eran tan solo niñas o adolescentes, se vieron obligadas a madurar de golpe. De igual forma, ser ellas mismas *chicas raras* les une por esta misma red de rechazo a la domesticidad de la mujer. De acuerdo con esta idea, son mujeres que cuestionan la realidad, que tienen juicio crítico, que miran, observan y reaccionan, que no se quedan calladas ante lo que consideran injusto, que se autoanalizan y analizan las situaciones de conflicto. En definitiva, son enemigas del sistema, pues desestabilizan la hegemonía burguesa falangista y resultan molestas, incómodos e inoportunos.

En este sentido, después de comprobar que todas las obras en este trabajo analizadas poseen un matiz autobiográfico, intentamos confirmar varias cuestiones que enlazan las autobiografías femeninas con ciertas características. Tenemos que aclarar que ninguna de estas, aislada, puede entenderse como propiamente femenina. Sin embargo, encontramos que todos estos trabajos reúnen al menos dos o más de ellas y esto sí se considera sintomático.

La primera es si, desde un punto de vista temporal, las narraciones autobiográficas que nos ocupan funcionan con un tiempo circular (Béatrice Didier, 1981), «en el que apenas pasa nada y (predomina la) escasez de acontecimientos» (Montes Doncel, 2005: 100). Según Didier, la memoria funciona en las mujeres en relación con la percepción que estas mismas tienen del tiempo (Walsh, 2015: 139). El caso que mejor confirma esta teoría sería *Nada* —

cuyo título ya es profundamente revelador—, que comienza de la misma forma en que empieza. Andrea llega a Barcelona sufriendo una crisis existencial que nunca se resuelve, pues de la misma forma se marcha a Madrid. La nada nunca se satisface ni para Andrea: «Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada» (Laforet, 2010: 303), ni para Carmen Laforet, que reflexiona sobre el fracaso de su experiencia en la ciudad condal, de la que se marcha frustrada y «consciente además de haber perdido dos años sin que sus estudios consiguieran encarrilarse» (Caballé y Rolón, 2010: 131).

En la novela *Julia* la protagonista narra los hechos en «una noche de insomnio» (Mayock, 2003), desde la misma posición, ella tumbada en su cama: «¿Para qué levantarse de la cama? ¿Por qué no pretextar alguna enfermedad y quedarse en la cama toda la mañana, todo el día, todos los días?» (Moix, 1991: 189).

También en *El mismo mar de todos los veranos* descubrimos la circularidad. Precisamente es el final de la novela lo que más impacta. Cuando pensábamos que a lo mejor no era con Clara con quien la protagonista encontraría el bienestar y la tranquilidad anhelados, pero que podría tener otra oportunidad más tarde, su marido le recuerda que nunca llegará a ser feliz y la castiga por su infidelidad. De acuerdo con Geraldine Nichols,

[...] las líneas generales de la trama de *El mismo mar...* han quedado establecidas: para que termine «bien», el final tiene que ser triste. El (con)texto volverá a su estado inicial, la muerte-en-vida de la protagonista, la historia de amor, paradigmática y entre paréntesis, pasará a la historia (Nichols, 1992: 74).

Volvemos al principio, que como hemos indicado anteriormente, también es el final. La tristeza de Elia no desaparece. Su insatisfacción como mujer y como ser humano no se aminora.

En segundo lugar, centrándonos en la tipología del *yo*, comprobamos cómo las autoras se desmarcan de la concepción canónica que de ellas se tiene para luego deformarse. Se sirven de sus propios personajes para autorreflejarse (Nietzsche, 1981) y, al mismo tiempo, adjudicarse una máscara (*prosopon*), pues «la prosopopeya da rostro y des-rostra» (Moret, 2008: 26). Esto significa que a la vez que un personaje se figura, se disuelve a sí mismo.

Las cuatro autoras de nuestro estudio, con el simple hecho de crear personajes reaccionarios y, por ende, ser ellas mismas mujeres reaccionarias, destruyen de manera consciente su parte femenina. No podemos afirmar rotundamente que los hechos que en los trabajos suceden transparenten una realidad exacta pero sí que estas escritoras deciden examinar y

cuestionar desde una posición crítica la realidad por la que caminan, creando protagonistas femeninas que, como ellas, son objeto de controversia.

La teoría de la desfiguración, incluida por Paul de Man (1991) en un suplemento especial de la revista *Anthropos* (y aplicada aquí a la creación femenina) afirma que la autobiografía es propiamente la causante del falseo a la mente. En tanto en cuanto partimos de la base de que la autobiografía es un texto ficcional, las autoras que estudiamos se valen de sus creaciones para dar vida (o inventar) a antiguas presencias, a facetas pasadas del *yo* o que simplemente habitaron en ellas en algún en punto de sus existencias.

En este punto no debemos olvidar que la autora, el sujeto y el *yo* de un texto han de permanecer como categorías diferencias y no confundirse. La misma autora acaba convirtiéndose en un ser ficcional: «Al final se llega a la conclusión de que el nombre del autor no hace referencia a una persona real sino que este excede los límites de los textos [...]» (Foucault, 1975: 608), al igual que el sujeto y el *yo* nunca podrán asimilarse a la autora: «[...] el yo nunca puede llegar a ser autor de su propio discurso en mayor medida de lo que cada productor de un texto puede ser llamado autor» (Sprinker, 1991: 120).

No debemos pasar por alto la importancia de la alteridad, de los otros, dentro del relato autobiográfico. Mientras que en la autobiografía masculina el *yo* ocupa todo el espacio, sin tener que recurrir a nadie más para significar, en las femeninas siempre hay una visión coral, o por lo menos, hay una implicación de los demás mucho más fuerte. Las mujeres crean otras figuras, como la de la madre, la de la amiga o la de la amante, o hacen autobiografía por interpuestas personas. Llaman a testigos para incidir en esa imagen poco favorable del *yo*, que remite a la falta de confianza en las mujeres en sí mismas, a su inseguridad, a su no-afirmación.

En este sentido, en todas las obras que nos ocupan, la relación de los personajes femeninos con los otros (más bien las otras, pues la figura del hombre pasa a un papel secundario) es vital. La escritura se convierte en intimista. No se entiende la categoría *yo* si no existe la categoría *tú*. Andrea vuelca todo el peso de su existencia en Ena, «Me encogí de hombros un poco dolida, porque de toda la juventud que yo conocía Ena era mi preferida» (Laforet, 2010: 111). Julia en sus diferentes etapas evolutivas no puede vivir sin su madre, «Mamá le mordía las orejas, la nariz, le hacía cosquillas. Julita se ahogaba, no podía contener la risa» (Moix, 1991: 18), su tía Elena, «Recordaba aquellos cinco años como un largo y tranquilo paseo por los bosques [...] y caricias de tía Elena» (Moix, 1991: 118), la directora Mabel, «Una extraña

sensación de dulzura la invadió y se arrojó a los bazos de la señorita Mabel, estrechándose contra su pecho» (Moix, 1991: 155) y Eva, «Durante aquellas horas de insomnio, se esforzó por rechazar a imagen de Eva. Pensar en Eva le producía un dolor insoportable. Desesperaba» (Moix, 1991: 185). A Elia le trastocan Clara, «y después Clara yace a mi lado, desmadejada como un muñeco de estopa, jadeante todavía, pero relajada al fin [...]» (Tusquets, 1978: 155), su madre y su hija «lamentándose a dúo de una hija insensata y una madre loca, y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes [...]» (Tusquets, 1978: 22). Marina se refugia en María, «Iba descubriendo el mundo al mismo tiempo que el amor iba descubriéndome a mí para hacerme suya» (Riera, 1991b: 56) y Coral Flora se enamora de la visión que de ella misma devuelve el espejo «Su cuerpo le recordó a las Venus rubenianas y le pareció atractivo» (Riera, 1991a: 71).

Por último, la frecuencia de imágenes obsesivas se convierte en otro punto interesante en las autobiografías de estas escritoras de posguerra. Todas ellas se esfuerzan en repetir constantes (retrospecciones pasadas, quizá) preocupaciones que remiten a situaciones muy concretas: la marginación de la mujer, el temor a las opiniones ajenas, «Te amenazaron en nombre de la moral y de las buenas costumbres, te techaron de conducta corrompida, de perversión de menores, recibiste anónimos llenos de morbosos insultos» (Riera, 1991b: 56-57), el miedo al futuro o a hacerse mayor, «Y allí estaba. Como todas las mañanas, Julita había regresado, Julita, sentada en el portal de casa, pequeña, delgada, los pies descalzos, las trenzas deshechas» (Moix, 1991: 190), el hambre, «Recuerdo que me empezó a obsesionar el plato de sopa medio lleno que estaba abandonado frente a mí. El trozo de pan mordido» (Laforet, 2010: 201), la esquizofrenia, el cuerpo desfigurado, «Coral pretendió enfundarse de nuevo en el traje de terciopelo sin conseguirlo. Casi rajó las costuras y estropeó la cremallera [...]. En cuanto al traje negro, te diré la verdad: lo desbordo» (Riera, 1991a: 65-67), la soledad patológica «pero ninguna de las dos me piensa de verdad, para ninguna de las dos existo de verdad» (Tusquets, 1978: 29), etc. Este punto se une a la utilización de un estilo casi oral, con sobresaltos y rupturas, con puntuación afectiva, exclamaciones y reticencias, que realza esas imágenes en todas las obras presentes.

3. Conclusiones

El género autobiográfico ha querido ser, durante siglos, desligado de la variable *mujer* por miedo a que pudiera revelarse una realidad soterrada, un punto de vista siempre ignorado. No fueron pocos los críticos literarios que desestimaron, negaron y menospreciaron las obras de sus compañeras. Sin embargo, en el siglo XX las escritoras consiguen alcanzar la posibilidad de hacer, deshacer o disfrutar de su propia subjetividad de forma que pudieran dar respuesta a las inquietudes, a los sentimientos y a las emociones que emanaban desde lo más profundo de sus seres, provocados por las difíciles situaciones a las que se tuvieron que enfrentar. Sus autobiografías, memorias, cartas o diarios refuerzan la identidad diferenciadora de la mujer al tiempo que asientan su posición de poder en un sistema en que sienten el derecho a demandar respeto y legitimación.

La autobiografía ha demostrado ser un género-vehículo a través del cual las escritoras pueden manifestar de forma explícita sus miedos, inquietudes, soledades y represiones, para convertirlos en una suerte de sororidad mediante la cual otras mujeres pueden sentirse identificadas.

La analogía entre vida y obra de las cuatro mujeres aquí estudiadas se expresa de forma firme y contundente, mostrando pinceladas de sus propias vivencias. Todas fueron chicas solitarias e independientes, que no necesitaron de la compañía de nadie para sentirse realizadas. Problemáticas a la hora de establecer vínculos sociales y afectivos, en particular con los hombres, hacia los que sienten cierto rechazo, anhelan disfrutar de una sexualidad diferente. La identificación con un «yo fragmentado» y, en consecuencia, el sentimiento de emancipación y de búsqueda de referentes alternativos, se ven reforzados por la escasa relación familiar, es especial con sus madres.

Los textos analizados cumplen con numerosas características de la autobiografía. En primer lugar, todos narran los hechos desde una perspectiva propia dando pie a que se genere un ambiente intimista y personal. Además, las narraciones autobiográficas que nos ocupan funcionan con un tiempo circular; el principio se une con el fin para demostrar que no hay posibilidad de evolución para sus personajes. Mientras que en la autobiografía masculina el yo ocupa todo el espacio, sin tener que recurrir a nadie más para significar, en las obras escritas por mujeres se tiende a proponer una visión compartida.

Carmen Laforet, Ana María Moix, Carme Riera y Esther Tusquets resultan ser la viva imagen de sus *chicas raras*, perfil que dibujan con cuidado y mimo extremo en sus novelas y relatos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, María Antonia (1989): «La Autobiografía y sus géneros afines», *Epos, Revista de filología*, 5, pp. 439-450.
- BRUSS, Elisabeth (1976): *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- CABALLÉ, Anna (1998): «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 111-138.
- e Israel Rolón (2010): *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA Libros.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2005): «Elena Fortún (1885-1952) y Celia. El Bildungsroman truncado de una escritora moderna», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-282.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1988): *La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- DE MAN, Paul (1991): «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona: Anthropos, pp. 113-118.
- DIDIER, Béatrice (1981): *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel (1975): «What is an autor?», trad. J. Venit, *Partisan Review*, 42, pp. 603-614.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- GUSDORF, Georges (1980): «Conditions and Limits of Autobiography», en J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, pp. 29-30.
- HEILBRUN, Carolyn G. (1991): «No-autobiografías de mujeres “privilegiadas”: Inglaterra y América del Norte», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 106-112.
- IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): «Escritoras de la posguerra frente al espejo. Derrotas y conquistas de algunas antihéroínas», *Revista de sociología Papers*, 98, pp. 655-675.
- LAFORET, Carmen (2010) [1945]: *Nada*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987): «La chica rara», en *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 87-110.
- MAYOCK, Ellen (2003): «Enajenación y retórica exílica en *Julia* de Ana María Moix», *Ciberletras*, 10.

- MEYER SPACKS, Patricia (1976): *Imagining a Self*, Cambridge, Harvard University Press.
- MILLER, Nancy K. (1980): «Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification», en Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker y Nelly Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, pp. 258-273.
- MOIX, Ana María (1991) [1970]: *Julia*, Barcelona, Lumen.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia (2005): «Aportaciones a la crítica feminista», *Revista Káñina*, 29, 1, pp. 89-109.
- MORET, Zulema (2008): *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?*, Amsterdam, Rodopi.
- NICHOLS, Gerladine C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- NIETZSCHE, Friedrich (1981): *La voluntad del poder*, Madrid, Editorial Edaf.
- OCHOA, Debra Joanne (2013): «The chica rara as Observer in Concha Alós's *Los cien pájaros*», *Ámbitos Feministas*, 3, pp. 147-161.
- OLNEY, James (1972): *Metaphors of Self*, Princeton, Princeton University Press.
- PACHECO, Bettina (2004): «La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias», en *Actas del XIV Congreso AIH*, 3, pp. 407-412.
- PÉREZ, Janet (2009): «La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité», *Foro Hispánico: Revista Hispánica De Flandes y Holanda*, 34, pp. 133-152.
- POELEN, Anne Marie (2004): «Dolores Medio ahuyenta las mariposas negras», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10, pp. 393-402.
- POTOK, Magda (2013): «Prácticas discursivas en la escritura de mujer. Observaciones sobre la narrativa española contemporánea», *Romanica Silesiana*, 8, pp 48-58.
- RIERA, Carme (1991a): *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Barcelona, Destino.
- (1991b): *Te dejo el mar*, trad. L. Cotoner, Madrid, Espasa Calpe.
- (1999): «Una ambición sin límites», en Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez (eds.), *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, Pensilvania, Bucknell University Press, pp. 21-29.
- (2001): *Esta es mi tierra – Escenarios para la felicidad*, Documental RTVE.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.) (1993): *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.
- ROMERA CASTILLO, José (1991): «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 170-184.

- SMITH, Sidonie (1991): «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 93-105.
- SPRINKER, Michael (1991): «Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 118-128.
- TUSQUETS, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama.
- WALSH, Annie L. (2015): *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.