

EL RECUERDO EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA A LA LUZ DE LOS ESTUDIOS DEL TRAUMA Y LA AUTOBIOGRAFÍA

Los casos de Anna Banti, Doris Lessing y
Daniela Hodrová

María del Pilar Peña Molina

Directora: Dra. Ioana Gruia

Programa de doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

Noviembre, 2023



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

TESIS DOCTORAL

**El recuerdo en la narrativa contemporánea a la luz de los estudios del trauma
y la autobiografía: los casos de Anna Banti, Doris Lessing y Daniela Hodrová**

Autora:

D^a. M^a del Pilar Peña-Molina

Dirigida por:

Prof. Dra. Ioana Gruia

2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María del Pilar Peña Molina
ISBN: 978-84-1195-197-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/89840>

*La felicidad es una enfermedad fácil de olvidar,
pero debe tratarse con delicadeza*

Anna Banti

*A las mujeres a menudo las borran del recuerdo,
y luego de la historia*

Doris Lessing

*Escribo la novela para permanecer viva, pero
también para recuperar del olvido, del pasado, a
mis difuntos. Para traerme del pasado a mí misma*

Daniela Hodrová

Esto va por todas aquellas personas que me han sostenido durante estos años, para todas ellas, estos agradecimientos. Gracias a mis amigas y a mi familia por cuidarme y ayudarme a creer en mí y en lo que hago. Hace falta toda una aldea para mantener a una doctoranda cuerda.

Quiero empezar agradeciendo a mi directora, Ioana Gruia, por su apoyo durante todos estos años y su paciencia infinita. Por cuidarme y preocuparse por mí, por ser soporte, guía y confidente. Recuerdo mi primer año de carrera, comentando el *Proceso torticero* de Kafka, y tantas clases, charlas y momentos después, me alegro de haberla elegido siempre. Ha sido para mí un honor, y un enriquecimiento tanto personal como intelectual trabajar con ella.

A Benamí Barros, gracias por su gran calidad humana y por sus ánimos, también por su oído amigo siempre dispuesto a echar una mano a esta doctoranda en apuros. Quiero también acordarme de Ángeles, Enrique, Simón y el resto de mis compañeras y compañeros de la sección de filología eslava de la Universidad de Granada. Debo a esta universidad y a esta ciudad no solo mi formación académica, sino también personal. Durante estos casi diez años desde que llegué un caluroso día de septiembre. Y no quiero olvidarme tampoco de la profesora Carmen Moreno-Nuño, por su guía y orientación en los estudios del trauma; ni de la profesora María Dolores Valencia Mirón por descubrirme la figura de Anna Banti durante mi grado.

Quiero seguir por mi familia. Gracias a mis padres, por apoyarme siempre en todo lo que me he propuesto, pero sobre todo por darme el mayor regalo posible, mis hermanas. Esther y Paula, las que me animan siempre a ser la mejor versión de mí misma. Ellas son el espejo en el que siempre me quiero mirar, y las cómplices ideales para romper jarrones, escaparse el fin de semana o simplemente conquistar el mundo (tomemos por mundo una partida de Carcassone). A mis tíos, Ventura y Vanesa, por ser nuestros mayores confidentes, por velar siempre por nosotras. Qué suerte tiene Manuela de teneros como padres. Gracias a mis abuelos y mi tío Javi por alimentar mi alma.

Y no puedo olvidarme de la familia que se elige. Gracias a Aurora, porque no concibo este trabajo que hoy defiende sin su aliento cuando me entraban dudas con el tema, cuando no encontraba las palabras para la traducción, o cuando

simplemente necesitaba un respiro del mundo. Ella ha sido hogar y calma, y me ha ayudado a encontrarme cuando la tempestad se cruzaba en el camino.

A Lázaro, Elena, Juan Pablo y Fernando, por las risas, los ánimos, la emoción, por el corazón compartido cada día. A Irene por vivir mis alegrías como tuyas. A Jesús y Víctor por ser la salvación dentro del verso. Y por supuesto a la familia cordobesa por permitirme colarme entre sus rendijas, vosotras tenéis un huequito en este corazón para los restos.

Agradezco también a Luciana y Alberto, tremendos librereros, por ofrecer espacios para el diálogo desde su rincón en el Realejo, testigo de conversaciones de verdaderos apasionados por la literatura y el arte que han enriquecido esta tesis y a esta doctoranda.

Gracias a Nor por ser el mejor flechazo que he tenido nunca y por ser el oxígeno que me daba fuerzas en los días que todo se hacía bola, compartiendo tesis y traumas. No sé qué habría sido de esta doctoranda sin ella.

Gracias a Claudia por ser refugio siempre, pese a los kilómetros, pese a las horas, pese a todo. Las personas que nos hemos alejado del hogar familiar en busca de oportunidades buscamos siempre espacios donde poder ser, y es muy importante contar con amigas cómplices dispuestas a compartir la vida con todas sus subidas y bajadas. Gracias por no soltarme nunca.

Gracias a Marta por acompañarme a Praga y hacerme descubrir una ciudad completamente nueva, y por ser el caos que todo mar en calma necesita, si no, todo sería mucho más aburrido. El tejido de la ciudad ahora tiene muchas capas más.

Quiero darle las gracias a Javiera por permanecer siempre bien cerquita. A ella le debo haber hecho las paces con esta ciudad que hoy llamo hogar, justo cuando creía que ya tocaba cerrar etapa. Sin ella, probablemente esta tesis no sería ni una idea. Ella convirtió los espacios cicatriciales de la ciudad en espacios de memoria, de recuerdo y añoranza, pero también de alegría. Gracias a esa cabecita rubia por ser luz entre las tinieblas.

NOTA

En este trabajo hemos utilizado textos escritos en diversas lenguas, leyendo cuando ha sido posible las fuentes en su lengua original. Hemos optado por dejar en el idioma original las citas en lenguas como el inglés y el italiano, mientras que las citas del checo han sido traducidas por la autora en notas a pie de página.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: OBJETO DE LA TESIS Y CONTEXTO	1
1. Justificación del corpus	4
2. Objetivos y metodología	6
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	9
1. Estudios del trauma.....	9
1.1. Memoria traumática y memoria narrativa	16
1.2. Historia vs. Memoria	19
1.3. Trauma studies vs. Cultural memory studies	24
1.4. Posmemoria y trauma heredado.....	27
2. El binomio autobiografía/autoficción	32
2.1. Autobiografía.....	32
2.2. Autobiografía femenina	38
2.3. Autoficción.....	42
2.4. Autobiografía/autoficción: figuraciones del yo	44
3. Tematología	49
CAPÍTULO II. CONOCIENDO A LAS AUTORAS Y SUS POÉTICAS	59
1. Anna Banti: la palabra por pincel	60
1.1. La concepción bantiana de la novela histórica	61
1.2. Las heroínas	66
1.3. El carácter pictórico de su escritura.....	68
2. Doris Lessing: la poética del desencanto.....	70
2.1. La poética del cambio o el desencanto con el zeitgeist	71
2.2. La reconstrucción de la relación con la madre y las etiquetas.....	77
3. Daniela Hodrová: la obra que no cesa	82
3.1. La escritora y la teórica.....	84
3.2. En busca de una identidad perdida.....	87
4. Convergencias y divergencias: bases comunes para el análisis	91
CAPÍTULO III. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES EN EL BINOMIO AUTOBIOGRAFÍA/AUTOFICCIÓN	97
1. Anna Banti/Agnese Lanzi/Artemisia: chi è?.....	98
1.1. <i>Artemisia</i> (1947)	100
1.1.1. Artemisia Gentileschi	100
1.1.2. La historia novelada.....	102
1.1.3. El reflejo de Artemisia.....	109
1.2. <i>La camicia bruciata</i> (1973)	111
1.2.1. Dos extranjeras en la corte medicea.....	111

1.2.2. Los personajes espejo	115
1.3. <i>Un grido lacerante</i> (1981)	119
1.3.1. Agnese Lanzi	119
1.3.2. El lazo autobiográfico.....	121
1.4. <i>Chi sono io?</i>	125
2. Doris Lessing/Anna Wulf: la construcción de las ficciones de la escritora	129
2.1. <i>The Golden Notebook</i> (<i>El cuaderno dorado</i> , 1962).....	130
2.2. <i>Under my skin</i> (<i>Dentro de mí</i> , 1994).....	134
2.3. <i>Walking in the shade</i> (<i>Un paseo por la sombra</i> , 1997)	140
2.4. El bloqueo de la escritora: <i>one and the same</i>	146
3. Daniela Hodrová/Alice/Sofie/Eliška: genealogía praguense.....	154
3.1. <i>Trýznivé město</i> (<i>Ciudad doliente</i> , 1991)	155
3.1.1. Breves apuntes históricos sobre los territorios checos	155
3.1.2. <i>Podobojí</i> (<i>Bajo las dos especies</i>).....	161
3.1.3. <i>Kukly. Živé obrazy</i> (<i>Crisálidas. Cuadros vivientes</i>).....	164
3.1.4. <i>Théta</i>	169
3.2. <i>Točité věty</i> (<i>Oraciones en espiral</i> , 2015).....	174
3.3. La tela de araña.....	184
4. Las ficciones del yo autora.....	191
4.1. La ruptura con los modelos	191
4.2. Los personajes espejo	192
CAPÍTULO IV. EL RECUERDO Y LOS ESTUDIOS DEL TRAUMA	197
1. El recuerdo como mecanismo	198
1.1. La imagen mnemónica: como si lo estuviera viendo.....	202
1.2. Los <i>lieux de mémoire</i>	205
2. Narrativas del recuerdo en la reconstrucción de la identidad.....	207
2.1. Autobiografía como sanación	209
2.2. La reconstrucción de la identidad	211
CAPÍTULO V. LA NOVELA DE LA ARTISTA Y EL RECUERDO.....	215
1. La habitación propia de las autoras.....	216
2. La novela como reescritura de la historia.....	222
3. El recuerdo en la novela de la artista.....	228
4. La obra de arte como forma de rescate.....	231
REFLEXIONES FINALES	237
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRAFÍA.....	243

INTRODUCCIÓN: OBJETO DE LA TESIS Y CONTEXTO

Si nos remontamos a los comienzos de la literatura, encontramos que la memoria constituye el tema literario central de obras épicas tales como la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio. En ellas, se mezclan elementos ficticios con la vida de personajes históricos reales, con batallas y otros grandes acontecimientos del pasado. De esta forma, es decir, empleando figuras históricas y hechos que viven en la historia colectiva, se consiguen dos cosas: por un lado, dar autenticidad a la historia; y por otro transmitir un sentido de memoria histórica a obras que tienen un carácter eminentemente ficcional. En la edad media, se produce un ligero cambio y ya no vale la sola rememoración de eventos, ahora los autores escolásticos deben argumentar y documentar los hechos, marcando así un giro hacia una versión más documentada de la memoria, que da como resultado obras de carácter más historiográfico. La relación entre literatura, historia y memoria es también un tema de interés. La literatura puede considerarse como una forma de construir la memoria histórica para distintos grupos. Esto lo encontramos documentado en el género de la novela histórica, ejemplificado por algunas de las obras más conocidas como *Yo, Claudio* de Robert Graves, *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar o, como veremos en esta tesis, *Artemisia* de Anna Banti.

En la literatura, la memoria es la materia prima de algunos géneros literarios como la (auto)biografía, la memoria y el diario personal. La memoria es empleada, de esta forma, como un método de construcción de la identidad. Los recuerdos proceden del pasado histórico, pero también están formados por acontecimientos sociales, políticos y religiosos de la vida de los personajes, ya sean los del propio autor o los del personaje. El uso de la memoria en la literatura ha evolucionado con el tiempo. Este empleo de la memoria, y de su unidad mínima, que es el recuerdo, como creadora de identidad aborda cuestiones individuales y también culturales que la convierten en un tema literario central. Los románticos la emplearon para evocar la nostalgia y poner de relieve los conflictos personales en la búsqueda de la identidad. Marcel Proust, a través de su monumental novela autobiográfica, *En busca del tiempo perdido*, impulsó la evolución de la memoria. En dicha obra, Proust se sumerge en los recuerdos de su infancia a través del sabor de una magdalena mojada en té. Con ella, Proust despojó por completo a la memoria de su uso original como

medio para establecer la autoridad textual y el carácter nacional, recreándola como medio de exploración personal de uno mismo y del mundo. Los escritores del siglo XX han tendido a seguir el uso que Proust hace de la asociación en la construcción de la memoria.

La memoria posee la capacidad de almacenar información, de retenerla y devolverla al presente. Dicha información se almacena en forma de recuerdo, la unidad mínima de la memoria. Recuerdo es una palabra que, etimológicamente, viene del latín. Está formada por el prefijo *re-*, que significa “de nuevo” y el vocablo *cordis*, corazón. De esta forma, es algo más fuerte que un mero compendio de situaciones. El recuerdo significa que algo “vuelve a pasar por el corazón”. Esto se debe a que el valor del recuerdo radica en las emociones que genera en el individuo, como veremos a continuación. La capacidad evocativa de los recuerdos es tal que un olor, un color o un objeto cotidiano pueden hacernos revivir un hecho del pasado. Por ejemplo, el olor de la miel siempre me traslada a las meriendas en casa de mi abuela, cuando la hacía caer sobre una hojuela recién hecha; el color verde, que acompaña esta tesis, me recuerda a las tardes en la era, en las Alegas, con mi abuelo, correteando alrededor de las oliveras; y las barritas de chocolate y leche evocan tardes de verano jugando con todos los primos.

El recuerdo por tanto es la capacidad para retener el pasado. Y, gracias a ello, el ser humano se encuentra en la potestad de planificar su futuro. Cuando las personas perdemos la capacidad de recordar, o de conservar intactos los recuerdos, se producen alteraciones en la memoria. Dichas alteraciones, que pueden ser temporales o permanentes, parciales o totales, reciben el nombre de amnesia. La amnesia tiene muchos orígenes posibles, bien por degeneración del tejido neuronal, imposibilitando la correcta sinapsis de nuestras neuronas; bien por traumas físicos, resultado de accidentes cerebrovasculares; bien por traumas psíquicos, por lo que Caruth llama “heridas en la mente” (Caruth, 2015: 4), que son el resultado de eventos traumáticos como genocidio, violaciones, asaltos, guerras, etc. Como ya hemos dicho, la memoria, y por extensión el recuerdo, su unidad mínima, ayudan a construir la identidad del ser humano, es decir, somos porque recordamos. Cuando se producen estas alteraciones en la capacidad de recordar, también se produce una pérdida en la identidad. Es decir, la pérdida del recuerdo implica una alteración en

nuestra identidad. En patologías neurodegenerativas, como la enfermedad de Alzheimer, se produce una pérdida progresiva de la memoria, debido a la muerte de las células nerviosas, que ocasiona la atrofia de ciertas áreas cerebrales. Paulatinamente, el paciente pierde sus recuerdos, sus vivencias, sus relaciones, es decir, todo aquello que nos compone como ser humanos. Es una enfermedad que, además, no solo sufre el paciente. También las personas que acompañan y cuidan, cuando ven cómo poco a poco se van rompiendo los hilos que unían sus vidas, y cómo paulatinamente pasan a vivir únicamente en su recuerdo, se convierten en albaceas de sus vidas.

La pérdida de la identidad y su búsqueda se han convertido en uno de los motivos centrales de la literatura contemporánea, un hecho que ha sido motivado, entre otras cosas, por el contexto histórico y las circunstancias que hemos tenido que atravesar como sociedad y como individuos. Pero, como explicaremos más adelante, no solo asociado a eventos históricos, también las vivencias personales pueden acarrear esta pérdida de identidad. Durante el siglo XX, tras los eventos de la guerra, se reconoce con nombre propio el síndrome de estrés postraumático (PTSD, por sus siglas en inglés). Hace referencia a la situación en la que el individuo es incapaz de continuar de manera normal con su vida, porque se ve asolado por recuerdos traumáticos, que han invadido por completo su memoria, lo que produce una alteración en su identidad; o, también se puede dar el caso contrario, en el que es incapaz de recordar nada, es decir, atraviesa una situación amnésica, lo que imposibilita, de nuevo, su capacidad de reconocerse como individuo. A través de nuestro pasado, de articular nuestra historia personal, somos capaces de tomar decisiones acerca de nuestro futuro. Nos proyectamos al futuro desde un presente en el que recordamos lo que somos, de dónde venimos, de qué estamos hechos. Quien no conoce su pasado, no puede tener futuro, porque para ello tiene que saberse un individuo completo. Esta es quizá la motivación tras esta tesis. El contexto en el que vivimos, marcado por conflictos bélicos, pandemias, inestabilidad laboral, falta de proyección personal hacia el futuro, nos ha hecho perder, en cierta manera, nuestra noción de identidad. Es por ello que buscamos formas de reencontrarnos con nuestro pasado, de reconstruirnos y poder avanzar hacia delante. Una de esas formas es la literatura, que permite, a través del discurso propio

o de la lectura de relatos ajenos, poner orden y sanar los seres dañados. Se convierte en litera(c)ura.

Los estudios del trauma o *Trauma Studies* son una tendencia relativamente reciente dentro de los estudios literarios, que configuran una hibridación entre teoría psicoanalítica, neurociencia y crítica literaria. Encontraron en Freud y sus obras *Más allá del principio del placer* y *Moisés y la religión monoteísta* dos de sus bases teóricas más importantes. El trauma es la historia de una herida que sangra para hacernos conscientes de una realidad inaccesible de otro modo, pues como explica Freud la experiencia traumática se encuentra en el difuso límite del saber y del no saber (cfr. Caruth, 2015: 4). Por ello para nuestro estudio será fundamental la distinción que realiza Pierre Janet –psicólogo contemporáneo de Freud y referencia clave para los estudios del trauma– entre memoria narrativa y memoria traumática. De sus aportes surge el enfoque de Van der Kolk, uno de los ejes centrales de nuestra argumentación. Mientras que la primera es la capacidad que posee el ser humano de organizar los acontecimientos pasados y las expectativas de futuro, a la segunda solo se puede acceder por medio de estímulos externos que hacen revivir la experiencia traumática. Según Susan Brison, una de las principales teóricas del trauma en la literatura, el lenguaje tendría un papel fundamental para transformar la memoria traumática en memoria narrativa (cfr. Brison, 1999: 40). Brison, superviviente ella misma, considera que narrar lo sucedido da fuerza a las supervivientes, les permite recuperar el control sobre las huellas del trauma, les permite recuperar el control sobre el relato de su vida. Esto es lo que hacen nuestras escritoras, como veremos en el análisis. Por todo ello, lo que buscamos es estudiar cómo las escritoras de nuestro corpus emplean la palabra escrita para poner orden en sus vidas, para contar lo que han vivido, sus experiencias traumáticas, aquellas que las han constituido. A través de sus manifiestos literarios podremos ver la potencialidad que tiene la literatura para transmitir su verdad y reconstruir sus identidades.

1. Justificación del corpus

El presente proyecto propone un estudio de la obra de tres autoras contemporáneas desde una doble perspectiva: los estudios del trauma y la compleja

articulación autoficción/autobiografía ¹ que convergerían en la tematización literaria del recuerdo. Para ello, partiremos de una selección de obras de las autoras mencionadas en el punto anterior. El corpus seleccionado lo componen obras tanto autobiográficas como de ficción, publicadas desde mediados del siglo XX:

Anna Banti²

Artemisia (1947)

La camisa quemada (La camicia bruciata) (1973)

Un grito desgarrador (Un grido lacerante) (1981)

Doris Lessing

El cuaderno dorado (The Golden Notebook) (1962)

Dentro de mí (Under my Skin) (1994)

Un paseo por la sombra (A Walk In The Shade) (1997)

Daniela Hodrová³

Oraciones en espiral (Točité věty) (2014)

Trilogía *Ciudad doliente*, compuesta por los siguientes volúmenes:

Bajo las dos especies (Podobojí) (1991)

Marionetas (Kukly) (1991)

Théta (1991)

Nuestro estudio se centra en autobiografías en sentido estricto, pero durante la delimitación del corpus hemos incluido también obras de ficción con componentes autoficcionales, ya que también permiten trazar el recorrido desde el trauma a la sanación en el recorrido vital de cada autora. En este sentido, es vital la distinción

¹ El corpus principal de la presente tesis doctoral está compuesto por una selección de obras autobiográficas en su mayor parte, pero que también poseen ciertos rasgos propios de la autoficción, debido a que los límites entre ambas tipologías son difusos.

² Las traducciones de los títulos son propias.

³ Las traducciones de los títulos son propias.

realizada por José Romera Castillo en su ensayo *La literatura como signo* (1981): la autobiografía supone la identificación igual de autor-narrador-personaje, mientras que en la autoficción hay una semejanza, pero no una identificación total entre el personaje y el autor. La autoficción, como señala Ana Casas en la introducción del manual coordinado sobre la misma es un término acuñado por primera vez en 1977 por Serge Dubrovsky, que a lo largo de los años ha gozado de diversas interpretaciones. La idea fundamental es que por autoficción entendemos aquella obra que aúna autobiografía, realidad y ficción. La autoficción ficcionaliza la fuente misma del lenguaje, es decir, el autor, y dificulta la diferenciación entre lo vivido y lo inventado. En la autoficción los límites entre historia e invención se difuminan. Es por ello que cabe la posibilidad de enmarcar *Artemisia* (Banti, 1947), *El cuaderno dorado* (Lessing, 1962) y la trilogía de la *Ciudad doliente* (Hodrová, 1991) dentro de esta categoría.

2. Objetivos y metodología

Esta tesis se propone como objetivo principal analizar la obra de tres sendas autoras contemporáneas europeas a la luz del cruce entre los estudios del trauma y el complejo binomio autobiografía/autoficción, que nos lleva a otros objetivos específicos. En primer lugar, realizar una revisión de los estudios del trauma y su evolución como disciplina, con vistas a una estabilización de la disciplina en nuestro país. En segundo lugar, establecer relaciones temáticas entre las autoras seleccionadas que permitan el estudio comparado y la articulación de una teoría del recuerdo. En tercer lugar, postular la autobiografía como tipología narrativa de los estudios del trauma que permite a las autoras hilar su propia historia personal, reconstruyendo su identidad. En cuarto lugar, estudiar el recuerdo como herramienta de trabajo de los estudios del trauma en la reconstrucción de la identidad. Y, en quinto lugar, estudiar la obra de arte como forma de rescate y supervivencia al trauma a través de los mecanismos de la ficción.

Para llevar a cabo estos objetivos, la metodología que se empleará será el análisis literario del corpus y especialmente de sus protagonistas a la luz del doble enfoque de la autobiografía y los estudios del trauma. Se trabajará desde la óptica de la literatura comparada y desde una múltiple perspectiva: la aportada por el análisis textual o comentario de texto; la proporcionada por las teorías del ámbito de la

autobiografía; y, por último, el enfoque de los estudios del trauma, sobre todo en su vertiente psicoanalítica, en la que se tendrán especialmente en cuenta los aportes de Susan Brison y Pierre Janet. Se llevará a cabo una lectura muy atenta de las fuentes primarias, así como de las secundarias y se procurará que la bibliografía sea la más actual posible.

En el Capítulo I realizaremos una exposición de las bases metodológicas, discutiendo los principales aportes de cada disciplina, a saber, estudios del trauma; las relaciones del complejo binomio formado por la autobiografía y la autoficción; y la tematología. Es en este apartado donde elaboraremos una breve panorámica sobre el desarrollo y evolución de la disciplina de los estudios del trauma. Para llevar a cabo esta tarea partiremos de una visión más global, desde su principal teórica, Cathy Caruth, junto con los aportes de Susan Brison y Pierre Janet, para centrarnos sobre todo en las relaciones entre la historia y el recuerdo en la construcción de la historia individual de las autoras. Por lo que respecta a la autobiografía, tras una concepción general, ahondaremos en las características específicas de la autobiografía femenina, para ahondar después en las complejas relaciones del binomio formado por la autobiografía y la autoficción. Partiremos en este sentido de los aportes realizados por José María Pozuelo Yvancos y Ana Casas, nombres de referencia para ambas disciplinas en nuestro país. Finalmente, un breve resumen de la disciplina tematológica con Cristina Naupert como nombre de referencia.

A continuación, en el Capítulo II se realizará el estudio individualizado de las poéticas de cada una de las autoras seleccionadas, estableciendo sus principales núcleos temáticos, así como las características de sus escritura. Una vez realizado el estudio individualizado de cada autora, serán sometidos a un análisis comparado para encontrar las raíces y denominadores comunes en las tres autoras. En este sentido, será vital la lectura de bibliografía crítica especializada sobre la obra de cada una de ellas; además de la lectura de biografías cuando sea posible.

En el Capítulo III nos centraremos en el análisis propiamente dicho del corpus de la presente tesis, desde las estrategias literarias de representación y construcción del personaje, así como desde un enfoque más psicoanalítico, prestando especial atención a la compleja relación entre vida y obra, autora y protagonista.

INTRODUCCIÓN

Estudiaremos cómo se construyen las ficciones de las autoras, a través de los personajes espejo.

Llevadas a cabo las tareas anteriores, se procederá a realizar el estudio de la tematización literaria del recuerdo como mecanismo de reescritura y su vinculación con los estudios del trauma en el Capítulo IV. Partiendo para ello de la imagen mnemónica, o recuerdo en imágenes. Veremos como las narrativas del recuerdo contribuyen a la reconstrucción de la identidad pérdida o dañada de las autoras.

Finalmente, en el capítulo V, nos centraremos en la novela de la artista y el recuerdo, estableciendo la obra de arte, en nuestro caso la literaria, como forma de rescate en la literatura contemporánea. Para ello, comenzaremos hablando del momento creativo en el que cada autora lleva a cabo la tarea de escribir, así como de la habitación propia, en el sentido woolfiano de la palabra, como espacio no solo físico, sino también mental y de creación en el que desarrollan su tarea.

CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

La presente tesis se propone un estudio interdisciplinar, esencial para abordar cuestiones complejas y profundamente arraigadas en la experiencia humana, que debemos afrontar desde tres enfoques: narrativo, psicológico y testimonial. Para ello, procederemos a detallar aquí las principales teorías que tomarán parte en el análisis del corpus seleccionado. De un lado, el trauma, que puede manifestarse de diversas formas y tener un impacto profundo en la vida de quienes lo experimentan, ha sido objeto de exploración y análisis desde una variedad de perspectivas académicas y disciplinas, desde la psicología y la sociología hasta la historia y la literatura. Al mismo tiempo, la autobiografía, como género literario y expresión de la experiencia personal, proporciona un espacio crucial para que los individuos procesen y compartan sus vivencias traumáticas. El estudio desde ambos puntos de vista converge en la tematización literaria del recuerdo, que la presente tesis pretende comprender de manera más completa y profunda, estudiando cómo se entrelazan el trauma y la autobiografía, explorando las formas en las que la narrativa personal puede ser tanto una forma de rescate y sanación, como una herramienta para comprender la complejidad de la respuesta humana ante eventos traumáticos. En esta disertación nos adentraremos en un viaje que combina la riqueza de las narrativas personales con la investigación académica, abriendo nuevas puertas hacia la comprensión y la empatía en el ámbito del trauma y la autobiografía.

1. Estudios del trauma

En *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative & History*, Cathy Caruth enuncia el concepto de trauma con las siguientes palabras: “the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena” (Caruth, 2015: 94). Es decir, un evento violento que no es asimilado completamente en un primer momento, sino que su asimilación se dilata en el espacio y se produce de manera posterior. Esta es la definición general del trauma de la que partimos para nuestra exposición.

Los estudios del trauma nacieron ligados a la concepción o reconocimiento del síndrome de estrés postraumático (PTSD por sus siglas en inglés, *Post-Traumatic*

Stress Disorder). En este sentido, surgen muy unidos a eventos como la guerra. Pero también, con el tiempo, se expanden a otras experiencias como abusos sexuales, desastres naturales, violencia interpersonal u otras formas de sufrimiento extremo. El campo de los *trauma studies* o estudios del trauma en español emergió al comienzo de los años noventa, en un intento por construir o dar una respuesta ética al sufrimiento y sus representaciones culturales y artísticas. El trauma puede hacer referencia a experiencias traumáticas individuales o colectivas que impactan profundamente en la psique y los recuerdos de una persona. La teoría del trauma surge de la interacción entre el sufrimiento, la ley, la ética y la medicina, como señalan Davis y Meretoja. El término trauma “is used to describe emotional wounds, traces left on the mind by catastrophic, painful events. Trauma refers to psychological injury, lasting damage done to individuals or communities by tragic events or severe distress” (Davis & Meretoja, 2020: 1). La persona que introdujo el uso del término “herida” en referencia al trauma fue Hermann Oppenheim, “thus paving the way for the notion that a shattering life experience can cause neurological and indeed psychological wounds analogous to physical wounds” (Sütterlin, 2020: 12). El término, hasta entonces únicamente reservado para la cirugía u otras incisiones, entraba así en el campo psicológico y/o emocional. Una de las claves para la evolución de la disciplina y la terapia actual en torno al trauma fue la noción de un remedio o cura que articule o narre el relato de la experiencia abrumadora, es decir, que una (en términos de Freud) o que “narratívice” (en términos de Janet) el trauma. Los estudios literarios del trauma, en concreto, exploran el uso que hacen los escritores del lenguaje y los dispositivos literarios para abordar, afrontar y dar sentido a estas experiencias traumáticas. Como afirman Davis y Meretoja, los estudios literarios del trauma son “a particular branch of work in the humanities [that] has its own separate but related and interdependent genealogy” (2020: 3). Los estudios literarios del trauma constituyen un campo de investigación y análisis centrado en la representación y la comprensión del trauma en la literatura, y tienen sus propias bases teóricas.

Para Freud, que fue uno de los precursores del estudio del trauma:

el trauma es el resultado de un proceso de latencia entre un primer suceso no comprendido ni asimilado y un segundo suceso que desencadena el recuerdo

del primero, siendo el inconsciente el que confiere naturaleza traumática a esta dialéctica de eventos: el trauma pasa a interiorizarse y a ser producto de una represión. Para Freud, la neurosis traumática de la guerra –su material de estudio fueron las neurosis aparecidas a raíz de la Primera Guerra Mundial– es producida cuando un suceso terrible quiebra la barrera defensiva que protege la organización psíquica del ego de agresiones exteriores, como resultado, el ego pierde su unidad e identidad, quedando fragmentado. El trauma, así, se caracteriza tanto por la inhabilidad del sujeto para asimilar un evento que excede los límites de lo comprensible como por la compulsión de repetir la escena traumática, produciéndose la repetición obsesiva del trauma principalmente en los sueños. (Moreno Nuño, 2006b: 102)

El trauma es una herida en la memoria, “debido a emociones extremas de terror y sorpresa causadas por sucesos externos al sujeto, la mente queda disociada, siendo incapaz de asimilar la herida infligida a la psique” (Moreno Nuño, 2006b: 100). Sigue también Moreno-Nuño en su exposición diciendo que “la víctima es incapaz de integrar la terrible experiencia en su conciencia, siendo perseguida por recuerdos traumáticos intrusivos y obsesivos” (2006b: 100); de este modo, la víctima acaba por organizar su vida en torno al trauma. Perseguimos demostrar cómo las autoras de nuestro estudio emplean sus obras para superar dichas heridas.

Los trabajos canónicos de la disciplina, como recogen Davis y Meretoja, son aquellos de las críticas y teóricas Cathy Caruth (1995, 1996) y Soshana Felman, la psiquiatra Dori Laub (Felman y Laub, 1992) y el historiador Dominick LaCapra (1994, 2001). Sus obras sentaron las bases para lo que sería la eclosión de los estudios literarios del trauma. Para Hartman, Caruth, Laub y Felman existe una relación muy cercana entre los términos *wounds* (heridas) y *words* (palabras), es decir, entre trauma y literatura, y entre trauma y lenguaje. Así, como señala Sütterlin, surge una teoría que se centra en las relaciones entre las palabras y el trauma que nos ayuda a ‘leer la herida’ con la ayuda de la literatura (2020: 18).

Cathy Caruth, en la introducción de su monografía dice que la literatura es el vehículo ideal para describir la neurosis traumática “porque la literatura –y el psicoanálisis– se interesa por la compleja relación entre el saber y el no saber. Y en ese hueco se encuentra el punto de reunión o encuentro entre el lenguaje de la literatura y la teoría psicoanalítica” (Caruth, 2015: 3). Para Cathy Caruth, el trauma

es una herida de la mente, no percibida/reconocida –por complejidad, por ser inesperada, por la inmadurez del sujeto– que es recordada/revivida a posteriori.

Existen diversos mecanismos que los autores emplean para verbalizar estas experiencias traumáticas en sus obras: la fragmentación de la narrativa (capítulos breves), el desorden o interrupción del tiempo lineal, imágenes vívidas o perturbadoras, la escisión de la identidad y la exploración de la subjetividad y la memoria fragmentadas. Estas herramientas permiten al lector empatizar con el dolor o el sentir del autor, así como también le otorgan una mayor comprensión de las consecuencias del trauma. Más que representar directamente el trauma, la literatura permite, como señala Sütterlin (2020: 19), *performar* el trauma por medio de técnicas narrativas complejas que representan los procesos traumáticos, tales como *flashbacks*, reconstrucciones y estados disociativos. Esto es lo que la investigadora llama “poética del trauma”, y dedica a ella diversos trabajos (2016; 2017; 2019). La poética del trauma consiste en la discusión teórica acerca de las formas en las que la literatura puede responder a o representar las experiencias traumáticas. En especial, centra su atención en cómo la literatura puede ayudar a sanar el trauma. También cabe mencionar aquí a Jenna Brooke (2017) que trabaja con supervivientes del trauma, y para ello decide hacerlo desde la literatura comparada, porque concibe a dichos supervivientes como lectores de sus propias historias y poetas capaces de transformar esas historias. Para ella, “poetry serves as a means of survival and restoration” (2017: 300), es decir, la obra de arte sirve como forma de rescate. Su enfoque de la poética del trauma es el que sigue:

My approach to a poetics of trauma moves from the claim that by entering the memories of our traumas and banished selves through poetic mediation, healing occurs, and we gain access to a more fully integrated sense of self. Allowing our individual and cultural depths of experience to speak authentically through the act of poetry making, however, is not a simple task. (Brooke, 2017: 300)

La línea de pensamiento de Brooke enlaza con la figura de Susan Brison, que retomaremos más adelante, acerca de la importancia de nuestra poder como individuos, es decir, nuestra capacidad de recordar en primera persona, desde la consciencia, así como la voluntad. Dentro de la teoría literaria del trauma, existen

diversos enfoques o escuelas de pensamiento. Por un lado, una que defiende la infabilidad del trauma; por otro, aquellos que consideran que el trauma se puede narrar para superarlo.

Para algunos teóricos, entre ellos Caruth, Geoffrey Hartman o Shoshana Felman, el olvido o incapacidad de describir detalladamente todo es fundamental (cfr. Pederson, 2014: 334), pues abogan por la inherente infabilidad del trauma, que produce una escisión, una herida en la mente, que hace difícil o casi imposible expresar el dolor y el sufrimiento por completo a través del lenguaje ordinario. Para Caruth, el sujeto no es consciente de lo que sucede durante el evento traumático, existe pues una latencia en la propia experiencia, y solo puede ser experimentado a través del “olvido inherente” (cfr. Caruth, 2015: 18), accedido desde el lenguaje literario o relato posterior. Para ella, el trauma es “la historia de una herida que sangra, para hacernos accesible una realidad imposible de conocer de otro modo” (Caruth, 2015: 4). El trauma, o el relato de este, cuenta no solo el evento violento, sino también la forma en que su violencia no ha sido completamente comprendida: “Is the trauma the encounter with death or the ongoing experience of having survived it?” (Caruth, 2015: 7). La teoría de Caruth sigue siendo el referente principal de la disciplina, y el punto de partida teórico, y ello se debe a la importante base científica sobre la que está sustentada, la labor de los psicólogos Judith Herman y Bessel van der Kolk, por señalar algunos.

También para Geoffrey Hartman, en la misma línea que Caruth, la literatura es un vehículo privilegiado para la expresión o representación simbólica del trauma, porque puede capturar aspectos complejos y emocionales inaccesibles de otro modo. La experiencia traumática se vive en dos niveles: por un lado, un nivel literal, en el que la psique registra la experiencia traumática; por otro lado, un nivel figurativo, una especie de recuerdo o memoria reiterado de lo traumático en la psique fragmentada (cfr. Hartman, 1995: 537). Estos dos niveles se articularían por medio de la estructura literaria, que puede reconstruir el orden lógico fragmentado por el evento traumático, identificando lo real y reconstruyéndolo. Hartman afirma que la literatura permite la expresión de estas heridas con un lenguaje figurativo y una estructura narrativa que desafían los modos convencionales de representación. Joshua Pederson (2014) problematiza con el enfoque de Caruth, y propone una

nueva teoría del trauma pero basada en los aportes de Richard McNally, que dirige un grupo de investigación en el Departamento de Psicología de Harvard: “McNally’s work undermines the two most crucial tenets of Caruth’s literary theory of trauma: the notion that traumatic memories are ‘unregistered’ or ‘unclaimed’, and the idea that traumatic memories elude straightforward verbal representation” (2014: 336). La síntesis de su teoría es que el trauma no borra la memoria, pero puede deformarla, y las representaciones textuales de tal distorsión pueden dar pistas útiles para identificar sus efectos en la literatura.

Existe otra escuela, encabezada por Susan Brison, que defiende que, al contrario de la concepción de Caruth que considera el trauma inefable, el trauma no es innombrable, sino que, de hecho, su verbalización ayuda a recordar, a fijar el relato. El estrés emocional no deterioraría la memoria, sino que más bien la aumentaría, dando como resultado textos mucho más extensos. Susan Brison explica que “trauma undoes the self by breaking the ongoing narrative, severing the connections among remembered past, lived present, and anticipated future” (Brison, 1999: 41), lo que implica una profunda ruptura o perturbación en la psique, promoviendo un corte entre pasado y presente, y evitando toda posibilidad de imaginación de futuro. Susan Brison explica el carácter somático de la memoria traumática, que está vinculada con el cuerpo, borrando así la distinción cartesiana de la separación entre cuerpo y mente, y que “se manifiesta a través de sensaciones corporales de profunda ansiedad, parálisis, llanto descontrolado o terror” (Gruia, 2018: 216). Además, entre sus características se encuentra el hecho de que carece de carácter narrativo, e incluso de orden, y únicamente el lenguaje puede convertirla en memoria narrativa, ordenando y dando forma a los acontecimientos atroces, para intentar recuperar la identidad de un yo cohesionado, que asimile el pasado e imagine el futuro (cfr. Gruia, 2018: 216). Siguiendo a Pierre Janet, retomado posteriormente por Bessel van der Kolk y Otto van der Hart, Susan Brison distingue en su texto entre memoria traumática y memoria narrativa. Pero sobre esta idea y concepción volveremos más adelante en el apartado dedicado a ello.

Brison, superviviente ella misma de un episodio traumático en el que fue violada y agredida y que relata en sus textos, defiende que narrar lo sucedido permite a las supervivientes recuperar el control sobre los fragmentos del trauma y sobre el

relato de su vida. Esto se debe a que “narrating memories to others (who are strong enough and empathic enough to be able to listen) empowers survivors to gain more control over the traces left by trauma” (Brison, 1999: 40). Esto no quiere decir, tampoco, como la propia autora reconoce, que la simple narración del episodio sea sencilla, siempre terapéutica o suficiente para sanar la herida provocada por el trauma, pero sí defiende la importante repercusión que tienen estos actos en el proceso de sanación. Brison define el evento traumático de la siguiente forma:

A traumatic event is one in which a person feels utterly helpless in the face of a force that is perceived to be life-threatening. The immediate psychological responses to such trauma include terror, loss of control, and intense fear of annihilation (Brison, 1999: 40)

Aquí podemos ver la apertura del término “trauma”, que, generalmente, había sido asociado a eventos más violentos como guerras, violaciones o catástrofes naturales. Para Brison, el trauma puede ser todo aquello que suponga una amenaza para la propia integridad o identidad. De esta manera, la concepción brisoniana del trauma se vincula con el análisis de nuestro corpus, pues las artistas se encuentran en un momento en el que su identidad ha sido resquebrajada y ahora deben trabajar para reconstruirla, a través de sus recuerdos. Para Brison, cuando se pierde la noción de identidad, la noción de uno mismo, se rompen los lazos con el pasado, con la historia familiar, se pierde también la posibilidad de crear o idear un plan de futuro, algo esencial para la persona, se pierde porque se está obligado a vivir en el presente. Se apoya para ello en testimonios de supervivientes a los campos de concentración, como es el caso de Primo Levi. “Ya no soy yo misma”, es una frase que se repite mucho en los testimonios de las supervivientes, esto se debe a una pérdida de control sobre una misma, sobre los recuerdos, sobre los deseos. “Trauma survivors long for their former selves not only because those self were more familiar and less damaged, but also because they were controllable, more predictable.” (Brison, 1999: 45), no se ansía reconstruir la identidad únicamente para que resulte más familiar o menos dañada, sino también porque ésta sería controlable, más predecible. Y esto es porque la toma de control sobre uno mismo, sobre la propia identidad, sobre las propias decisiones, es fundamental para superar el trauma y sanarlo:

Traumatic memory also perpetuates the loss of control experienced during the traumatic events. Traumatic memories are intrusive, triggered by things reminiscent of the traumatic event and carrying a strong, sometimes overwhelming, emotional charge. Not only is one's response to items that would startle anyone heightened, but one has an involuntary startle response to things that formerly provoked no reaction or a subtler, still voluntary one. The loss of control evidenced by these and other PTSD symptoms alters who one is, not only in that it limits what one can do (and can refrain from doing and experiencing), but also in that it changes what one *wants* to do (Brison, 1999: 45)

De esta manera, “el trauma lleva al individuo a una cerrazón sobre sí mismo en un intento de evitar ser herido otra vez, lo que deteriora sus habilidades sociales y afectivas” (Moreno Nuño, 2006b: 101). Cuando se experimenta un trauma, cambian los gustos o preferencias de la persona, las actividades que disfruta, cambia incluso su vida social, cambia lo que quiere hacer. Dentro de los estudios del trauma, no se habla de categorías cerradas, sino de etiquetas o conceptos que pueden ser comunes, o no, a distintas experiencias del trauma, esto se debe a que “literature has the advantage of drawing out attention to the unique nature of each traumatic experience and its social and cultural contexts” (Davis & Meretoja, 2020: 6). Los editores defienden que el empleo de la teoría del trauma para estudiar las obras literarias debería ser un diálogo en el que tanto la teoría como el objeto que estudia se iluminen y enriquezcan mutuamente. Esta es una de las tareas pendientes de los estudios del trauma actualmente, y una de las líneas de investigación abiertas dentro de la disciplina.

1.1. Memoria traumática y memoria narrativa

Pierre Janet, discípulo de Jean-Martin Charcot, descubrió un componente fundamental del trauma psicológico, la disociación. En su disertación *L'automatisme psychologique* (1889) describe este fenómeno por el cual la mente divide un evento tan violento o sobrecogedor, que no puede ser asimilado por la conciencia directamente. De esta manera, desarrolló un modelo de la psique años antes del que fuera su discípulo en La Salpêtrière, Sigmund Freud (*cfr.* Sütterlin, 2020: 12-13). Debido a esto, sus aportes y nociones fueron pronto olvidados, pero tanto Janet como su concepto de la disociación fueron fundamentales para la teoría que años

más tarde desarrollaron Freud y Bauer. Pierre Janet distingue entre la memoria narrativa, capacidad de ordenar los acontecimientos del pasado y la memoria traumática, estado en el que, si se da la presencia de un estímulo los eventos traumáticos son –parcial o completamente– reexperimentados a través de sueños, pesadillas o flashbacks (cfr. 1919). Este planteamiento lo retoman van der Kolk y van der Haart:

Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the memory of these experiences to be stored differently and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control (van der Kolk & van der Hart, 1995: 160)

La memoria traumática no es adaptativa, al contrario de la memoria narrativa que tiene un fuerte componente social y es inmediata. Además, la primera es inflexible e invariable: “Traumatic memory has no social component; it is not addressed to anybody, the patient does not respond to anybody; it is a solitary activity” (van der Kolk & van der Hart, 1995: 163)

Bessel A. van der Kolk y Otto van der Haart explican la memoria traumática en términos neurobiológicos. En estos términos, el evento traumático se codificaría en el cerebro de forma distinta a la memoria ordinaria. Para ellos, el evento traumático se almacena en lo que llama *implicit o non-declarative memory*, que está fuera de toda representación verbal, semántica y lingüística (cfr. Leys, 2000: 7). Cada sistema implícito de memoria está asociado a una parte del cerebro, y ellos quieren encontrar la localización hormonal de cada una de esas memorias, que construyen nexos en torno a bases neuronales que permiten al ser humano relacionarse con el mundo que los rodea, con las personas. De esta manera, la mente por un lado categoriza toda experiencia nueva en una categoría preexistente; y, al mismo tiempo, busca nuevas maneras de unir sus vivencias, creando nuevas categorías (cfr. van der Kolk & van der Hart, 1995: 169)

Para Ruth Leys, el trastorno de estrés postraumático es, en esencia, un trastorno de la memoria:

The mind is split or dissociated: it is unable to register the wound to the psyche because the ordinary mechanisms of awareness and cognition are destroyed. As a result, the victim is unable to recollect and integrate the hurtful experience in normal consciousness; instead, she is haunted or possessed by intrusive traumatic memories. The experience of the trauma, fixed or frozen in time, refuses to be represented *as* past, but is perpetually reexperienced in a painful, dissociated, traumatic present. (Leys, 2000: 2).

Trauma es “a widespread rupture or breach in the ego’s protective shield, one that set in motion every possible attempt at defense even as the pleasure principle itself was put out of action” (Leys, 2000: 23). El trauma no es sólo un efecto de la destrucción sufrida, es también, y fundamentalmente, un enigma de supervivencia.

Memories of traumatic events can be themselves traumatic: uncontrollable, intrusive, and frequently somatic. They are experienced by the survivor as inflicted, not chosen – as flashbacks to the events themselves [...] Narrative memory is not passively endured; rather, it is an act on the part of the narrator, a speech act that defuses traumatic memory, giving shape and a temporal order to the events recalled, establishing more control over their recalling, and helping the survivor to remake a self (Brison, 1999: 40)

La transformación de la memoria traumática en memoria narrativa es un acto consciente del narrador, un acto del discurso que da forma y orden a los sucesos traumáticos, otorgando así control al narrador sobre su identidad:

In order to construct self-narratives we need not only the words with which to tell our stories, but also an audience able and willing to hear us and to understand our words as we intend them. This aspect of remaking a self in the aftermath of trauma highlights the dependency of the self on others and helps to explain why it is so difficult for survivors to recover when others are unwilling to listen to what they endured (Brison, 1999: 45)

Para narrar o construir estos relatos, para reconstruir la identidad, no basta únicamente con analizar y recordar la propia historia, sino que es necesario un oyente o receptor empático y receptivo. La predisposición del oyente es fundamental, dado que a menudo las víctimas se sienten aisladas al no poder relatar su trauma a nadie, porque pueden considerarlo como algo duro, pero: “by

constructing and telling a narrative of the trauma endured, and with the help of understanding listeners, the survivor begins not only to integrate the traumatic episode into a life with a before and after, but also to gain control over the occurrence of intrusive memories” (Brison, 1999: 46). Es decir, al contar la historia, el diálogo con el otro permite reconstruir el hueco/vacío creado por el trauma. Mientras que los recuerdos traumáticos, ya sean reexperimentados por medio de flashbacks y/o sueños, o traídos al presente por otros estímulos que remiten a la experiencia primigenia, son procesos que la víctima debe soportar pasivamente; las narraciones son el resultado de las elecciones de la víctima, por ejemplo, hasta dónde contar, a quién, en qué orden... Es decir, en la narración, el sujeto tiene control pleno, decide hasta dónde quiere –o puede– narrar. Pero, como señala Brison:

This is not to say that the narrator is not subject to the constraints of memory or that the story will ring true however it is told. And the telling itself may be out of control, compulsively re-peated. But one can control certain aspects of the narrative and that control, repeatedly exercised, leads to greater control over the memories themselves, making them less intrusive and giving them the kind of meaning that enables them to be integrated into the rest of life (Brison, 1999: 47)

De hecho, como sociedad, aún queda mucho trabajo por hacer, pues se imponen plazos arbitrarios para la memoria y la recuperación del trauma: un siglo para la esclavitud, cincuenta años para el Holocausto, un par de décadas para Vietnam, unos meses para las violaciones (cfr. Brison, 1999: 49). La construcción de memoriales es, en realidad, una forma de olvido, una forma de decir: bien, ahora dejemos esto atrás, hay que seguir adelante. Pero como la propia Brison señala, no se puede limitar los recuerdos traumáticos, no es así como desaparecen. Los signos del trauma permanecen, sus síntomas persisten, precisamente por el sufrimiento silencioso en el que han sido vividos.

1. 2. Historia vs. Memoria

En *El libro de la risa y el olvido*, Kundera compone una narrativa compleja a través de siete historias independientes, pero con temas comunes. El libro explora la naturaleza del olvido en la historia, la política y la vida en general, a través de sus numerosos planos y capas narrativas entramos en la complejidad de la experiencia

humana y el impacto que tienen. En ella, nos presenta este planteamiento: “la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido” (Kundera, 2021: 12). A lo largo de las siete partes del libro, asistimos a una exposición del contexto histórico-político de Checoslovaquia a mediados del siglo pasado, para ello, Milan Kundera parte de la siguiente premisa: “los acontecimientos históricos se imitan, por lo general, con escaso talento unos a otros” (2021: 25). Esta frase se explica por los eventos que tenían lugar en el país, pues los territorios bohemios sufrieron una doble ocupación: primero, la ocupación alemana de 1938 a 1945, y posteriormente la ocupación soviética desde 1948 a 1989. “Los pasados que tienen una naturaleza traumática insisten en reaparecer de vez en cuando y nunca se dejan clausurar” (Moreno-Nuño, 2019: 14), del mismo modo, la historia se estaba repitiendo en el país checo. Las heridas causadas por el trauma de la primera ocupación, aún sin sanar, fueron abiertas de nuevo con la nueva ocupación. Ahora bien, como señala Caruth, “¿qué supone para la historia ser la historia de un trauma?” (cfr. 2015: 16).

La teoría del trauma se ha beneficiado de la irrupción de la memoria en los discursos humanísticos, es decir, de cómo el pasado conforma el presente y cómo el pasado es conformado por las distintas percepciones del pasado, que se construyen desde el presente. El recuerdo, y las historias creadas a partir de él, se escriben y se construyen en presente, como señala Huyssen: “the act of remembering is always in and of the present while its referent is of the past and thus absent” (2003: 3). El relato del pasado, la historia narrada, es siempre la historia de los vencedores, es un relato artificial construido a partir de unos hechos.

Leopold von Ranke, decano de los historiadores profesionales, anatemizó la novela histórica desde el momento en que fue inventada por Sir Walter Scott, porque pensaba que, si la historia había de científicizarse, debía alejarse de toda relación no solo con la poética o la retórica, sino también con la filosofía y la novela (cfr. White, 2010: 172). En contraposición a esta concepción, el profesor Harry E. Shaw, encontró en la invención de Scott un intento de traer una nueva clase de realismo a la novela. La novela histórica que cultivaron Manzoni, Scott o Dickens gozó de gran prestigio, y al mismo tiempo era condenada por los historiadores profesionales, por mezclar los hechos y la ficción. A finales del siglo XIX, los escritores modernistas,

como Joyce, Proust, Kafka o Virginia Woolf revertieron esta caída en desgracia del género, y fue empleado por casi la totalidad de escritores a los que hoy en día podríamos atribuir la etiqueta de “posmoderno” (cfr. White, 2011: 5). Esta especie de renacimiento que vivió la novela histórica se explica en el contexto posterior a la segunda Guerra Mundial, porque existía la necesidad de “ajustar cuentas con el pasado”, de cerrar heridas.

Michel De Certeau afirma que la ficción es el otro reprimido del discurso histórico, porque el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real, esto es, aquello que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente ser* (cfr. White, 2010: 169). Y afirma que “el retorno del otro reprimido (la ficción) en la historia crea el *simulacrum* (la novela) que la historia se niega a ser”. Es muy difícil separar hechos y ficción, más aún al estar ambos dentro de un entramado narrativo, que puede cambiar la visión de los mismos hechos según el punto de vista que elija el narrador. Los mismos hechos tienen muchas interpretaciones posibles, tantas como visiones, tantas como protagonistas.

Según Oakeshott, hay una distinción entre el pasado práctico y el pasado histórico. Este último es el de los historiadores, que existe en ensayos académicos, “is made up of discrete events, the factuality of which has been established on deliberative grounds and the relations among which are more or less contingent” (White, 2011: 16). En contraposición al pasado histórico, está el pasado práctico, una versión del pasado que llevamos con nosotros y que invocamos cuando nos preguntamos qué hacer, cuando tenemos que juzgar una situación, es una versión del pasado que reelaboramos en el presente para que sirva a un fin, es decir, es práctico para nuestro presente. En relación con el surgimiento de la disciplina de la historiografía, Hayden White realiza la siguiente precisión sobre qué la motivó:

[...] professional historiography was set up (in the early nineteenth century) in the universities to serve the interests of the nation-state, to help in the work of creating national identities, and was used in the training of educators, politicians, imperial administrators and both political and religious ideologues in manifestly “practical” ways (2011: 16)

Dominick LaCapra, hablando sobre el aspecto de la historiografía que tiene que ver directamente con el trauma, hace la siguiente precisión:

Writing about trauma is an aspect of historiography related to the project of reconstructing the past as objectively as possible without necessarily going to the self-defeating extreme of single-minded objectification that involves the denial of one's implication in the problems one treats. Writing trauma is a metaphor in that writing indicates some distance from trauma (even when experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at times related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. (LaCapra, 2001: 186)

No es lo mismo escribir sobre el trauma que escribir el trauma. Para Moreno-Nuño, “el trauma permite explicar la relación entre memoria y ficción: por qué la memoria del pasado se nutre de y nutre a la ficción, a la narrativa y al cine” (2006: 22). La finalidad de la memoria es pues detener el tiempo, bloqueando así el funcionamiento del olvido. De esta manera, la relación entre trauma y ficción sería posible porque “la memoria, al igual que la ficción, es una construcción sociocultural” (Moreno Nuño, 2006a: 25).

Dominick LaCapra habla de la teoría de la transferencia, un término del psicoanálisis según el cual todas las personas que se ven expuestas al trauma sienten un efecto, es decir, se ven implicados emocionalmente en los hechos:

la transferencia significa fundamentalmente implicación en los problemas que uno aborda, implicación que, en el enfoque que uno hace del discurso, entraña la repetición de fuerzas y movimientos activos en esos problemas [...] Cuando uno estudia algo en cualquier nivel, siempre tiende a repetir los problemas que está estudiando (2005: 155)

Tipifica o clasifica esa transferencia en dos formas. Por un lado, el *acting out* o actuación, que consiste en la repetición, incluso compulsiva, del evento, que aparece en su vida por medio de flashbacks, pesadillas. Por otro lado, está la elaboración, que para la víctima implica ser capaz de narrar lo que le sucedió: “a través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro [...] mediante la

elaboración uno adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político” (LaCapra, 2005: 157).

The idea of active production is particularly well exemplified by the case of institutionalised historiography, where scholarly inquiry is carried out with a view to producing an informed understanding of the past that, if need be, can react to the mythifying, aestheticising or contestatory versions of the collective past wrought by other modes of remembrance. But the idea of active production also applies *mutatis mutandis* to other fields where images of the past are shaped and brought into circulation in the form of stories and images (Erll & Rigney, 2006: 112)

De esta forma, irrumpe la memoria en el ámbito académico, como señala Moreno-Nuño (2019: 19). En la misma línea, Elizabeth Jelin habla de la necesidad de convertir el recuerdo en el objeto de estudio de la historiografía porque “la historia alimenta a la ficción de igual manera que la ficción alimenta a la historia, es decir, que la cultura representa a la vez que conforma la realidad sociopolítica: la ficción figura a la vez que configura la realidad” (Moreno-Nuño, 2019: 15). Esto es algo que también encontramos en el capítulo de Caruth dedicado a De Man, Kleist, y Kant, pues al designar la realidad por medio del lenguaje, es decir, al hacer referencia al mundo, paradójicamente, creamos una ficción (*cfr.* Caruth, 2015: 76)

El problema surge cuando llegamos a los usos políticos de la memoria, como dan buena cuenta los relatos de los supervivientes y los hijos del Holocausto y las dictaduras. El problema es la posible manipulación de la historia por parte de los ganadores de uno y otro bando. Hay un enfrentamiento y una pugna constante entre la memoria y el recuerdo contra el olvido por el poder de la verdad.

El futuro es un vacío indiferente que no le interesa a nadie, mientras que el pasado está lleno de vida y su rostro nos excita, nos irrita, nos ofende y por eso queremos destruirlo o retocarlo. Los hombres quieren ser dueños del futuro solo para poder cambiar el pasado. Luchan por entrar en el laboratorio en el que se retocan las fotografías y se reescriben las biografías y la historia (Kundera, 2021: 35-36)

En España tenemos un ejemplo muy claro de esto, y así lo recoge Carmen Moreno-Nuño en su monografía sobre el tema, *Haciendo memoria: Confluencias entre la*

historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI (2019), el franquismo surgió del relato del recuerdo de la Guerra Civil, y la transición del olvido de la Guerra Civil y la dictadura. Es decir, son usos politizados y serviles de la historia y del recuerdo-olvido. Hay que tener cuidado porque “una recuperación de la memoria en la que se glorifica sin más el pasado equivale al olvido” (Zgustova, 2021: 39). Monika Zgustova, escritora checa afincada desde los años ochenta en Barcelona, realiza en *La bella extranjera. Praga y el desarraigo* una maravillosa síntesis de las relaciones existentes entre la memoria y el olvido, con relación a los autores checos que tuvieron que exiliarse o vieron sus obras alejadas de la publicación oficial, como es el caso de Kundera. Para ella:

El dilema entre memoria u olvido se halla en el mito fundacional de Europa [...] Europa ha hecho de la memoria su razón de ser. Esa memoria que le hace dudar, atacarse a sí misma, justificarse y acto seguido disuadirse de sus propias justificaciones, es uno de sus motores, componente ineludible de su identidad y una de las causas de su vitalidad. [...] Si venimos a nuestro presente, la voluntad de memoria genera múltiples debates sobre el siglo XX, el cual, con sus genocidios e ideologías esclavizantes, pero también con su resistencia a ellos y su creatividad, es un legado representativo de la leyenda sobre la búsqueda siempre aplazada de la misteriosa princesa Europa. La voluntad de mantener la memoria histórica sigue vigente en Europa occidental –sobre todo en Alemania, que ha hecho un profundo examen de conciencia– y también, con intensidad, entre los ciudadanos de la Europa del Este posttotalitaria” (Zgustova, 2021: 36)

1.3. Trauma studies vs. Cultural memory studies

Los *trauma studies* y los *cultural memory studies* son dos disciplinas distintas, cada una con sus métodos, historias y trayectorias, pero con algunos aspectos en común que resultan interesantes para nuestro análisis:

Originating in the United States, literary trauma theory combined the insights of psychoanalysis and deconstruction to explore the linguistic markers, including gaps and absences in language, that characterized survivor testimonies, literature and film that sought to bear witness to and remember the Holocaust. By contrast, cultural memory studies emerged from discrete intellectual traditions and contexts in France, Germany, England and the United

States, which were in the 1990s responding to the legacy of the Holocaust in and for national memory. (Kennedy, 2020: 54)

Cultural Memory Studies is a dynamic multidisciplinary field that has developed rapidly since the 1980s. It has introduced methods for studying the cultural forms and media – literature, film, photography, digital media, museums, memorials – through which memory is produced, constructed and shared publicly on local, national and global scales (Kennedy, 2020: 54; 59)

Las bases de la disciplina de los *cultural memory studies* fueron establecidas en los años 20, por el trabajo pionero del científico social Maurice Halbwachs. Entre sus preceptos iniciales destaca, principalmente, el estudio de las formas en las que las imágenes acerca del pasado son construidas y comunicadas al público a través de actos de rememoración como la literatura, y también introdujo conceptos y distinciones fundamentales como “memoria comunicativa” y “memoria cultural”. Halbwachs denomina contexto social de la memoria al sistema cultural y social a través del que construimos nuestros recuerdos. Hacia finales de los años 80, el trabajo de Pierre Nora acerca de los *lieux de mémoire* o “lugares de memoria” dotó a la disciplina de un nuevo paradigma para el estudio de la formación de la memoria nacional de cada país. En los últimos años, se ha producido un cambio o reorientación de la disciplina hacia un nuevo concepto, las dinámicas de la memoria, que estudiarían cómo el recuerdo permanece vivo a través del compromiso y la inversión de recursos por todas las esferas públicas y privadas de la sociedad (cfr. Kennedy, 2020: 59).

Los estudios literarios del trauma se han centrado a menudo en catástrofes históricas y en explorar el impacto que estas tuvieron en individuos y comunidades. Al igual que los estudios culturales de la memoria, se preocupan por la forma en la que la literatura explora la interacción que se produce entre lo personal y lo cultural al narrar dichas experiencias traumáticas (cfr. Davis & Meretoja, 2020: 4). El punto de unión entre ambas disciplinas es su preocupación común por la rememoración de eventos e historias traumáticas. En este sentido, se entrecruzan sus intereses, pero no necesariamente convergen. Además, mientras que la teoría del trauma se centra en la memoria traumática, los estudios de la memoria no pueden considerarse como algo exclusivo del trauma:

Trauma theory focuses on identifying the symptoms and traces of trauma in the past and the present and elucidating how traumatic memory disrupts the ability to bear witness to events and to narrate the past using familiar narrative sequencing of beginning, middle and end. While a concern with the remembrance of traumatic histories has also been ubiquitous in memory studies, scholars have rightly argued that the study of cultural memory cannot be subsumed under the sign of trauma (Kennedy, 2020: 54-55).

Si se hiciera eso, es decir, si permitiésemos que el recuerdo colapsara dentro del trauma, estaríamos desposeyendo a los seres humanos de su papel en el entendimiento del recuerdo, condenándonos a una mera repetición compulsiva, como señala Huyssen (2003: 9). La memoria es algo más que una mera prisión del pasado.

El término “memoria cultural” se refiere a las formas en las que los distintos actos de recuerdo y conmemoración en el presente son mediados, es decir, son representados a través de distintas formas y medios culturales. Esto quiere decir, como señala Kennedy, que los seres humanos no recordamos en el vacío, sino que lo hacemos en una cultura simbólicamente rica, que forma parte de lo que Halbwachs consideraba “contexto social” de la memoria (2020: 60). Astrid Erll y Ann Rigney coordinaron una sección monográfica en la revista *European Journal of English Studies* sobre el papel que tiene la literatura en el establecimiento de la memoria colectiva y el modo en que las sociedades recuerdan su pasado. En la introducción de ese número, indican que, si bien es cierto que hay distintos medios de comunicación capaces de contribuir a la creación y estabilización de la memoria colectiva, eligen la literatura porque permite centrar la atención en procesos de mayor duración, así como tender puentes entre la filología y el campo interdisciplinar de los estudios culturales de la memoria (cfr. 2006: 111).

La mediación hace referencia, pues, a las formas en las que se emplean los distintos medios de la cultura para construir imágenes e historias del pasado, para su posterior circulación pública, construyendo así una memoria grupal en el presente. Así, a través de películas, fotografías, obras literarias, exhibiciones, podcasts y otras plataformas digitales, se construye y se transmite la memoria. Los recuerdos de aquellas experiencias que amenazaron nuestra integridad, incluso

nuestra identidad o ser único, en el pasado, como ya hemos comentado, se resisten a ser asimilados en nuestra historia vital, y vuelven, tiempo después, a irrumpir en la vida de las víctimas. De esta manera, “trauma challenges our understanding of how ‘normal’ memory works” (Kennedy, 2020: 55)

Erlil y Rigney encuentran que la literatura juega tres roles fundamentales en la producción de la memoria cultural. En primer lugar, como un medio del recuerdo (2006: 112), pues la literatura se ha encargado de recoger el pasado en forma de narrativa. En este sentido, es fundamental analizar cómo la escritura –las convenciones de los géneros, los distintos puntos de vista y las metáforas, por ejemplo– dan forma a nuestra visión del pasado. Los principales géneros que surgen al considerar estos aspectos son la novela histórica, el drama histórico y la autobiografía. Géneros, cabe señalar, a los que pertenecen las distintas obras que componen nuestro corpus. En segundo lugar, la literatura entendida como objeto del recuerdo, especialmente les interesa estudiar cómo la literatura establece una memoria propia al crear relaciones intertextuales entre textos nuevos y antiguos, otorgándoles una nueva vida cultural (cfr. 2006: 113). Esto se debe a que una gran parte de la producción literaria consiste en la reelaboración de modelos canónicos, como son los cuentos folclóricos y los mitos, como prueban los estudios de la literatura comparada y la tematología, por ejemplo. En tercer lugar, la literatura como medio de observación de la producción de la memoria cultural (cfr. 2006: 113). Al representar el acto de recordar, la literatura convierte la memoria en algo observable. Y así permite no solo producir memoria colectiva, sino también establecer cómo funciona la memoria, tanto para seres individuales como para grupos, dialogando con otras disciplinas como la filosofía y la psicología, que también estudian la memoria. Y, más importante, en tanto que mimesis de la memoria cultural, establece un diálogo con historiadores y sociólogos sobre la interpretación del pasado y las formas más adecuadas para hacerlo.

1.4. Posmemoria y trauma heredado

En contraposición a la historia, la noción de memoria logra describir de manera más eficaz la presencia de la experiencia personal y afectiva en el proceso de transmisión. La memoria apunta a un vínculo afectivo con el pasado – esto es, la sensación de que hay una «conexión viva» material – y señala que

dicha conexión se encuentra mediada por tecnologías como la literatura, la fotografía y el testimonio. (Hirsch, 2015: 58)

Una noción que será fundamental para nuestro análisis es la de la “posmemoria”, que ha experimentado un gran desarrollo en los últimos años. Su principal teórica es Marianne Hirsch, profesora de literatura comparada y estudios de género en la Universidad de Columbia. Hirsch acuñó el término por primera vez en su artículo “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory” (1992). Partiremos para nuestro análisis de su monografía *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*, publicada originalmente en 2012. En ese mismo volumen, la propia autora da las claves del funcionamiento de la “posmemoria”, que describe como

la relación de la generación de después con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que *recuerdan* a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron (Hirsch, 2015: 19).

Se trata pues de experiencias que no han vivido, pero que les fueron transmitidas con tanto fervor que sienten dichos recuerdos como constituyentes de la propia historia o de su propia identidad. Hirsch centra sus estudios principalmente en la rememoración del Holocausto y la importancia que tienen las fotografías como medio primordial para la transmisión intergeneracional del trauma. Pero, al igual que sucede en el ámbito de los estudios del trauma en un sentido más amplio, el Holocausto ya no puede considerarse como caso único de la conceptualización del trauma histórico, de la memoria y del olvido. Especialmente tras hechos tan brutales como las dictaduras de América Latina, lo ocurrido en Bosnia, Ruanda, Darfur, el atentado del 11 de septiembre, el conflicto entre israelíes y palestinos, estos son algunos de los ejemplos que señala Hirsch en su monografía. A esta lista podríamos añadir otros eventos más recientes, como la guerra en Ucrania desde febrero de 2022 o la pandemia del COVID-19. Esto pone de manifiesto que “la vida es un continuo adaptarse a lo traumático”, como señala Moreno-Nuño (2006b: 105), y aquellos eventos traumáticos que supusieron el inicio de la disciplina siguen estando ahí, pero han aumentado, adaptándose a las circunstancias y los distintos acontecimientos de la historia.

¿Es acaso posible que los hijos guarden recuerdos del sufrimiento de los padres? Para Marianne Hirsch no cabe duda: “el trauma, cuyo testimonio preservan aquellos que no estuvieron presentes pero que se vieron tardíamente afectados por las narrativas, los comportamientos y los síntomas de la generación precedente, solidifica tanto como desdibuja esa diferencia intergeneracional” (2015: 115). Distintos estudiosos del Holocausto, como Shoshana Felman y Geoffrey Hartman, a su vez también principales teóricos de los estudios del trauma, han defendido siempre el papel del lenguaje literario como medio privilegiado para la transmisión o representación del trauma, y entre sus manifestaciones visuales más relevantes encontramos la marca en el cuerpo, es decir, la cicatriz, la herida o el tatuaje (cfr. Hirsch, 2015: 115).

A lo largo de los años en los que se ha venido desarrollando la teoría del trauma en la literatura, hay un patrón que se repite entre los distintos críticos, motivado sin duda por el trabajo de Freud y sus interpretaciones acerca del duelo y la melancolía. Este patrón es el de dividir, o más bien distinguir dos modalidades dentro del recuerdo. Hirsch recoge algunas de ellas: «*mémoire profonde*» y «*mémoire ordinaire*» (memoria profunda y memoria común) (Charlotte Delbo), «re-actuar» y «elaborar» (Dominick LaCapra), «percepción» y «memoria» (Juliet Mitchell), «memoria traumática» y «memoria narrativa» (Bessel van der Kolk y Otto van der Haart), «introyección» e «incorporación» (Nicolas Abraham y Maria Torok) (Hirsch, 2015: 118). Todas estas denominaciones no son excluyentes entre sí, sino que más bien se complementan, pues expresan distintos grados de elaboración y distancia con respecto al pasado. Marianne Hirsch propone sus propias modalidades de recuerdo, en su caso elige los términos «posmemoria» y «rememoria».

En su caso, el término rememoria hace referencia a la “memoria comunicada a través de los síntomas del cuerpo y que se vuelve una forma de repetición y recreación” (Hirsch, 2015: 118). La posmemoria, en cambio, sería la “memoria elaborada indirectamente de una mediación múltiple” (Hirsch, 2015: 118-119). En otras palabras, es la memoria de la

“generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que

crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos (Hirsch, 2015: 19).

Para Hirsch, la posmemoria consta de “formas de recuerdo que reconectan y reincorporan el tejido intergeneracional de la memoria que se ve partido por una catástrofe” (2015: 32). Es la forma en que

los hijos de los que se vieron directamente afectados por un trauma colectivo heredan un pasado horrible, desconocido e incognoscible de unos padres cuya supervivencia es casual. La literatura, el arte, las autobiografías y los testimonios de la segunda generación responden a la tentativa de representar los efectos duraderos de lo que significa convivir íntimamente con la pena, la depresión y disociación que padecen los supervivientes de un inmenso trauma histórico. (2015: 59)

En el caso de Doris Lessing, que analizaremos detalladamente en el epígrafe correspondiente, la escritora creció atormentada por el trauma de guerra de sus padres. Su padre, herido en el conflicto, conoció a su madre cuando esta era enfermera en un hospital de guerra. De esta manera, Lessing es hija de la segunda guerra mundial, como enuncia en su autobiografía. Ella no vivió directamente la guerra, pero si experimentó las heridas y cicatrices que dejó en sus padres. En este caso podemos ver cómo

Al proponer a las hijas como agentes de transmisión y crear, de este modo, un espacio para el recuerdo más allá de lo familiar, su práctica de la posmemoria, en particular, puede erigirse en un acto ético y político reparativo de solidaridad y, quizá, de agencia en nombre del trauma de otro. [...] Las particularidades de las relaciones madre-hija nos ofrecen la percepción más nítida sobre estas contradicciones (Hirsch, 2015: 140)

En línea con los *lieux de mémoire* de Pierre Nora, Hirsch recupera la noción de *punctum* de Roland Barthes, y habla de “puntos de historia”, es decir, “puntos de intersección entre el pasado y el presente, la memoria y la posmemoria, la rememoración personal y el recuerdo cultural.” (Hirsch, 2015: 92). El término punto sirve para subrayar el cruce entre la espacialidad y la temporalidad en la forma en que funciona la memoria personal y también la memoria cultural. Porque el punto puede hacer referencia al espacio, en un mapa, por ejemplo; pero también al tiempo,

es decir, un momento concreto. Estos puntos de memoria de los que habla Hirsch son capaces de penetrar las distintas capas del olvido, y de interpelar a quienes quieren conocer el pasado (cfr. 2015: 92). Samuel O'Donoghue alerta sobre el riesgo de emplear la posmemoria para eximir a los críticos de la responsabilidad de cuestionar por y para qué los artistas utilizan la historia. Para él,

mientras la equiparación de posmemoria y trauma nos encamina simplemente a dar por sentada la relevancia social de obras de arte que tratan del pasado, interpretar la posmemoria en concepto de generación de conciencia histórica exige que consideremos la relevancia social como una cualidad que se asigna mediante una argumentación razonada según las propiedades estéticas y éticas de una obra determinada (2019: 18)

Las obras de arte y testimonios de los hijos, es decir, de aquellos que pertenecen a la segunda generación responden al intento de querer “representar los efectos duraderos de lo que significa convivir íntimamente con la pena, la depresión y disociación que padecen los supervivientes de un inmenso trauma histórico” (Hirsch, 2015: 59).

La herida en la piel puede leerse como signo de la incomunicabilidad del trauma, una metáfora que apunta a una realidad traumática, entendida como la distancia aparentemente infranqueable que separa a los supervivientes de sus descendientes. Paradójicamente, la escritura en el cuerpo que más objetiviza a las víctimas, al identificarlas como esclavos o prisioneros del campo de concentración, se sitúa dentro de los límites de la piel, una frontera en última instancia absolutamente privada e incomunicable (Hirsch, 2015: 114)

El trauma puede ser visto como una posibilidad de diálogo y encuentro con el otro o puede ser también una voz-otra dentro del individuo escindido por el evento traumático (Caruth, 2015: 8). En los huecos creados por los traumas, bien de las protagonistas, bien de las autoras, surge una posibilidad para el diálogo, para el entendimiento. Por esto, en nuestro estudio se fusionan los estudios del trauma con la autobiografía y la alteridad: “el trauma permite que surja la historia allí donde el entendimiento inmediato no sea posible” (Caruth, 2015: 12), esto se debe a que al contar o conocer la historia del otro, es posible reconstruir la propia, por medio del recuerdo y el diálogo, abriendo el hueco/vacío creado por el trauma.

2. El binomio autobiografía/autoficción

El término escritura de la vida es uno muy amplio que engloba distintas variedades de narrativas personales, tales como la autobiografía, la biografía, las memorias, el diario, la literatura de viajes y las cartas. El término surgió en los años noventa, y con el auge de las redes sociales, ha experimentado un importante cambio en su conceptualización. Ya no se trata únicamente de personalidades, celebridades, famosos o personajes relevantes de la historia y la cultura que quieren plasmar su vida sobre el papel y grabarla para la posteridad. Con la Modernidad, llega un período de oro para el yo, y por ello cada vez la autobiografía cobra un mayor protagonismo. Y no exclusivamente este único género, sino que también otros géneros de la memoria, como los diarios, los libros de viaje o las memorias propiamente dichas, experimentan un auge. La distinción entre ellas se hará según sean más públicos o privados, o según la intimidad de la que hablen. La autobiografía es un acto de conciencia que “construye” una identidad, como señala Pozuelo Yvancos (2005: 52), y al mismo es una justificación frente al otro.

2.1. Autobiografía

La autobiografía es un género literario en el que se realiza un repaso de la propia vida. Las obras autobiográficas son subjetivas por naturaleza, y la incapacidad o falta de voluntad del autor para rememorar recuerdos con exactitud ha dado lugar en ciertos casos a información engañosa o incorrecta. Philippe Lejeune describió la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). En *El pacto autobiográfico*, el teórico francés señala que este consistiría en la obligación formal de permanecer en el propio lugar en la narración de lo que es único para el yo autor. La firma de un relato implica un origen, la verdad de un nombre y la creencia en una historia de la formación del firmante, una identificación del yo con el yo (cfr. Regard, 2003: 93). La autobiografía sería la narración de una verdad histórica del autor. En nuestra exposición acerca del género vamos a incluir también a Paul de Man, que considera que uno de los principales problemas en la conceptualización de la autobiografía es principalmente su consideración como género literario al uso. Esta consideración implica vagos intentos de definición, porque no sirve una definición genérica y todas

las obras son excepciones a la norma, pues se mezcla constantemente con otros géneros. Para de Man

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. (1979: 921)

Esto nos llevaría a leer todos los textos como autobiografías, entonces, si todos los libros son autobiográficos, ninguno lo es realmente ni puede serlo. Asumimos el esquema de que la vida produce la autobiografía, ¿pero no puede ser que el autor esté gobernado por las exigencias técnicas de autorrepresentación y por los recursos de su medio y entonces la autobiografía produzca la vida?

La autobiografía surge como consecuencia de dos preocupaciones, que serían “la construcción de la subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constructivo de los textos” (Scarano, 1997: 1). Es decir, existe una fisura entre vida y texto, que se produce entre la identidad y la ilusión referencial del yo que se narra. Esta es una cuestión que ya preocupaba a de Man, pues no consideraba las autobiografías como discursos fiables. La autobiografía es el resultado de muchas subjetividades, muchos Yoes que se superponen para crear un relato. Tenemos el Yo empírico, que vive y ha vivido, es decir, un autor o ser biográfico; al que se añaden un yo creado en la escritura, un yo textualizado como objeto de la autobiografía, y un yo narrador que enuncia. Esto produce una serie de relaciones entre texto y vida, entre sujeto histórico y sujeto textual, entre realidad y ficción, de forma que ninguna se entiende sin la otra, no se pueden separar radicalmente, “pero tampoco podemos explicar una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o *borde paradójico* constitutivo de la autobiografía” (Scarano, 1997: 2). Existen diversas aproximaciones al sujeto autobiográfico. Roland Barthes considera “escribir” como un verbo intransitivo con un sujeto impersonal. Esto crearía un hueco/vacío en el que se diluye la identidad, produciendo así una pluralidad de máscaras y un sujeto complejo.

Rimbaud proclamaba *Je est un autre*, no es posible concebir al yo sin un “otro”, porque como indica Scarano, “el yo emerge de una situación de comunicación que

supone al tú. Es en esta realidad dialéctica que incorpora ambos términos y los define por mutua relación, donde descubrimos la base lingüística de la subjetividad” (1997: 4). De Man, por su parte, abogaba por una concepción en la que es la obra, es decir, la autobiografía, la que produce la vida, es una creación discursiva, que surge gracias a un sujeto que presenta a otro, es decir, un yo actual que habla de un yo-otro o pasado. Lejeune, en cambio, habla de un contrato de lectura según el cual el yo textual equivaldría al yo autor. Para él, únicamente encajarían en la categoría de autobiografía aquellas obras que reunieran todas y cada una de las siguientes características: una narración en prosa sobre una vida individual, en la que se da una identificación entre el autor (cuyo nombre remita a una persona real) y el narrador, que a su vez se identifica con el personaje principal, y que reconstruye la vida propia desde el nacimiento al acto de escritura. Lejeune considera que es imposible decir la verdad plena sobre uno mismo: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado –es una utopía” (Lejeune, 1994: 142).

Hoy coexisten dos definiciones, nociones o maneras de entender la autobiografía para los críticos. Por un lado, está la noción en la que la “escritura autobiográfica se contrapone a la escritura novelesca” (Arriaga Flórez, 2001: 15).. De otra parte, hay quienes entienden la escritura autobiográfica como “una figura, un tropo, que puede presentarse y se usa, no sólo en la novela, sino también en el ensayo, la poesía y otros géneros” (cfr. Arriaga Flórez, 2001: 15). Hay dos cuestiones importantes a la hora de enfrentarnos a las definiciones de autobiografía y sus subgéneros: en primer lugar, ser conscientes de que toman como prototipos textos “hegemónicos o consagrados” casi nunca escritos por mujeres o autores marginales. Y, en segundo lugar, el género que figura en el centro es la autobiografía, no los subgéneros, por esto las definiciones nunca son absolutas y no se pueden extrapolar.

En *De la autobiografía: teoría y estilos*, Pozuelo Yvancos recorre las fronteras del género, y propone una alternativa a los modelos que proponían De Man y Lejeune. Para Pozuelo Yvancos, “el yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue” (2005: 10). En esa dialéctica que se crea entre la memoria y el olvido, encuentra Pozuelo Yvancos su

modelo para la autobiografía. Para él, la autobiografía no es un género ficcional, pues se asienta en la frontera, es un acto performativo y social: “la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un yo que defiende la verdad sobre sí mismo” (2005: 18).

La literatura va a buscar siempre el juego en ese límite entre la ficción y la verdad. Y de este territorio fronterizo se derivan algunas de las preocupaciones teórico-literarias, y también filosóficas. En el centro del campo de batalla en el que se ha convertido la autobiografía, se encuentra esa distinción entre ficción y verdad, pero no es el único soldado. Entran en juego diversas cuestiones como la referencialidad, el sujeto y la narratividad. Tanto de Man como Lejeune intentaron resolver dicho conflicto.

En su obra *Auto/biographical Discourses* (1994), Laura Marcus habla de la naturaleza híbrida del género autobiográfico, que es esencialmente inestable. Y esa inestabilidad no depende únicamente de la distinción ficción/no ficción, sino que también de las distinciones sujeto/objeto, *self*/identidad, privado/público y factual/ficcional. Marcus entiende la autobiografía como una forma de recomponer identidades fracturadas como consecuencia de la modernidad. De este modo, el género autobiográfico es un *pharmakon*. El *pharmakon* es un término griego que tiene varios significados, de una parte, es remedio o droga curativa; de la otra, es veneno. Es decir, la autobiografía es a la vez la causa y el remedio de dicha fractura. Esto se debe a que en ella

hay un proceso de ponerse en orden uno mismo, que implica selección, pero implica también autodefinición de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a éstos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen (Pozuelo Yvancos, 2005: 52-53)

Al ordenar la identidad, se comprenden las fracturas y se pueden empezar a sanar.

Si nos emplazamos ahora a hablar sobre la autobiografía actual, Adriana Cavarero la concibe como un dibujo que se construye con la historia: “il disegno è appunto la storia, più che accompagnarla e illustrarla, vi coincide perfettamente: nel senso che

il disegno che ogni essere umano si lascia dietro altro non è che la storia della sua vita?” (2005: 8). Cavarero subraya la diferencia entre el impulso narrativo en el que tiene sus raíces la identidad y la producción del texto: el “ser narrable” está atrapado inevitablemente en el texto, pero no es el resultado de este; ni tampoco la identidad coincide completamente con el relato. Esto se debe a que la categoría de la identidad personal requiere siempre al “otro”. A través de la autobiografía, intentamos encontrar una unidad que no encontramos en nuestras propias vidas, que empiezan y terminan en lo desconocido. Por eso, buscamos esta unidad en la historia de otros o en nuestra propia historia pero vista a través de los ojos de otros (cfr. Anderson, 2011: 117). Cavarero habla de ser *narrable* en lugar de narrado, porque “ciò in cui il sé narrabile trova casa più che un consapevole esercizio di rielaborazione del ricordare, è la spontanea struttura narrante della memoria stessa” (Cavarero, 2005: 48). El ser narrable es a la vez sujeto y objeto de la memoria. La autobiografía es un espejo frente al que nos miramos, en el que vemos nuestras relaciones no solo con nuestra identidad, sino también con los distintos vínculos que nos rodean:

the story presupposes a listener or an audience but as well as this, as soon as we write our story, it becomes the story of our relationships with others and with the world. [...] Ever shifting and changing – since like memory it forgets, selects and re-arranges – the story, once crystallized, is inevitably the story of an ‘exposure’ to the world, of our relations with others. It becomes a kind of ‘biography’ of what we have been. (Anderson, 2011: 117-118)

En las autobiografías a menudo se inventan los nacimientos, de dónde venimos, “the time before one’s own memory, the story of where one came from, remains out of reach, recoverable only in the story of others” (Anderson, 2011: 120). Se escriben, o se inventan los nacimientos, porque necesitamos encontrar una génesis, una significación, un origen a nuestro trauma, a esas heridas que nos han convertido en lo que somos, y necesitamos contarlas al otro para (re)construirnos. Como señala Cavarero, “nascita, azione e narrazione diventano così le scene di un’identità che postula sempre la presenza dell’*altro*” (2005: 44). Somos herederos del trauma, Lessing se refería a sí misma como “hija de la guerra”. Veremos en los casos que nos ocupan cómo Banti inventa su nacimiento en el *Grido*; como Lessing lo recupera en su autobiografía; como Hodrová se reencarna en sus protagonistas.

Un enfoque que resulta muy interesante para nuestro análisis es la concepción de Nicolás Rosa de la autobiografía como espacio especular, pues se cree que la autobiografía se escribe como uno, cuando en realidad se escribe como otro, se produce así un dialogismo en las escrituras. Es una concepción que parte de la concepción rimbaudiana, “el autoanálisis se realiza siempre desde otro, aunque este otro conjure su dispersión llamándose yo” (Scarano, 1997: 5). Señala Rosa que “la lógica del sujeto de ‘Yo se escribe a sí mismo como otro’ se transforma en ‘El (se) escribe al (en el) otro como sí mismo’ [...] Una formulación autobiográfica [...] que marca la profunda exterioridad del sujeto en su máxima interioridad que instaura a su propio yo como otro, como él, como *objeto* en el propio espacio de su escritura” (2004: 51). En esta línea, las autoras de las obras analizadas en la presente tesis se proyectan en sus obras autobiográficas, y también en las ficcionales, reconstruyendo el relato de sus vidas a través del espejo de las protagonistas. Este enfoque especular será analizado detenidamente en el capítulo tres, al estudiar cómo se construyen las ficciones de las autoras.

Pozuelo-Yvancos sintetiza las características del género en el siguiente fragmento:

[la autobiografía] se ha constituido en uno de esos géneros que traducen, con su apelación utópica a su fusión, la dramática escisión humana entre lo exterior y lo interior, el olvido y la memoria, por el procedimiento de subrayar desde los segundos miembros de tales parejas, el interior de la memoria, la función esencial de resistencia a toda alineación, a recuperar con la dramática, e insisto que utópica, apelación a un testimonio de verdad, un modo de ser más allá del olvido, un modo de reconocerse en la memoria compartida de los hombres (2005: 90)

Olvido y memoria, interior y exterior, son las parejas fundamentales asociadas al género autobiográfico y de las que partiremos en nuestro análisis. Además, como señala el mismo autor, es necesario a continuación abrir un epígrafe dedicado exclusivamente a la autobiografía femenina, que requiere una bibliografía y una genealogía específicas.

2.2. Autobiografía femenina

En *La risa de la medusa*, publicada originalmente en 1975, Hélène Cixous discute acerca de la escritura femenina y la importancia que tiene que las mujeres escriban sobre sí mismas y sus experiencias. El término escritura femenina no hace referencia únicamente a la escritura producida por las mujeres, sino a una escritura que quería reflejar el deseo y el cuerpo, sin importar el género, para escribir(nos). Para ella, las mujeres han sido alejadas de la escritura, así como de sus cuerpos, y por ello las anima a escribirse en los textos, en el mundo y en la historia:

¿Si un día se supiera que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma?

Entonces, todas las historias se contarían de otro modo, el futuro sería impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiarán, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aún no pensable, transformará el funcionamiento de toda sociedad. [...]

Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes (1995: 16-17)

En el mismo libro, indica que la figura de la mujer ha estado siempre fijada entre dos mitos “horripilantes: entre la Medusa y el abismo. [...] Ellos no han cambiado nada; han teorizado su deseo *de* la realidad. ¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a *mostrarles* nuestros *sextos!*” (1995: 21). Cixous insta a emplear los *sextos*, textos que reflejan la inscripción del cuerpo y de la feminidad en el texto para “reapropiarse plenamente de su cuerpo, condición indispensable para llegar a la escritura” (Gruia, 2018: 213). Para Cixous, la escritura es un medio de transporte entre el “otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?–, ¿una, uno, unas?, varios” (Cixous, 1995: 46). La escritura es el medio que permite cuestionar las distintas identidades porque

escribir es trabajar, ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al

infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano — de sí mismo, del otro, del otro en mí.
Recorrido multiplicador de miles de transformaciones (Cixous, 1995: 47)

El feminismo y la autobiografía tuvieron una relación casi simbiótica ya desde el principio. Durante los años 70 y 80, la autobiografía emergió como un espacio privilegiado para que las mujeres descubrieran nuevas formas de subjetividad, bien leyendo la escritura autobiográfica de otras mujeres, bien produciendo sus propios textos, que exploraran el sujeto femenino en formas menos restringidas o más inventivas. El género autobiográfico tiene algunos rasgos característicos que el feminismo aclama: narrativas no lineales, textualidad fragmentada, relacionalidad, el modelo de identidad a través de la alteridad, la autoridad de la experiencia... Hoy son denostados, por ser “esencialismo genérico”, como señala Durán, pero están en el germen de la relación simbiótica entre feminismo y autobiografía (cfr. Durán, 2000: 90). Es precisamente de un enfrentamiento con la cultura patriarcal de donde nace la escritura autobiográfica femenina, como recoge Mercedes Arriaga Flórez en la introducción de su trabajo:

La escritura autobiográfica femenina nace precisamente de un encuentro-enfrentamiento dialógico cuyo primer interlocutor es la cultura patriarcal, y se coloca, además, en un proceso de semiosis abierto, que rechaza la reificación de lo ya dicho y busca nuevas formas de decir (Arriaga Flórez, 2001: 10).

La autobiografía femenina tiene que leerse por consiguiente como una “necesidad estratégica” en un momento concreto, más que como un fin en sí misma.

Para Wendy Brown, los actos y movimientos de insurrección necesitan que se rompa el silencio, acerca de la propia existencia y acerca de la actividad que se pretende cuestionar (cfr. 1996: 185). Además, dicha ruptura debe ser constante y no puntual, especialmente con los espacios dominados. Como indica Anderson, a la hora de abordar la autobiografía, las mujeres lo hacían en un intento de conquistar derechos para todas. Pero hay que tener cuidado porque “el discurso confesional, en vez de articular una experiencia que sea real para otros, rompiendo el silencio o exponiendo tabúes, lo que hace es monopolizar el espacio, evitando la oportunidad de dar voz a otras voces emergentes o diferentes” (cfr. Anderson, 2006: 123). De aquí se derivan dos problemas. Por un lado, la historia predominante del feminismo

es la de aquellas que más sufren, dejando de lado la experiencia de otras, no tan traumática a primera vista. Como vemos, el peligro de dejar a alguien al margen es una cuestión central en ambos enfoques de esta tesis, pues ya sucedía en los estudios del trauma. Este hecho, además, implicaría un segundo problema, pues iría en contra de su objetivo político reconocido, silenciando, irónicamente, a aquellas personas a quienes pretendía empoderar. Esto nos invita a considerar el silencio como modo de significación, el silencio como lenguaje político, algo estrechamente relacionado con el silencio de la escritura al que alude Pozuelo Yvancos (2006: 72) y que también analizó Nicolás Rosa (2004).

Mary Mason, por su parte, en el capítulo “The Other Voice: Autobiographies of Women Writers” (1980) llama la atención sobre el autodescubrimiento de la identidad femenina, que siempre se produce por medio de la identificación con un “otro”, es decir, por medio de la alteridad femenina. Según su teoría, la revelación del yo femenino se produce siempre sujeta a la identificación con un “otro”, que lleva a no ser simplemente oyente, sino también a recrear el mundo que se inscribe en el relato. Esto nos permite relacionarlo con el autodescubrimiento o redescubrimiento de la identidad propia de nuestras autoras por medio de sus protagonistas y/o alteregos literarios. En la misma línea va el pensamiento de Judith Butler, que considera necesario el extrañamiento de uno mismo para contar la historia, es decir, ese convertirse en otro:

one finds that the only way to know oneself is through a mediation that takes place outside of oneself, exterior to oneself, by virtue of a convention or a norm that one did not make, in which one cannot discern oneself as an author or an agent of one's own making. (2009: 28)

En este fragmentos vemos como defiende pues que el sujeto unificado es imposible, pues siempre está defendiéndose de las acusaciones, de su propia incerteza y ruina. Woolf se cuestionaba si la verdad de una persona podría compararse con los datos externos de su vida. Acerca de la concepción woolfiana de la autobiografía, Lynda Anderson reflexiona y nos dice:

She tried to imagine a different kind of biography which could bring together fiction's attention to the 'intangible personality' and the 'inner life' with the veracity and substance of historical fact, which could somehow create, as she

said, 'that queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow' (Anderson, 2011: 90).

Virginia Woolf ha sido una figura clave para los críticos de la autobiografía que han visto en su escritura la apertura de la cuestión de lo femenino como un reto para la posición fálica o masculina del sujeto:

Virginia Woolf has been a key figure for critics of autobiography who, drawing on the psychoanalytic writings of both Jacques Lacan and Julia Kristeva, have seen her writing as opening up the question of the feminine as a challenge to the phallic or masculine position of the subject. (Anderson, 2011: 95)

Para Woolf la representación femenina no puede reducirse a un simple 'Yo' que sí funciona para el discurso masculino: al escribir sobre una mujer, todo está fuera de lugar, debido a una jerarquía 'natural' de géneros y géneros narrativos que ha dado lugar a un orden más casual e inestable:

it flies in the face of conventional modes of representation, producing a multiplicity which cannot be captured within one and the same, the singular 'I' of masculine discourse. It also deprives the biographer of authority, displacing the notion of truth from one fiction to another: 'When we write of a woman, everything is out of place.' The biographer cannot simply contain the difference which the autobiographical peroration makes to the narrative they are attempting to tell; a 'natural' hierarchy of genders and genres has given way to a more casual and unstable ordering. (Anderson, 2011: 92)

Cuando se escribe sobre la identidad, también se escribe sobre aquellos momentos en los que el ser se encuentra perdido, momentos en los que surgen grietas a través de las que se cuele la historia, es decir, huecos y vacíos en los que puede sanar el trauma. Para Cixous, en la autobiografía "yo es también aquella/s que no soy, la primera persona es también la tercera, y la tercera es la primera" (1995: 195). Deconstruir la autobiografía como un género que privilegiaba un sujeto blanco masculino, permitió su uso político por esos otros grupos sociales discriminados hasta ese momento: mujeres, otras sexualidades, raza, etnia, clase social... Y de este modo la autobiografía se convierte a la vez en una "way of testifying to oppression and empowering the subject through his/her cultural inscription and recognition"

(Anderson, 2011: 97), pues es “el texto del oprimido”. Al mismo tiempo, esto requiere cuidado porque la politización del sujeto supone problemas de representación, al pretender hablar en nombre de otros, eludiendo otras diferencias.

Paul Ricoeur defiende que existe un círculo hermenéutico entre narrativa y vida, un proceso circular; nuestra vida da forma a la narrativa y la actividad narrativa crea un orden en eventos que de otra manera estarían desconectados (cfr. Sadhu, 2021: 49), además existe una tendencia que es innata hacia la narrativa, hacia la unidad del ser, de la historia y de la identidad. Para la crítica feminista del life-writing, como señala Watkins (2016: 4), lo atractivo de la autobiografía es la posibilidad que ofrece de jugar con ideas del ser auténtico, junto a la oportunidad de cruzar los límites entre distintos géneros y disciplinas: lo que interesa a la crítica feminista es la novedad y lo inédito del género. La característica principal de la escritura de la vida llevada a cabo por las autoras es la manifestación de una subjetividad dispersa y descentrada frente a una única y soberana individualidad.

2.3. Autoficción

El término autoficción fue acuñado por primera vez en 1977 por Serge Dubrovsky, para referirse a un tipo de novelas que establecían la identificación total entre autor, narrador y personaje. La definición aparece en su novela *Fils* (1977): “al contrario de la autobiografía, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo”. De esta forma, Dubrovsky la consideraba como expresión posmoderna de la autobiografía (cfr. Casas, 2014: 7). Son varios los autores que vinculan el uso de la autoficción a distintos motivos o materias. Philippe Gasparini (Gasparini, 2004, 2008) considera pertinente ahondar en la voz y la perspectiva, estrategias temporales que ayudan a determinar qué texto tiene el lector entre manos (cfr. Casas, 2014: 8). Régine Robin (1997) vincula la autoficción a la escritura judía y los relatos de supervivencia del Holocausto, estableciéndola de esta forma como una respuesta al trauma. Madeleine Ouellette-Michalska (2007) y Annie Richard (Richard, 2014) lo vinculan a la literatura de género. Lo que todos estos nombres tienen en común es que todas apuntan al uso de la autoficción como

escritura descentrada o marginal: judíos, mujeres, heridos, guerras... Continuando con lo apuntado en el apartado dedicado a la autobiografía femenina, un género novedoso como la autoficción permite que surjan las voces de los marginados.

Serge Dubrovsky, creador del término, concibió su artificio a partir de una de las casillas ciegas que la teoría del pacto autobiográfico presentaba. En el cuadro creado por Lejeune para las distintas tipologías, quedan dos casillas vacías. Por un lado, en el pacto autobiográfico, queda libre la categoría en la que el personaje difiere en nombre con el autor y Dubrovsky se centra concretamente en el otro hueco, aquella en la que en una novela el nombre del personaje coincidiría con el nombre del autor, una casilla que sí aparece completa en el pacto autobiográfico.

Pacto	Nombre del personaje		
	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
Novelesco	1a NOVELA	2a NOVELA	
= 0	1b NOVELA	2b Indeterminado	3a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2c AUTOBIOGRAFÍA	3b AUTOBIOGRAFÍA

(Lejeune, 1994: 67)

La novela autoficcional es un fenómeno de hibridación de formas. En su teoría “Lejeune había atisbado ya la posibilidad de esta variedad narrativa pero la desestimó, pues en la práctica no encontraba factible una ambigüedad tal” (Alberca, 1996: 10), es decir, una novela que confundiera persona y personaje, haciendo de la propia persona un personaje. Manuel Alberca (1996, 2007) aúna los postulados pragmáticos de Lejeune y las categorías establecidas por Lecarme (cfr. Casas, 2014: 9). Alberca prefiere hablar de ‘autonovela’ en lugar de ‘autoficción’:

la autoficción como ejemplo palmario de pacto ambiguo tiene algo de antipacto o contrapacto, una manera de emborronar la clara y explicativa teoría de Philippe Lejeune, de ponerla a prueba o de completarla, pero sobre todo de acotar un campo intermedio entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos ‘verdaderos’ y los ‘ficticios’ (Alberca, 1996: 10).

Los requisitos autoficcionales son: la identificación total Autor, Narrador, Personaje (A=N=P o pacto autobiográfico) y la ficción (pacto novelesco).

La autoficción requiere un esfuerzo extra por parte del lector, ya que “propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total.” (Alberca, 1996: 16). Esas posiciones cambiantes asientan su juego en el papel del nombre propio, que sirve para teatralizar la identidad, es decir, concibe la identidad como una ficción, trastocando los límites entre la autobiografía y la novela. Sobre estos límites y las complejas relaciones del binomio autobiografía/autoficción incidiremos en el siguiente epígrafe.

En España se prefiere el uso del término “narrativas del yo”, como recoge Ana Casas (cfr. 2014: 10), que tiene por factores clave: la primera persona como voz del relato; la expresión introspectiva digresiva; abandono del esquema episódico y la sucesión de aventuras como organizadores de la trama; se convierte en materia narrativa el universo íntimo de los personajes.

Paul Ricoeur (1999, 2004) “determina [en la autoficción] una *identidad* construida al modo narrativo, con ciertas convenciones de la ficción, esto es, con la máscara y la distancia narrativa vinculadas a un narrador ficcional” (Vásquez Rodríguez, 2015: 98). Vincent Colonna (2012) habla del concepto de autoficción biográfica, cuando “el material a ficcionalizar es la propia vida del autor real” (Vásquez Rodríguez, 2015: 101). Estas obras dejan claro desde el principio su intención, ya que difuminan verdad y verdades de la memoria experiencial. De todo esto se desprende que la autoficción es el desmantelamiento lógico del sujeto, pues desmonta la verdad y su radicalidad. “El principal valor que parecen encontrar en esta modalidad es el poder hablar desde un yo privado para abordar temas de diversa índole, a menudo desde una perspectiva crítica que los posiciona como sujetos políticos en nuestras sociedades” (Torre Espinosa, 2021: 820). La autoficción pretende construir una (re)interpretación de la imaginación, para construir identidades. Y, al mismo tiempo, imposibilita el olvido pleno de lo real.

2.4. Autobiografía/autoficción: figuraciones del yo

El binomio entre autobiografía y autoficción es un tema fascinante en el ámbito literario y artístico. Ambos conceptos están estrechamente relacionados pero tienen

diferencias significativas en su enfoque y propósito. Mientras que la autobiografía se basa en la narración de la vida real del autor, centrada en la búsqueda de la verdad y la autenticidad; la autoficción es un género híbrido, más ambiguo y complejo, que combina elementos de ficción y de la vida real del autor. Partiendo de su propia vida, el autor altera hechos, inventa personajes y situaciones, que le permiten explorar diferentes perspectivas. La autoficción, de esta manera, juega con la idea de la identidad, la subjetividad y la construcción del yo, porque no persigue la representación de una realidad objetiva, como la autobiografía, sino que quiere explorar la identidad y la experiencia humana. Incluso en la autobiografía más rigurosa, la subjetividad del autor y su selección de eventos y recuerdos influyen en la forma en que se presenta la historia. En el caso de la autoficción, esta subjetividad se lleva al extremo, desafiando las convenciones literarias tradicionales y explorando nuevas formas de expresión. Una de las características distintivas de la autoficción es la reflexividad. El autor no solo se convierte en el sujeto de la obra, sino que también se cuestiona a sí mismo como autor y narrador. La autoficción pone en primer plano la construcción del yo y la subjetividad del autor, creando una interacción compleja entre la realidad y la ficción.

Es importante destacar que tanto la autobiografía como la autoficción implican un pacto de lectura entre el autor y el lector. En el caso de la autobiografía, se espera que el lector acepte los hechos narrados como verdaderos y reales, mientras que en la autoficción, se invita al lector a explorar las capas de ficción y realidad presentes en la obra. En conclusión, el binomio entre autobiografía y autoficción nos muestra dos enfoques diferentes hacia la representación de la vida y la experiencia personal. Mientras que la autobiografía busca la objetividad y la veracidad, la autoficción abraza la subjetividad y la experimentación creativa. Ambos géneros son válidos y enriquecedores, y nos invitan a reflexionar sobre la naturaleza de la escritura y la construcción de la identidad.

La autoficción supuso, en cierta manera, un cambio de paradigma desde la autobiografía. De hecho, la autoficción triunfó porque dinamitó el concepto mismo de género literario, que, por otra parte, no había experimentado nada igual desde Platón y Aristóteles. Como señala Pozuelo Yvancos, la evolución de los géneros literarios se basa en un círculo: cada vez que aparece una categoría nueva, la

creación literaria quiere destruirla, cambiarla, desdecirla (cfr. 2022: 676). Pozuelo Yvancos concibe la cuestión de los límites entre la autobiografía y la autoficción desde el término “figuraciones del yo”, en aras de proteger el término autoficción y evitar que cayera en un uso inapropiado, como había sucedido por ejemplo con las categorías de posmodernismo o deconstrucción, y esta que sigue es su concepción del estado actual del género:

en las [autoficciones] del siglo XXI, que están privilegiando un tipo de narraciones autobiográficas confesionales que aunque presentadas o editadas como novelas, terminan siendo testimonios o fragmentos de vida, en los que el yo del autor mantiene su nombre y la primera persona narrativa, pero que no quieren siempre ver su yo disuelto en espejos rotos o *corps morcelés*. Al contrario, propenden a hablar de sí mismos en el espacio definido como novelas estableciendo un tipo de figuración que, aunque sea un yo imaginario e indisimuladamente literario, no siempre es ficcional en el pacto establecido o buscado con el lector, pues no disimulan remitir a experiencias propias que se proclaman importantes para el sujeto que escribe y que contienen posiciones autobiográficas ciertas al margen de la ambigüedad de la que había hablado Manuel Alberca (2007).

Ocurre así en novelas españolas recientes como *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero, *Ordessa* de Manuel Vilas, *Lo que a nadie importa* o *La mirada de los peces* de Sergio del Molino, *Clavícula* de Marta Sanz, *El dolor de los demás* de Miguel A. Hernández por limitarme a los de los últimos años en español (Pozuelo Yvancos, 2022: 679)

Para poder llegar a la concepción de las figuraciones, retomaremos primero los puntos en común de ambos géneros. Las autobiografías son “relatos que se caracterizan por presentarse como novelas, es decir, como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad de autor, narrador y personaje” (Alberca, 1996: 9-10). Como señala Alberca en el mismo ensayo, existe un acuerdo casi unánime entre la crítica de que la creación literaria tiene mucho de autobiográfico, y que el autor intenta disimularlo, camuflarlo o recrearlo. Mientras que la autobiografía defiende la identificación total entre narrador, personaje y autor, “la práctica autoficcional es la contraria: confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera

confusa y contradictoria, que ese personaje *es y no es* el autor.” (Alberca, 1996: 11). No es únicamente un sentir de Pozuelo Yvancos la necesidad de una nueva categoría, ya lo había mencionado en Francia un libro de Philippe Gasparini titulado *Autofiction. Une aventure du langage* (2008) en el que el francés propone el término “autonarración”.

Existen indicios paratextuales que orientan al lector hacia una lectura autobiográfica, novelesca o autoficcional (*cfr.* Casas, 2015: 10). Lo que yace tras la autoficción es

el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo realbiográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector. (Alberca, 1996: 14)

La pretensión de comprobar los datos biográficos presentes en las obras autoficcionales es lícito, pero esto es algo que debemos reservar para una lectura pormenorizada y de análisis, porque ese tipo de lectura destruye el efecto autoficcional que está en el seno de la obra. Serge Dubrovsky insistía en que el sujeto de la autoficción es una identidad fragmentada que requiere una ficcionalización, como señalan Menn & Schuh en su capítulo titulado *The Autofictional in Serial, Literary Works* (2022: 102). Para ellos, las obras con componentes autobiográficos que se dividen en más de un volumen o obra

Usually consisting of more than two installments, serial works disrupt demands on autobiographical singularity and textual closure. A sense of deliberate multiplicity in representing the self tends to emerge from more than two texts. Multi-volume self-narratives oppose a view of autobiography as “a genre of last words” and instead present the narrated self as potentially open-ended, subject to reinterpretation and contradictions. Autofictional and serial life narratives thus both transgress and experiment with autobiography’s generic conventions (2022: 102-103)

El uso de varias obras en serie para la autorrepresentación implica un sentido de sujeto escindido, incompleto, contingente, y sujeto a revisión (Menn & Schuh, 2022: 103-104). Este sería el caso de Doris Lessing, por ejemplo, que divide su autobiografía en diferentes partes o el de Daniela Hodrová, cuyas huellas

autobiográficas pueden trazarse en casi la totalidad de sus obras. Para Pozuelo Yvancos la necesidad de una nueva categoría viene motivada por la introducción en la lectura de la sospecha, por ejemplo en el caso de las obras que recuperan la narración de eventos traumáticos (Holocausto, violaciones...):

no cabrían adherirse a la categoría de autoficciones en las que un yo narrador juega con el espacio de su identidad, deconstruyéndolo o poniéndolo en duda; antes bien, tanto en los relatos de la memoria del Holocausto como estos del duelo personal por los padres (o hijo en los casos por ejemplo de *Mortal y rosa* de Umbral o *La hora violeta* de Sergio del Molino), el yo figurado se propone testimonial, y quiere precisamente ver reforzada su identidad personal, o invita en todo caso al lector a que no sospeche de ella (2022: 679)

Esto se debe a que este tipo de escisiones romperían el pacto de origen e incluso, señala el autor, el interés del lector, por todo ello para Pozuelo Yvancos es necesaria una categoría teórica como la figuración o construcción de un yo distinto, pero no por ello opuesto al yo autobiográfico ni tampoco al yo reflexivo. Las figuraciones del yo “comparten un espacio narrativo que se presenta autobiográfico y que va más allá tanto de la autobiografía como de la autoficción propiamente dichas.” (Pozuelo Yvancos, 2022: 680). Esto se debe a que en ellas hay actos de ficción, pero también de no ficción, en los que es fundamental la relación del lector con ellos.

La distinción en la autobiografía de un cronotopo interno (el tiempo espacio de la vida representada) y un cronotopo externo (su representación pública), puede ayudarnos en la indagación de los géneros fronterizos con la ficción que estamos haciendo. No solo la autobiografía también los *Grief memoir*, *el duelo* y otras formas de representación testimonial, poseen este carácter bifronte: por una parte son un acto de conciencia que inventa y construye una identidad, un yo. Pero por otra parte son un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público, el ágora. Considero que en muchas figuraciones es imposible entender por separado ambos cronotopos, se realizan juntos.

Es en la convergencia de ambos donde nacen las autobiografías y muchas de las narraciones en que las cuales el yo se proclama veraz. Porque también una figuración se ofrece en la nueva ágora, la forma de publicidad del libro publicado. La escritura que se hace pública y que inventa un yo que presenta

como verdadero a los otros, propone a sus receptores un pacto de autenticidad. Esta doble faceta —que es un cronotopo doble— es consustancial al género autobiográfico. (Pozuelo Yvancos, 2022: 690)

Antes la novela tomaba tintes autobiográficos, ahora hay autobiografías que se ficcionalizan. Al emplear el término “figuraciones del yo”, Pozuelo Yvancos busca estudiar las distintas formas de representación que puede adoptar un yo personal, distintas a la referencialidad biográfica (cfr. 2010: 22):

Esto hace que debamos plantear de otro modo la idea misma de máscara, porque no lo es lo mismo que la máscara lo sea de un personaje (entonces no es del todo máscara) o de un individuo real (entonces sí puede serlo), sobre todo cuando ese individuo ha decidido contar una experiencia que le compromete mucho, como es la relación con el padre, la familia (¿a quién pertenece el dolor de los demás?, los otros...) (Pozuelo Yvancos, 2022: 691)

Pozuelo emplea el término *voz reflexiva* para hacer referencia a la posibilidad de “ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta” (2010: 30-31). Esta voz reflexiva estaría emparentada en cierta manera con el ensayo, pues la novela puede tener cierto componente de reflexión, que la acercaría al ensayo, pero sin abandonar el componente ficcional. Para Sarai Adarve, en el ensayo-ficción “la cuestión del yo, de la autobiografía, está también muy presente” (2022: 85). Las obras que forman parte del corpus de la presente tesis serían en cierta manera ensayos acerca de la identidad de las autoras, que se construyen en el relato de sus protagonistas.

3. Tematología

La tematología es el estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos y contextos. Si bien el estudio comparado de temas, mitos y motivos es considerado como la base del comparatismo literario, su consideración como disciplina académica es reciente. Encontramos referentes ya en el Romanticismo, y estas primeras aproximaciones al análisis de los temas junto con el estudio de fuentes e influencias conforman la línea principal desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.

Desde el principio, estuvo vinculada al folclore, por medio de la literatura de tradición popular y oral, y al comparatismo, por la repetición de temas y mitos en las literaturas modernas. Este origen se vincula a lo que dio en llamarse *Stoffgeschichte*, o “historia de los argumentos”. Años más tarde, el término *stoff*, materia o argumento, dejará paso a otra dicotomía: tema o motivo, pero sobre este aspecto volveremos más adelante. Los pioneros, para René Wellek, fueron los hermanos Grimm. A finales del siglo XIX, gracias a la escuela parisina inaugurada por Gaston Paris, los estudios alcanzaron un gran auge. Se trataba de una vertiente especialmente historicista, y consistía en el análisis de aquellos temas que eran considerados como “universales”, estableciendo relaciones entre distintos pueblos (cfr. Trocchi, 2002: 129-130). Debido a su falta de rigor metodológico y un exceso de erudición, fueron asociados erróneamente a un mero repertorio de curiosidades. Entre las voces más críticas, encontramos a Croce o Hazard.

Hoy en día se trata de una rama transversal del comparatismo literario, debido a la intertextualidad inherente al tema literario, que la convierte en clave para acercarse a las literaturas poscoloniales o los fenómenos supranacionales. La línea de flotación de la tematología está en su necesidad de apoyarse en el contexto. En relación con eso, hay dos grandes ejes sobre los que ha estado articulada la reflexión de la literatura de los últimos años. Una de las formas de abordarlo es, por ejemplo, desde el estructuralismo francés, porque se aleja del texto, y podemos hablar de otra cosa, pero no de teoría literaria. Otro espacio, sería el formalismo ruso o sus escuelas derivadas como la deconstrucción, porque al apelar al contexto, no centramos nuestra atención en aspectos claves como la función poética que se articula en la forma del lenguaje. En general, se dice que los resultados en los estudios tematológicos han pecado históricamente de unas carencias metodológicas y un exceso de erudición, pues se reduce así a un mero repertorio o colección de anécdotas o curiosidades. Debido a esta inapetencia por la tematología, el desarrollo de la disciplina no ha sido lineal, y encontramos tres momentos clave en su desarrollo.

La tematología como disciplina académica surge plenamente en los años treinta. Hasta ese momento, todo era una mera intuición, y no había un refrendo ideológico. Paul Van Tieghem, en el año 1931, intenta normalizar lo que se había hecho en el

estudio de los temas y para ello acuña el término *thématologie* en su obra *La littérature comparée* y se traduce al español como tematología. Este término se opone al alemán *Stoffgeschichte*, y supone un primer punto de inflexión en la disciplina. Tras él, fueron muchos los que realizaron estudios en la rama, como Prax, Bachelard, Curtius o Auerbach. Es innegable que antes había habido análisis tematólogicos, pero no dejan de ser meros comentarios organizados y meros repertorios de temas sin criterio ninguno. Una vez que se acepta el término de tematología, este aparece apoyado por grandes pensadores como Claudio Guillén y su obra *Entre lo uno y lo diverso* (1985). En dicha obra

da cuenta de la oposición que surge frente a la tematología en las primeras décadas del siglo XX procedente de corrientes de índole idealista que van a ver en el estudio de los temas literarios un hacinamiento de datos y una abundancia de obras de carácter menor en un catálogo positivista de títulos y materias (Pulido Tirado, 2006: 92).

Si bien van Tieghem fue una figura fundamental para la fijación metodológica de la disciplina, tal y como recoge Trocchi en su capítulo, también fue el principal escéptico acerca del valor y utilidad científica de la disciplina. Se empezó así a perfilar la necesidad de orientar la tematología hacia un estudio más sistematizado, lejos del mero repertorio o catálogo de obras.

Debido a esto, llegamos al segundo gran momento en el desarrollo de la disciplina, que se da en la década de los años sesenta, gracias a las aportaciones de Raymond Trousson y Harry Levin, que incorporaron la necesidad de establecer una perspectiva histórico-crítica y hermenéutica (cfr. Trocchi, 2002: 134-135). Con ello, dan a la tematología un valor crucial, pues funciona a modo de eslabón que uniría por un lado la literatura y por otro la historia de las ideas. Para Trousson, la finalidad de un estudio tematólogico es interpretar los cambios y variaciones de un tema literario a través del tiempo, según los distintos contextos históricos, ideológicos e intelectuales. Pero esta riqueza, chocaba con los planteamientos estructuralistas más ortodoxas de esos años, debido a la conexión entre lo literario y textual con lo extraliterario y extratextual.

La tematología son dos cosas, dos planos incluso hasta diferenciados. Por un lado, lo que tradicionalmente es el estudio comparado de temas y mitos literarios. Y, por

otro lado, es susceptible desde el espacio de la investigación y de la teorización, es decir, de un estudio teórico. Se acepta que la tematología son ambas cosas, pero hay autores que difieren, como por ejemplo Tomachevski, que coincide con Trousson, al establecer una diferenciación entre “crítica temática” y “tematología”, pues en la tematología ha de haber investigación y teorización, así como estudio comparado de un tema o motivo en diversas obras o tradiciones; mientras que la crítica temática es el mero estudio del tema característico de una única obra analizada, es decir, no hay comparación. Este es el tipo de crítica que realizaba la *nouvelle critique*, como recoge Pulido Tirado (2006: 99).

Al mismo tiempo que se venía realizando esta crítica temática, surgen nuevas vertientes en la investigación temática al entroncar con otros planteamientos. Por ejemplo, al hacerlo con el planteamiento psicoanalítico, surge la conocida como “psicocrítica” de Charles Mauron, que

indagaba el inconsciente del escritor sobre la base de «metáforas obsesivas», recurrentes y mayoritariamente involuntarias, ocultas bajo la superficie consciente del texto literario, para remontarse después, mediante su agregación interpretativa, a un «mito personal», expresión sintética de la personalidad inconsciente del autor (Trocchi, 2002: 139).

O, por ejemplo, la “mitocrítica” de Pierre Brunel, que intentó sistematizar la metodología de las investigaciones sobre mitos literarios, haciendo de este estudio uno de los centrales dentro de los estudios tematólogicos comparatistas. La afirmación definitiva y el reconocimiento absoluto de la tematología como disciplina en los estudios literarios se dio en la década de los años ochenta, gracias a los congresos organizados por Bremond y Pavel en París, entre 1984 y 1988, bajo el título *Pour une thématique I, II, III*. El único objetivo de dichos congresos era establecer una clarificación metodológica, el talón de Aquiles de la disciplina desde su primera configuración, que evidenciaban lo siguiente:

el estudio crítico no podía desconocer los aspectos temáticos presentes en el tejido de las obras literarias, y progresivamente se abrieron camino tanto a una valoración más compleja del entramado de relaciones entre los contenidos y las estructuras textuales, como la conciencia del valor cultural fundamental de los mitos y temas literarios (Trocchi, 2002: 143)

Guillén, partiendo de la teoría de Prawer (1973), reduce a dos tendencias principales la investigación en el ámbito de la tematología: una de tipo histórico, que “atendería a diferenciar lo que es perenne dentro de una tradición de aquello que no lo es” (Pulido Tirado, 2006: 94); y otra que “se limitaría a distinguir entre un fenómeno natural (como el fuego, por ejemplo) y una prefiguración imaginada (Prometeo), con los conflictos que ello conlleva, pues habría que delimitar ambos dominios y establecer la forma de relacionarse que tienen” (Pulido Tirado, 2006: 94). De esta forma, Guillén establece un nexo

entre la tematología como disciplina propia de la literatura comparada y el estudio de los temas en el seno de la mitocrítica y la psicocrítica [que] es imprescindible para comprender la revalidación de este ámbito de estudio que se produce en la segunda mitad del siglo XX (Pulido Tirado, 2006: 96)

Una cuestión importante e indiscutible es la relación que existe entre el texto y el contexto como pilar básico sobre el que se sustenta cualquier estudio temático. Precisamente, en esta cuestión del contexto, es donde encontramos dos cosas importantes que son más que suficientes para entender cómo se articulan las concepciones actuales. Primero, evidentemente la tematología es importante porque dota de sentido al contexto, y esto es precisamente lo que la debilita, porque hace que uno se aleje del texto y se vaya más hacia el ámbito de la sociología o la sociocrítica. Esto es precisamente lo que se critica, pues el contexto se puede definir como extraliterario, pero también intraliterario, pues también es intertexto (tiene una intertextualidad con otros textos próximos), hipertexto (cómo mis lecturas afectan al contenido de ese texto, desde fuera hacia dentro) e hipotexto (cómo la lectura de ese texto va a influir en lo que nosotros ya conocemos). *El acto de leer*, de Wolfgang Iser es una obra clave para comprender mejor la tematología, pues dice que cuanto más leemos, más se enriquece nuestro mundo. Lo extraliterario se comprende mejor y se enriquece si aludimos a los conceptos de intermedialidad y multiculturalidad. El contexto tiene otra función importante a ese favor, y es que gracias a él encontramos la clave de la permanencia de la tematología hasta nuestros días.

A lo largo de todos los años de desarrollo de la disciplina, uno de los principales problemas ha sido el de la terminología y conceptualización de sus unidades

mínimas y de los objetos de la temalogía. Estos serían los temas y los mitos literarios. Comenzaremos realizando una síntesis del mito literario, y para ello, debemos conceptualizar primero qué es un mito. La definición de mito, en su concepción de índole etno-religiosa, se remonta a la etimología griega. Oponer el término *mythos*, la palabra, el relato en su acepción “fabulosa”, y el *logos*, el discurso racional. Mircea Eliade define de manera general el mito en los siguientes términos: “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los orígenes” (Eliade, 1963: 16). Una de las características del mito etno-religioso es su carácter anónimo, pues existen gracias a que están encarnados en una tradición. El mito es un “relato fundador, anónimo y colectivo, despojado de los aspectos individuales, que desempeña una función socio-religiosa, proponiendo modelos de conducta moral y social” (Trocchi, 2002: 146). Pierre Brunel, crítico literario francés, considera que la literatura y las artes en general tienen un papel fundamental en la conservación de los mitos, pues su fijación literaria contribuye a su preservación.

Ahora bien, esto aplica para el mito etno-religioso, pero ¿en qué se diferencia de éste el mito literario? Encontramos dos definiciones posibles para este concepto. Por un lado, puede hacer referencia a la fijación literaria o la recuperación de un mito preexistente, a través del paso de un pre-texto oral a una codificación literaria. Por otro lado, también puede referirse a un mito que tiene su génesis directamente en la literatura, inaugurado ya sea por una obra literaria concreta o por un *corpus* o compendio de textos: es el caso del Don Juan o la figura de la adúltera. Philippe Sellier, crítico literario, propone una clasificación en categorías del mito literario. En primer lugar, él sitúa los relatos de origen mítico que constituyen la tradición occidental y que se conservaron gracias a las fuentes de la literatura griega y la Biblia. En segundo lugar, él situaría los mitos literarios nacidos más recientemente gracias a obras literarias, como Hamlet, Don Juan, etc. De esta manera, André Dabiez propone ampliar el concepto de mito a “toda ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad” (Dabiez, 1967: 507), lo que incluye no sólo los mitos clásicos, sino también aquellos de creación reciente. También, aplicando esta concepción, Sellier indica que se pueden adscribir a los mitos literarios lo que él llama mitos político-heroicos que surgen de la mano de figuras históricas con largo recorrido en la literatura como son

Alejandro Magno o Juana de Arco. Trocchi puntualiza que esto se debe a que a la historia real, se superpone una segunda historia, organizada en torno a una relato literario estructurado. También entrarían dentro de esta categoría los mitos parabíblicos, que encontraron fortuna en textos literarios, si bien sus orígenes son menciones mínimas y veladas en las Escrituras, como es el caso de Lilith o el Golem.

La diferencia fundamental, pues, entre el mito etno-religioso y el mito literario, es que el segundo pierde el anonimato, así como el carácter fundacional y verídico. Las características constitutivas del mito literario son, por un lado, el valor de ejemplaridad, ya que tiene un poder duradero en la conciencia colectiva, y por otro, una identidad reconocible, un núcleo mínimo de significado y de articulación, que perdura en las distintas representaciones, a través del tiempo y el espacio. Como señala Pulido Tirado, “el mito literario es, por tanto, polisémico y móvil ya que se puede dar en distintas épocas, culturas, autores y lectores que lo «refuncionalizan» para recibir significados diferentes” (2006: 101). Los rasgos en los que puede descomponerse un mito reciben el nombre de “mitemas”. De estos elementos, encontramos algunos invariantes, como el esquema mítico, que permanecerá en todas las reelaboraciones; y aparecerán también las variantes, que afectan sobre todo a cuestiones de poética y de imaginario individual, y dependerán sobre todo del contexto y tradición en las que se reproduzca el modelo.

El otro gran objeto de la tematología serían los temas literarios, que Pierre Brunel define como “temas de interés general para el hombre” (Brunel et al., 2000: 125). Tras la superación del momento inicial de la disciplina, la *Stoffgeschichte* o historia de los argumentos (*stoff* es el vocablo alemán para “argumento” o “materia”), llegamos al estudio de los temas. Como recoge Cristina Naupert en la monografía que dedica a la disciplina, “dentro del ámbito de la tematología, sin embargo, no se ha optado por una definición independiente de tema, sino que se intenta delimitar el concepto a través de su interrelación con motivo” (Naupert, 2001: 88). El término tema abarca “un sinfín de ideas, problemas, sentimientos y conceptos abstractos de un alcance muy difuso y tan poco tangibles como, por ejemplo, el tema del amor, la muerte, la amistad, la guerra, la paz, etc.” (Naupert, 2003: 22). De esta manera, vemos como la amplitud del término es enorme. Por ello, se propone una categorización o división de los temas en tres grandes categorías: universales

temáticos (el amor, el destino, la muerte); las temáticas de época (el mundo como teatro, el amor a primera vista...); y las estrictamente personales, las más conflictivas para el comparatismo.

Esta clasificación es algo ambigua, y por ello Trocchi propone una clasificación mucho más exhaustiva, partiendo de los planteamientos de Philippe Chardin (1983), y completando con otros aportes más de S. S. Praver (1973), Guillén (1985), Pageaux (1994) y De Gréve (1995). Esta clasificación quedaría como sigue:

va desde los tipos mitológicos, legendarios e históricos (individualizados en el origen, y a menudo coincidentes con los temas de interés de la mencionada «mitocrítica») a los tipos sociales, profesionales y morales (el caballero, el viajero, el criminal, el *dandy*), a los motivos recurrentes de la literatura y del folklore (el anillo mágico, la tierra baldía) a los *topoi* y lugares comunes (la invocación a las Musas o el *locus amoenus*), a episodios o escenas recurrentes que ciertos géneros requieren por convención (la bajada a los infiernos en la épica, por ejemplo), a espacios y escenarios literarios característicos, como el jardín, la gran ciudad moderna, la isla, etc., a la representación literaria de elementos naturales (el mar, los montes, la floresta) o de situaciones humanas recurrentes (el triángulo amoroso), para llegar a los temas de época o históricos, interesantes desde el punto de vista comparatista por su cruce con la historia del gusto y de las mentalidades, como por ejemplo el adulterio, el *theatrum mundi* o la locura. En un orden de generalidad creciente, llegamos a los problemas fundamentales de la conducta humana (el poder del destino, el amor), y a las ideas, los sentimientos, los conceptos (la voluntad, la libertad, la razón, la circularidad) (Trocchi, 2002: 158-159)

Los temas, según Tomachevski, podrían ser divididos en unidades elementales, llamados “motivos”, para evitar confusiones terminológicas o imprecisiones, los motivos “se configuran como las unidades elementales y subordinadas, o sea, como las partículas más pequeñas del material temático” (Trocchi, 2002: 158). De esta manera, el tema sería la unidad superior, que engloba en su interior múltiples motivos, es decir, diversos elementos temáticos mínimos y concretos. Trocchi pone como ejemplo el motivo del espejo, que podemos encontrar como recurrente en el núcleo de diversos temas como el amor, la belleza, el doble, etc. Esta terminología se ve a su vez enriquecida por Todorov, que sugiere el término *topos* para designar la

presencia estable de varios motivos que suelen aparecer de manera recurrente y estereotipada en la literatura (cfr. Trocchi, 2002: 159). A su vez, Cesare Segre establece una ulterior distinción, la de *topoi*, que serían los esquemas, acciones o situaciones propios de la imaginación, que están en la memoria colectiva a modo de estereotipos, pero que pueden transformarse flexiblemente. Para la conformación de estos repertorios, es fundamental la recursividad, que garantiza la estabilidad temática a pesar de los potenciales cambios.

A finales del siglo XX, como señala Genara Pulido Tirado (cfr. 2006: 102), se ha producido una revitalización del estudio temático gracias a tendencias críticas como la feminista, la post-colonial o los Estudios Culturales, debido a que los temas son el punto de unión entre texto y realidad extratextual, o entre el discurso literario y la cultura.

CAPÍTULO II. CONOCIENDO A LAS AUTORAS Y SUS POÉTICAS

Nos encontramos ante tres autoras que a priori podrían resultar imposibles de comparar. La elección de cada una de ellas viene motivada, como aparece indicado en la introducción del presente trabajo por mi formación y trayectoria académica. Es fácil llegar a la conclusión de que no tienen nada que ver porque pertenecen a tradiciones literarias completamente distintas, y también a tiempos distintos, aunque coincidieron temporalmente en algún punto de sus vidas. Pero lo cierto es que existen algunas semejanzas entre sus vidas que invitan a dicha comparación, además, sus trayectorias vitales nos invitan a realizar un viaje por más de cien años de la historia del continente europeo.

En primer lugar, Anna Banti es una escritora italiana que vivió ambas guerras mundiales, y experimentó el poder destructor de las mismas en su propia casa, pero también en su obra. No en vano, el primer manuscrito de su novela *Artemisia* (1947) se perdió durante el bombardeo de la ciudad de Florencia en 1944. En su obra presta especial atención a la mujer como protagonista y creadora, un tema que retomarán también el resto de las autoras cuyo estudio se propone en este estudio.

En segundo lugar, Doris Lessing, escritora inglesa con una obra inmensa que contiene más de setenta obras en distintos géneros literarios, fundamentalmente narrativos. Ella también sufrió el influjo de la guerra, pues era hija de un soldado y una enfermera que se conocieron tras resultar herido el primero. Ella era, pues, como dice en su obra, “hija de la guerra”. Además, perteneció a distintos movimientos del pasado siglo, con los que guardó relaciones complejas: comunismo, anticolonialismo, sufismo, por mencionar algunos. Su obra más conocida, *The Golden Notebook* (1962), la compuso con el ánimo de representar el *zeitgeist* o clima de la época en todos los ámbitos: intelectual, social, político, cultural. En su obra también elige a la mujer como observatorio privilegiado desde el que retratar la sociedad.

En tercer lugar, Daniela Hodrová es una autora checa que experimentó la guerra de manera no tan directa como las dos primeras escritoras, pero sí sufrió las consecuencias que de ellas se derivaron. Creció en la Checoslovaquia ocupada, nació poco tiempo después del fin de la ocupación alemana, cuyos padres sí experimentaron, y creció durante la ocupación soviética. Como resultado, su obra

no pudo ser publicada hasta la caída del régimen con la Revolución de Terciopelo. De nuevo, una obra con personajes femeninos en el centro de la acción, y que se preocupan por la identidad y el bienestar de los seres humanos en un mundo en constante cambio. Estas diferencias y convergencias serán desarrolladas en el presente capítulo, que pretende sentar las bases comunes para el análisis de las obras seleccionadas.

1. Anna Banti: la palabra por pincel

Anna Banti, pseudónimo de Lucia Lopresti (Florencia, 27 de junio de 1895-Ronchi di Massa, 2 de septiembre de 1985), representa un claro ejemplo de escritora del siglo XX atenta a su pasado. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Roma, en su obra toma parte esta formación artística, y la influencia de su marido, el crítico de arte Roberto Longhi, que además cabe decir que fue el primero que mostró interés entre la crítica por la figura de Artemisia Gentileschi, cuando dedicó un artículo a padre e hija. Junto a su marido funda la revista *Paragone*, de cuya sección literaria fue directora, y después de la muerte de su marido también se encargó de dirigir la sección artística.

Además de escritora fue traductora y ensayista, crítica de arte y cine, participando en diversas publicaciones sobre el tema, como *L'approdo letterario*. Ella misma cita como influencias y referencias a los grandes autores del Ottocento, desde Stendhal a Balzac, de Manzoni a Verga, junto a ellos también a los novencentistas y los escritores latinos de la decadencia del Imperio Romano. Entre sus obras, además de *Artemisia* (1947), destacan el libro de relatos *Le donne muoiono* (1951) y las novelas *La camicia bruciata* (1973) y *Un grido lacerante* (1981), ambas con cierta carga autobiográfica.

Se trata de una escritora que fue siempre muy consciente de sus obras, y del valor que la crítica daba a estas. Pero, aun así, pese al reconocimiento, era muy consciente de la marginación a la que se veían sometidas las mujeres que escribían: “Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se di successo, è comunque emarginata. La diranno grande fra le altre scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori. È un’usanza diffusa” (Pettrignani, 2022: 18). Cuando

una escritora es muy buena, sobresale de otras escritoras, pero rara vez entre otros escritores.

La producción narrativa de Anna Banti se puede organizar en torno a dos polos centrales, la problemática femenina y la novela histórica (cfr. Nozzoli, 1978: 85). En palabras de Contini: “il tema fondamentale è quello [...] della condizione femminile, indagata con un pathos che, contenendosi, si converte di continuo in durezza anche sbrigativa” (1983: 865). Además, hay en ella un empeño de alejar de sí misma el objeto de la obra, del argumento, es por ello por lo que sitúa siempre sus historias en otros momentos históricos, siempre anteriores. Estos son los aspectos fundamentales, junto con el fuerte carácter pictórico debido a su formación como historiadora del arte, en los que nos vamos a detener para poder analizar correctamente su obra.

1.1. La concepción bantiana de la novela histórica

La fusión que realiza la escritora de novela histórica con el estudio de la condición femenina en la literatura, para algunos críticos realizada *par hasard*, como señala Anna Nozzoli (cfr. 1978: 86), no es tal, especialmente si se parte de la posición ideológica y literaria desde la que escribía nuestra autora. Para ella, que poseía un gran gusto por los archivos y los documentos históricos, así como una gran habilidad para investigarlos, la novela histórica no debía consistir en una mera reconstrucción cronológica o biográfica. Lo que Banti pretende es novelar la historia de forma diversa. En ella, el pasado es un siervo, sometido al presente y llevado a este por medio de las órdenes brutales de una patrona. La historia no añade ninguna realidad a lo narrado porque el pasado no ofrece resistencia (cfr. Garboli, 1991: 10). Recurre a la novela histórica para crear un espacio franco que consienta mayor riqueza de expresión que la adhesión al presente (cfr. Nozzoli, 1978: 86). Ya en las primeras palabras que nos dirige la escritora en el prólogo *Al lettore* de la novela *Artemisia* queda patente que lo que sigue es un montaje, no una mimesis de la realidad, además de un intento de reconstrucción del primer manuscrito perdido que supuso la segunda muerte de Artemisia. La prosa de la escritora se propone objetivos totalizadores, siendo un espacio intermedio entre memoria, invención e historia (cfr. Nozzoli, 1978: 88). La escritora se decanta por la verosimilitud de Manzoni, en

detrimento de la verdad histórica; y también prefiere las insidias del hecho inventado al hecho que realmente tuvo lugar.

La elección de la novela histórica, motivada por la influencia manzoniana, se ve actualizada por la influencia de Pirandello y sus personajes en busca de autor, que se imponen a la autora con fuerza de fantasmas internos, y todavía más por la influencia de Woolf y su profunda adhesión a los hechos del día a día (cfr. Nava, 1993: 55). Banti quiere restituir el pasado y la vida cotidiana, pero evitando la ilusión naturalística de una realidad dada. Elige este género por la intención ejemplar y moral de esta tipología de novela, de la que el *Orlando* de Virginia Woolf es modelo por excelencia. La obra de Woolf sirve a Banti como una prueba “della possibilità di contaminare il tempo e i fatti ufficiali con le digressioni, i commenti, gli inserti stravaganti, eludendo l’unità del personaggio circoscritto nello spazio e nel tempo” (Nozzoli, 1978: 87). Banti cita a Woolf como uno de sus modelos directos, pero una de las principales diferencias entre ambas es precisamente el lenguaje, en el que Banti se muestra más manzoniana, mientras que Woolf se inclina por las florituras y un lenguaje más curado. Pese a ello, Banti se muestra todavía muy unida al realismo de la novela histórica *alla italiana*, al estilo de Manzoni, y estéticamente a la *prosa d’arte* (cfr. Lucia Boldrini, 2009: 6-7), la prosa poética que emplea los modos, procedimientos y liricidad de la poesía.

Virginia Woolf publicó distintos artículos en los que analizaba el arte de la novela y la escritura, y también dictó algunas conferencias acerca de estos temas. Algunos de ellos aparecen recogidos en el volumen *Selected Essays*, publicado por la editorial Oxford. En este volumen se recogen varios artículos acerca de la biografía, y la manera en la que la escritora inglesa concebía el género. Para ella, el fin de la biografía no era otro que transmitir la verdad de un carácter, de una personalidad; es decir, no era una mera recopilación de datos históricos, sino de personajes. Este cambio de paradigma se produce con el cambio de siglo, cuando se empieza a desarrollar el interés acerca de la identidad propia y la de otras personas. El ser humano y su identidad son los auténticos objetos de la biografía moderna, para Woolf. En primer lugar, la biografía del siglo XX es más breve, entre otras cosas porque el escritor “has ceased to be the chronicler; he has become an artist” (2009: 97). La biografía como género se encuentra entre dos discursos o idiomas: el de la

verdad, es decir, el de los hechos; y el de la ficción. La autora “is trying to mix the truth of real life and the truth of fiction. He can only do it by using no more than a pinch of either. For though both truths are genuine, they are antagonistic; let them meet and they destroy each other” (2009: 99). La fusión de ambas es compleja, porque la verdad del hecho y la verdad de la ficción son incompatibles, y, sin embargo, necesaria, pues parece que la vida que nos resulta cada vez más real es la vida ficticia; habita en la personalidad más que en el acto. Los autores de biografías deben moverse siempre en este diálogo que camina por una fina línea: “if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact” (2009: 100).

A este respecto, Woolf señala también la importancia que tiene la elección del sujeto de la biografía. Pues al elegir personajes históricos de los que se poseen muchos datos verificables, el escritor pierde esa libertad de la que hemos hablado en el párrafo anterior:

The biographer is bound by facts – that is so; but if it is so, he has the right to all the facts that are available [...]. But these facts are not like the facts of science – once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion; opinions change as the times change. What was thought a sin is now known, by the lights of facts won for us by the psychologists, to be perhaps a misfortune; perhaps a curiosity; perhaps neither one nor the other, but a trifling foible of no great importance one way or the other. The accent on sex has changed within living memory (2009: 121)

De este hecho se sirve Anna Banti, que selecciona para sus obras la figura de Artemisia Gentileschi, recientemente rescatada gracias a la crítica feminista del arte y a la figura Roberto Longhi y su ensayo *Gentileschi padre e figlia* (2011), publicado originalmente en 1916; o las figuras de Marguerite Louise y Violante Beatrice, dos figuras de la corte medicea. En el ensayo titulado “The Art of Biography” la escritora ofrece una especie de “decálogo del biógrafo”, en el que detalla la labor que debe hacer:

Thus the biographer must go ahead of the rest of us, like the miner's canary, testing the atmosphere, detecting falsity, unreality, and the presence of obsolete

conventions. His sense of truth must be alive and on tiptoe. Then again, since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle, he must be prepared to admit contradictory versions of the same face. Biography will enlarge its scope by hanging up looking glasses at odd corners. And yet from all this diversity it will bring out, not a riot of confusion, but a richer unity. And again, since so much is known that used to be unknown, the question now inevitably asks itself, whether the lives of great men only should be recorded. Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography -the failures as well as the successes, the humble as well as the illustrious? And what is greatness? And what smallness? We must revise our standards of merit and set up new heroes for our admiration (2009: 121)

Woolf anima a los autores a escribir acerca de aquellas personas que habitan los márgenes de los libros de historia, y eso es lo que hace Banti. Pero además de explicar la concepción woolfiana de la biografía, que Banti decide implementar en su narración, también hay que señalar la concepción particular de la novela histórica que tiene Banti, completamente novecentesca. No es la historicidad de Lucaks; tampoco es la manzoniana en la que la representación de una época y el juicio moral están muy unidos (cfr. Nava, 1993: 56-57). Banti insiste en la intención moral como modelo literario, no cultural. La intención moral la vemos en los comentarios de la voz narrativa al comportamiento de los personajes que reflejan la subjetividad y no los valores universales. Entiende la novela histórica como la “eterna scommessa su quel che non ha lasciato altra traccia che una parola non detta fra tante parole inutile” (Banti, 1961: 58). Es decir, para ella la novela histórica no puede ser concebida si no es interesándose por los márgenes, por las personas anónimas, por aquellas borradas de la imagen, por aquello que no se ha dicho, es decir, por los huecos y vacíos de la historia. La propia Banti resume su concepción de la novela histórica en una entrevista: “Il romanzo storico reinventa la storia, fa un’opera proustiana sulla storia. L’artista la fa rivivere per il lettore calandosi in epoche e personaggi di tanto tempo fa [...] Non basta scrivere fatti sulla base di documenti: la letteratura deve saper dire qualcosa di più” (Pettrignani, 2022: 15).

Banti distingue entre tres planos: el *fatto avvenuto* o hecho histórico, el *fatto inventato* o hecho inventado y el *fatto supposto* o suposición. Por medio de las

negociaciones de la suposición se permite que intervenga la memoria, elevando el canónico hecho histórico por encima de la crónica, permitiendo el entendimiento y las valoraciones sobre la verdadera realidad que se quiere representar (cfr. Boldrini, 2009: 8). Al igual que Artemisia busca las razones del abandono de su marido, Banti busca razones para reivindicar su papel como escritora, dando a sus escritos un matiz rayano en lo ensayístico. Pero estos no son los únicos rasgos novecentescos que encontramos en la obra, sino que también encontramos la incoherencia cronológica, representada por interrupciones, anacronismos, anticipaciones y regresiones constantes, además de las intervenciones de la narradora que continuamente dilatan y contaminan el plano histórico.

La manera de narrar de la escritora se apoya en documentos históricos, pero los delimita y después destruye y hace existir psicologías y personas, entrecruzándolas, consiguiendo así caprichos que no pueden darse en novelas de apariencia contemporánea. Por ello decide alejar la historia, porque la distancia le permite crear y fabular.

Lo que la escritora hace en su obra en general no es una mera reproducción de ambiente y personajes, sino que retoma los hechos en clave existencial (cfr. Bramanti, 1980: 5514). Este hecho se ve apoyado por su decisión de no narrar el proceso en su desarrollo y evolución, sino que ella decide narrar el momento posterior, cuando ya es irreversible (cfr. Garboli, 1991: 11). Lo vemos en toda su obra, y en particular en la novela *Artemisia*, cuando decide hablar de la violación una vez que ya ha impregnado toda la vida y la obra de la artista, es decir, no narra el evento cuando se produce, nos muestra sus consecuencias y algunos recuerdos que perviven en la memoria de la artista y que encontramos a lo largo de su producción pictórica.

Algo característico de la obra de Banti es su mezcla de diálogo y narración en dos planos temporales (cfr. Nava, 1993: 52). Por un lado, tenemos la realidad de la narradora, el plano contemporáneo. Este doble plano temporal, que no verbal, lo encontramos en todas sus obras mayores: *Itinerario de Paolina* (1937), *La camicia bruciata* (1973), *Un grido lacerante* (1981). No falta tampoco en la que es, probablemente, su obra más conocida, *Artemisia*. por ejemplo, en *Artemisia* sería el de la Florencia del año cuarenta y cuatro destruida por los bombardeos, y por otro

tenemos el del *Seicento*. En ella, el personaje histórico femenino cobra vida a través de un diálogo constante con la autora, que indica a la vez el libre fluir del tiempo y un instrumento para corroborar la distancia que hay entre dos puntos tan distantes en el tiempo.

Ese diálogo directo del yo narradora con la protagonista “è senza dubbio elemento di mediazione tra passato e presente, tra condizione dell'autrice e condizione del personaggio, è al tempo stesso strumento attraverso cui allontanare da sé l'oggetto dell'indagine, mezzo per cautelarsi contro le insidie di una empatia non controllata razionalmente” (Nozzoli, 1978: 89). De esta manera, la voz narradora se transforma de deuteragonista en antagonista, una antagonista dispuesta a recuperar todo aquello que la protagonista intenta ocultar: “Per eluderla la interrogo; non senza cattiva ironia. [...] «Agostino veniva tutti i giorni, no?” (Banti, 2015: 22-23)

En sus novelas no transcurre el tiempo histórico o psicológico, sino que nos movemos en el tiempo estacional de la vida que fluye hacia la muerte (*cfr.* Nava, 1993: 61): infancia, adolescencia, madurez, etc. Idea que toma del *Orlando* de Virginia Woolf. En esta novela, asistimos a un peregrinar por cuatro siglos de historia, en los que el personaje principal experimenta cambios en su propio cuerpo, pero su unidad de medida no es pasado, presente o futuro, sino que está marcado por el flujo del tiempo, por la duración en sí misma. Además, que no transcurra el tiempo, o mejor dicho, esa sensación que probamos de que el tiempo no pasa la tenemos porque el tiempo en que narra Anna Banti es estático (*cfr.* Garboli, 1991: 11): no vemos el proceso de creación de un cuadro, no vemos los antecedentes que llevaron a la violación, incluso cuando es obligada a permanecer en tierra durante su travesía a Londres por una enfermedad no somos conscientes de cuánto tiempo pasa.

1.2. Las heroínas

El término *biofiction* (bioficción), hace referencia a aquellas novelas que eligen personajes históricos como protagonistas. Lucia Boldrini añade además un subgénero que llama *heterobiography*, exclusivamente para aquellas obras

biofccionales escritas en primera persona. Ahora bien, en ambos casos, es necesario realizar una elección ética:

By their very nature, biofictional and heterobiographical texts posit a choice between two ethical positions: on the one hand there is the potential to give voice to, or tell the story of, someone whose voice or story may have been forgotten, even erased from history, or whose perspective may need to be re-examined from a different angle. On the other hand, there is the appropriation of those subjects' voices or stories, without their consent, and with the effect of substituting one's own voice, one's own narrative reconstruction, for theirs. (Boldrini: 2022: 20-21)

El dilema está en el centro del género, bien por apropiación, bien por silenciamiento: “either refuse the appropriation of another's voice but leave them without any voice; or give them the possibility of having their history represented, but at the cost of substituting one's voice for theirs, appropriating it, and with that, their identity” (Boldrini, 2022: 21). ¿Qué hacer, pues, narrar la historia ajena, silenciando la voz y suplantando la identidad de las protagonistas, o bien callar y silenciarla igualmente al no contar las historias que habitan en los márgenes de los libros de historia?

Anna Banti guardaba una compleja relación con el feminismo, de hecho, en *Un grido lacerante* – que funciona como una especie de autobiografía y así lo analizaremos en el próximo capítulo – cuando la protagonista analiza sus obras pasadas dice:

Avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. [...] No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice, la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo (2013: 1612)

En una época en la que lo que lo triunfaba era el neorrealismo, Anna Banti decide apoyarse en personajes femeninos recuperados de las fronteras de los archivos, para transgredir dichos marcos narrativos, y así es como se opone a los dictámenes de la pura transcripción histórica y de la realidad. Esto le permite, así mismo,

establecer una distancia entre ella misma y el objeto de análisis, es decir, el personaje histórico elegido, una distancia prudente que permita la coexistencia de la verdad histórica y la verdad supuesta, de la experiencia individual y el sentido absoluto (cfr. Nozzoli, 1978: 86). Pero esta distancia realmente no es tal, sino que realmente es un instrumento para realizar una reflexión crítica acerca de la posición del género femenino, y aprovecha para ello esos personajes excepcionales, que en la lucha por su autonomía consiguen dejar un legado artístico inconfundible e inolvidable. La voz que Banti emplea en su obra se debate entre dos polos, como señala Fanning (cfr. 2007: 161), de un lado expresar simpatía y admiración por sus protagonistas, como sucede en *Lavinia fuggita* o *Artemisia*; del otro, una aversión fulminante, que apenas aparece velada por la ironía, como sucede con el retrato de Ofelia en *Vocazioni indistinte* o con Marguerite Louise en *La camicia bruciata*.

1.3. El carácter pictórico de su escritura

La teoría de las “artes hermanas” se basa en un paralelo entre las capacidades de la literatura y la pintura para representar el mundo, no en una identificación entre los recursos utilizados. Cada una de ellas representa de un modo distinto (Monegal, 2000: 11). La analogía establecida entre ambas artes hermanas permite considerar a la literatura como un icono de la realidad, más allá de su potencial para referirse a ella (cfr. Steiner, 2000: 27). Las artes tienen un rasgo en común y es que todas evocan imágenes. Como dice el topos *ut pictura poesis*: la pintura es poesía visual y la poesía pintura que habla. Las palabras pueden evocar imágenes, y en tanto que dichas imágenes son ideas de la mente, son más directas que las imágenes, que derivan de los sentidos y deben ser procesadas; las ideas en cambio se producen directamente en la mente, no necesitan ser procesadas.

El arte de la retórica consiste en hacer ver y comprender, es un acto de comunión y amor. Y si tomamos esta concepción de retórica debemos hablar del Barroco italiano, en el que la retórica romana e italiana se impuso en Europa. Esta retórica creaba un puente entre texto e imagen, redescubriendo los criterios de percepción e interpretación (cfr. Fumaroli, 1995: 16-19). De esta labor de interpretación nos han llegado textos y muestras, críticas de arte que en su mayor parte eran realizadas por eclesiásticos pertenecientes a la Iglesia, y la retórica de la Iglesia siempre ha mostrado una censura tiránica hacia todo aquello que se salía de los márgenes, como

prueba la Inquisición. Por ello, no es de extrañar que los datos que conocemos hoy sobre Artemisia, que son más de los que Banti tenía a su disposición en el momento de escribir su obra, sean escasos y se centren en el juicio.

Los textos de Anna Banti pueden ser leídos como reflexiones sobre el arte (cfr. Gregori, 1991: 21), además es su formación histórico-artística la que ha agudizado su mirada en el acercamiento a sus personajes, trazando retratos más certeros de los mismos, con unas pinceladas sutiles. Para ello, recurre a textos figurativos familiares, que toman vida desdoblándose en la narración y en la presencia de sus autores como agentes, es decir, se basa en las pruebas que poseemos de su existencia, en las imágenes pintadas y reconocibles, para trazar descripciones discretas y acciones verosímiles (cfr. Gregori, 1991: 20). Destaca la capacidad de la escritora para recrear atmósferas, mediante referencias y el empleo vivo de los eventos por medio de las palabras (cfr. Bramanti, 1980: 5514): “Eran spuntati a Cecilia due ricciolini leggeri dietro le orecchie, al collo portava uno scapolare azzurro e un cerchietto d’oro all’anulare destro” (Banti, 2015: 13). En este ejemplo, tomado de *Artemisia*, vemos como los detalles son sutiles pero minuciosos, y hacen que la imagen se recree en nuestra mente como si la propia pintora los estuviese trazando en ese momento. El mismo personaje de Artemisia viene a la luz por medio de instantáneas lo que pone de manifiesto el carácter visual de la imaginación de la escritora (cfr. Nava, 1993: 52). Este empleo de la palabra por pincel confiere a la obra un cierto carácter elitista, accesible quizás para personas con cierto nivel cultural. Acabada la unificación italiana se publicaban libros en la nueva lengua, el italiano, pero estos tenían que estar siempre ilustrados porque no todo el pueblo dominaba la lengua al completo y los lectores no eran capaces de crear la imagen mental siguiendo las palabras, por ello los dibujos ayudaban a la comprensión.

La ya mencionada formación artística influye en su mirada sobre los personajes y los ambientes. En su obra encontramos dos características principales. Por un lado, la atención al mundo de la mujer, que despierta en ella una gran fascinación. Es original en ella la asunción de la dimensión femenina como observatorio privilegiado desde el que reconstruir y reescribir la historia, siendo la primera escritora en hacerlo así en Italia, y la percepción de la concepción de la mujer como “el otro” por razones de sensibilidad, cultura e historia, no biológicas (Nava, 1993:

61). Y por otro lado tenemos la metanarración, el relato más allá del relato, construyendo sus textos a base de historias dentro de la historia.

2. Doris Lessing: la poética del desencanto

Doris Lessing (1919-2013), nacida Doris May Tayler, es una de las voces más importantes de la literatura del siglo XX y prueba de ello es el premio Nobel que recibió en 2007. La obra por la que es más conocida, *The Golden Notebook* “supone un tratamiento radicalmente innovador de la feminidad y de sus relaciones con el mundo contemporáneo” (Gruia, 2016: 209) Con esta novela Lessing pasa a ser considerada la primera novelista feminista de la segunda mitad del siglo XX (cfr. Greene, 1992: 45), aunque las relaciones de la escritora con el feminismo fueron muy complejas y ambivalentes (cfr. O'Rourke, 1982; Quawas, 2007; Showalter, 1999).

A lo largo de los años, la escritura de Doris Lessing ha experimentado muchos cambios. Sus primeras obras, que datan de los años cincuenta, se encuadran dentro de la literatura realista, con especial atención al colonialismo y la injusticia racial, con obras marcadamente autobiográficas que surgen de sus experiencias vitales en el continente africano. Cabe destacar aquí su primera novela, *The Grass Is Singing* (Canta la hierba, 1950) y la pentalogía *Children of Violence* (Hijos de la violencia, 1952-1969). De este período data también su obra más aclamada y conocida, *The Golden Notebook* (El cuaderno dorado, 1962). A finales de los años setenta, viró hacia la literatura fantástica y de ciencia-ficción, con la serie *Canopus in Argos: Archives* (Canopus en Argos: Archivos), compuesta por un total de cinco títulos, entre ellos *Shikasta* (1979) y *The Making of the Representative for Planet 8* (1982). Estas obras fueron producidas bajo la corriente del sufismo, lo que ocasionó la incompreensión de la parte más academicista de la crítica, y al mismo tiempo el respeto de otros autores del género de la ciencia ficción. Al igual que hizo en el resto de su obra, Lessing aprovechó la ciencia ficción para provocar al lector, para hacerlo pensar, quería con la serie de *Canopus* indagar en distintas ideas y posibilidades sociológicas, comprender mejor el funcionamiento de las sociedades. Su obra se anticipó a su tiempo, adelantando muchas de las preocupaciones del feminismo de finales de los años sesenta y principios de la setenta. Sus heroínas, de carácter fuerte e independiente, sufren a menudo crisis emocionales en sociedades dominadas por

los hombres y deben luchar contra las construcciones sociopolíticas dominantes para alcanzar mayores cotas de identidad y liberación.

En su obra, Doris Lessing anticipa temas que serán centrales en la narrativa posterior, como la crisis producida por un cambio de paradigma social y cultural, la defensa de los derechos humanos o la mujer en relación a la sociedad, la familia y la política. Entre las características de su estilo destacan los rasgos autobiográficos, con gran presencia de sus recuerdos africanos de infancia (nació en Kermanshash, actual Irán, y creció en Rhodesia, actual Zimbabwe) y la plasmación en sus obras de los distintos desengaños vitales que experimentó a lo largo de su vida. “Her work reflects a long history of controversial issues concerning colonial Africa and communism, as well as engagement in detailed examinations of women’s issues through their personal experiences and sexual relationships.” (Lázaro, 2014: 98), es por ello claro decir que mantuvo relaciones complejas y difíciles con el feminismo, el comunismo y el anticolonialismo. Es autora de una obra monumental, que cubre un amplio abanico de géneros literarios, desde novelas de ficción a obras de ciencia ficción y distopía. La que es considerada su gran obra, inauguró la segunda ola del feminismo, pese a que la autora siempre renegó de dicha etiqueta.

2.1. La poética del cambio o el desencanto con el zeitgeist

Cuando Doris Lessing llega a Londres en 1949, lo hace con el manuscrito de la que será su primera obra publicada, *The Grass is Singing* (*Canta la hierba*, 1950). En esta obra ya encontramos las características principales de su obra, y que perdurarán con el paso del tiempo: las referencias autobiográficas, la condena del racismo y otras formas de opresión social, así como también una constante preocupación con cuestiones feministas. A esto cabe añadir algunos elementos problemáticos de la obra de Lessing, que han acompañado siempre la valoración de su obra: el abandono de los hijos, una inquieta e insatisfactoria vida sexual, sacrificio de todo por la escritura, y los viajes entre extremos. Y todos ellos están relacionados con su máxima, que es la búsqueda de libertad, pero una libertad que puede ser contradictoria. Doris Lessing tuvo que cerrar muchas puertas para convertirse en la ‘mujer libre’ que buscó toda su vida, y construyó esa libertad sobre las ruinas de sus ‘vidas’ pasadas, esto se debe a que “her attempts to be free tended to originate in her

life, but then usually found expression in her books” (Feigel, 2019: 19). Isabel Durán resume con las siguientes palabras la poética de la autora:

Durante cinco décadas la obra de Doris Lessing ha expuesto los temas morales más acuciantes del siglo XX; temas que constituyen una lista larga y dolorosa: racismo, exilio mental y físico, expatriación, y la fe o la pérdida de la fe en organizaciones políticas socialistas. También ha tocado la creciente autoconciencia femenina y la lucha de las mujeres por la autodeterminación; el potencial y el peligro de mentes o culturas inclinadas hacia la locura, o la amenaza de cataclismos ecológicos y de la destrucción nuclear. Es decir, su obra ha sido y sigue siendo un escrutinio moral de la segunda mitad del siglo XX (2000: 95)

A lo largo de su vida, Doris Lessing estuvo adscrita a diversos grupos políticos e idealistas. Formó parte del Partido Comunista tanto en Rodesia como en Inglaterra, también tomó parte en la Campaña para el Desarme Nuclear, y también del Sufismo; todo ello pone de manifiesto su forma de entender la sociedad y que la consciencia humana es inherente a la experiencia histórica de los distintos grupos. Señala además Durán que es “una escritora sensible y profética que no tiene miedo a seguir la lógica de sus observaciones, que suele llevarla a conclusiones pesimistas sobre la creciente fragmentación y sinrazón de la humanidad” (2000: 95). Toda su obra se rige por una poética que podríamos llamar del “desencanto”, como señala Durán, un desencanto con el *zeitgeist*⁴, es decir, con el clima ideológico en el que desarrolló su labor como escritora. Un desencanto, además, con los movimientos de los que formó parte, como demostrará el análisis de los dos volúmenes de su autobiografía y de la novela *The Golden Notebook*, en los que vierte ácidos ataques y críticas contra el comunismo y el colonialismo, entre otros.

En *Prisons We Choose to Live Inside (Las cárceles que elegimos, 1986)*⁵, encontramos una serie de ensayos, basados en cinco conferencias impartidas un año antes, como parte de las Massey Lectures celebradas anualmente en Canadá. En ellos, analiza la sociedad, el gobierno y la libertad personal, desde el planteamiento

⁴ El *zeitgeist* es una palabra alemana que designa el “espíritu del tiempo”, “espíritu del momento” o “espíritu de la época”. Hace referencia al clima, ambiente o atmósfera intelectual y cultural de un momento histórico concreto. Son el conjunto de características distintivas de una sociedad, que permanecen a pesar de las diferencias de edad y el entorno socioeconómico de los individuos.

⁵ Para nuestro análisis se empleará la edición en castellano de 2022.

de que las cárceles en las que generalmente vivimos son autoimpuestas y muchas veces ligadas a nuestros patrones de pensamiento. Lessing anima a los lectores a cuestionar dichos patrones y las limitaciones que imponen a los individuos. En “Cómo nos verán en el futuro”, defiende cuál es el rol que los escritores tienen para con la sociedad:

Creo que los escritores se hallan intrínsecamente más capacitados para distanciarse de los sentimientos de masa y las condiciones sociales. La gente que está en todo momento analizando y observando se vuelve crítica respecto de lo que analiza y observa. Fijémonos en las utopías escritas a lo largo de los siglos [...], así como los muchos y diferentes futuros posibles pergeñados por autores de ciencia ficción que, a mi juicio, son herederos de la misma tradición. Como es lógico, se trata de críticas a las sociedades del momento; no puede escribirse una utopía en el vacío.

Creo que los novelistas realizan muchas tareas útiles para sus conciudadanos, pero una de las que considero más valiosas es esta: posibilitar que nos veamos como nos ven otros (Lessing, 2022: 20-21)

Los escritores serían personas especialmente capaces de vislumbrar a través de la sociedad, por su capacidad de análisis. Es por ello por lo que en muchas sociedades gobernadas por regímenes totalitarios los escritores están tan perseguidos, porque en esos contextos no está permitido criticar. Además, más adelante, defendiendo el rol que tiene la literatura, que ella equipara a la antropología, dice lo siguiente: “los escritores hablamos sobre la condición humana, lo hacemos constantemente. Es nuestro *leitmotiv*. La literatura es una de las maneras más útiles que tenemos de conseguir esa «otra mirada», esa manera distanciada para vernos a nosotros mismos; otra manera es la historia” (2022: 22). Esta frase, esta sentencia más bien, me recuerda a la reflexión final que realizó el profesor Antonio Chicharro Chamorro en la que fue mi primera clase del máster en estudios literarios, y que me permito reproducir aquí:

Somos los profesionales del conocimiento de lo verdaderamente humano, porque lo más complejo que ha hecho el ser humano es escribirse, el arte de la palabra, el arte de hacer arte con su cuerpo: el teatro. Nos ocupamos de lo que nos distingue en el conjunto de las especies animales y nos hace equivalentes a

los dioses, creadores. Hacemos del proceso de conocimiento *poiesis*, porque también es invención de lo que vemos. No hay ningún límite a nuestra mente.

Este es el sentido de la literatura, de la creación literaria, dar cuenta de nuestra realidad, de nuestra identidad, de lo que somos, de lo que nos hace humanos.

En la mayoría de sus obras, Doris Lessing asume la perspectiva de una mujer retratada a lo largo del camino hacia la conciencia de sí misma y una visión más profunda de una realidad colectiva que ejerce fuertes formas de condicionamiento, a menudo ejemplificadas por la construcción cultural de la propia identidad (Gendusa, 2014: 132). Mary Turner, la protagonista de *The Grass is Singing*, es la matriarca de una estirpe de mujeres que representan cada una de ellas una tesela del mosaico poliédrico que es la identidad. De esta forma, la crisis psicológica que sufre Mary, perseguirá a las heroínas posteriores de Lessing. Sufre la misma crisis Martha Quest –protagonista de la pentalogía *Children of Violence*– y también lo hará Anna Wulf – protagonista de *The Golden Notebook* – condenadas a una pérdida de la conciencia de sí mismas, al menos temporalmente. Como señala Ester Gendusa, esa pérdida es al mismo tiempo vital para el desarrollo de la resistencia a los estereotipos tradicionales asociados con la identidad femenina una resistencia que puede estar motivada tanto por una necesidad de autenticidad emocional en las relaciones con el otro sexo como por una autorrealización personal y artística (Gendusa, 2014: 132-133),

Isabel Durán, analiza en su artículo los dos volúmenes de la autobiografía de la autora, y concluye que:

en el fondo lleva toda su vida buscándose y buscando a través de su literatura [...] *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra* son, entre otras cosas, todo un curso monográfico sobre la literatura de Doris Lessing: como queriendo desdejar a críticos de pacotilla a los que abiertamente desdeña, la autora constantemente desentraña el origen de sus novelas y sus relatos [...]; las analiza y media sobre ellas, y expone ante el lector el proceso creativo de un sinfín de títulos, de forma que va creando toda una maraña intertextual en que realidad y ficción acaban siendo tan interdependientes como la causa del efecto (Durán, 2000: 86)

Por lo que respecta a la recepción de las obras de Doris Lessing en España, la primera obra en recibir una valoración positiva por el organismo censor fue *The Grass Is Singing (Canta la hierba)*, publicada en 1968 por la editorial Seix Barral (Lázaro, 2014: 100). El motivo de esta valoración positiva fue que el tema tratado, el adulterio de la mujer, se saldaba con la muerte de la adúltera, representando así un “modelo moral” para la sociedad española, así como una advertencia. La primera novela de la pentalogía de Martha Quest, *Children of Violence (Hijos de la violencia)*, en cambio, tuvo problemas para ser publicada por el tratamiento de la sexualidad femenina. Además, esta obra mencionaba directamente a Franco en el texto, párrafos que fueron censurados, junto con escenas “casi pornográficas”, en palabras del censor (cfr. Lázaro, 2014: 102). Pese a ello, en 1973 el censor cambió de opinión y Seix Barral pudo publicar la novela sin suprimir ningún párrafo. Particular sin duda fue el caso de *The Golden Notebook (El cuaderno dorado)*, publicada originalmente en 1962, en España es imposible encontrar su traducción hasta 1978, dieciséis años después. El problema para esta novela fue que mezclaba sexo y política, dos temas tabúes en la España de los 60. “Degeneración sexual” y “personajes comunistas idealistas, completamente humanos” (cfr. Lázaro, 2014: 100). Un dato curioso sobre esto es que en España fue criticada por comunista, y en Rusia el kremlin prohibió su publicación porque la autora había abandonado el partido tras la invasión de Hungría en 1956. Esto denota de nuevo una vez más las complicadas relaciones que guardaba la autora con el movimiento comunista, pese a su entusiasmo inicial.

Doris Lessing analiza al individuo en relación con la colectividad en casi todos sus libros (cfr. Durán, 2000: 87-88). Sus protagonistas, que en varios casos podemos asociar con lo que Betty Friedan llamaba “el malestar que no tiene nombre” en *La mística de la feminidad* (publicado originalmente en 1963), y que sufrían las amas de casa que aparentemente lo tenían todo –al menos todo aquello que la sociedad considera necesario para conseguir la felicidad: un marido, una casa y unos hijos que cuidar (cfr. Friedan, 2020: 54)– y que no se entienden a sí mismas. Son caracteres marcados por una asfixia interior, misteriosa e intolerable, es “un problema de ser; una agonía ontológica, de la propia identidad” (Durán, 2000: 92), y podríamos mencionar aquí a Anna Wulf, Susan Rawlings o Martha Quest, por citar algunas.

Otro de los motivos que son recurrentes en la ficción de Lessing, y que se desprende de la lectura que hemos realizado no solo de las obras seleccionadas, sino también de otras como la pentalogía de *Children of Violence*, la novela *Memoirs of a Survivor* o el relato *To Room Nineteen* es el de la doble personalidad, la existencia de una escisión o brecha en el interior de las protagonistas. Es un rasgo que reflejó en su obra, pero que también aparece en su vida personal. En los dos volúmenes de su autobiografía, conocemos a Tigger, alter ego de la escritora, que toma el control a lo largo de la narración en numerosas ocasiones. Doris Lessing, como autora, es el fruto de las circunstancias de su tiempo: “Doris Lessing’s authorial self is a product of complex historical location that attests to her encounter with conflictual cultural, colonial, and gender problems” (Sadhu, 2021: 50). Tuvo que lidiar con cuestiones como el colonialismo, racismo, género... por el contexto en el que creció y desarrolló su obra literaria. Es por ello que “Lessing explores the problematic of the survival of the human self in a world which is beset with politics, race, gender, war, violence, and anticolonial struggles” (Sadhu, 2021: 51). Es decir, ¿cómo puede sobrevivir la identidad, el sujeto, en un mundo que agoniza por todos lados?

Para ella, la identidad que se construye está más integrada, porque contiene las dualidades de lo individual y lo colectivo, de lo personal y de lo social, de los hechos reales y los ficcionales. El ser fragmentado y fluido es algo característico de la estética postmoderna de la narración:

The self is not necessarily the same across time and space, and its different versions do not necessarily cohere. The symbiosis of life and writing, the blurring boundaries of fiction and life concern the narrative self in Lessing’s (1962) *The Golden Notebook*. For Anna, writing is a supplement to life as writing the self becomes the means of overcoming her self-disintegration. She keeps four colored notebooks: black, red, yellow, and blue—simultaneously and divides her self into four parts, ascribing each notebook a distinct theme (Sadhu, 2021: 52)

Lynda Scott considera la mayor parte de la obra de Lessing autorrepresentacional y autobiográfica como formas más terapéuticas que confesionales: “If indeed any autobiographical enterprise involves the self-conscious and deliberate

textualisation of oneself and the creation of a 'fictive' construct, Lessing deliberately posits fiction and truth as two sides of the same coin" (Scott, 1996: 1).

Pero al mismo tiempo, Lessing, como recoge Lara Feigel, lanzaba una advertencia acerca de las lecturas autobiográficas al acercarse a la obra de cualquier autor o autora:

Lessing herself warned us against reading the novels autobiographically, reminding us that the relationship between art and life is a difficult one to understand. The novels did not simply document the life, even at their most autobiographical. Instead, they enabled her to take her explorations further than she could in actuality and to acknowledge truths too unpalatable to admit to the people around her (Feigel, 2019: 19)

Su labor como escritora permitía a Lessing ordenar su pensamiento y decir verdades difíciles de aceptar por su entorno.

2.2. La reconstrucción de la relación con la madre y las etiquetas

Al principio de la primera parte de su autobiografía, *Under my skin*, Doris Lessing nos indica que uno de los motivos que ella ve para su autobiografía, además de la defensa de la propia integridad, es la reconstrucción o al menos la comprensión de la relación con su madre. Los dos volúmenes de la autobiografía son un trabajo de investigación, de indagación, en su propia historia, para reconstruir la identidad, por supuesto, pero también para comprender la relación con su madre:

If you try and claim your own life by writing an autobiography, at once you have to ask, But is this the truth? There are aspects of my life I am always trying to understand better. One – what else? – my relations with my mother [...] I was in a nervous flight from her ever since I can remember anything, and from the age of fourteen I set myself obdurately against her in a kind of inner emigration from everything she represented. (Lessing, 1995: 14-15)

Una relación compleja la que guardaba Lessing con la maternidad, así como con su propia madre. Cuando Doris abandona Rodesia en 1949, lo hace sin sus dos hijos mayores, John y Jean Wisdom, fruto de su primer matrimonio con Frank Wisdom. A lo largo de toda su vida, Doris Lessing pensará en sus hijos: "missing her children had become its own source of constriction." (Feigel, 2019: 94), aunque había dejado

atrás su primer matrimonio y sus hijos, seguía sin experimentar la libertad que ansiaba, pues ahora echaba de menos a los niños y esto también la limitaba. La decisión de dejar atrás a sus hijos tuvo un impacto duradero en la escritora, como prueban varias de sus obras. Especialmente después de tener a Peter, fruto de su segundo matrimonio con Gottfried Lessing. Peter era un niño muy tranquilo, muy distinto a John y Jean, además, él será el único que acompañe a Doris en su regreso a Inglaterra, y el que permanecerá siempre a su lado:

But in Lessing's own case, the new freedom came at the price of guilt. When she insists 'I did not feel guilty' in her autobiography, she goes on to explain that if she had stayed she would have had a nervous breakdown. But she also admits here that she would live with guilt for the next decades. 'I know all about the ravages of guilt, how it feels, how it undermines and saps. I energetically fight back.' Arguably, she spent the rest of her life attempting to reconcile her guilt about the children she had left behind with her anxious love for the child who remained. This manifested itself in her writing. (Feigel, 2019: 98)

De hecho, cuando en 2007 los periodistas esperaban a Doris en las puertas de su casa para darle la enhorabuena por la concesión del Premio Nobel de Literatura, Peter está con ella, ya no tan niño.

En *The Fifth Child* (El quinto hijo, 1988), recrea un matrimonio entre dos personas con ideales afines –podrían ser Doris y Gottfried Lessing, su segundo marido, que se casaron porque era lo que había que hacer en esos tiempos– tras cuatro hijos, el quinto embarazo se complica. De este embarazo, nace un niño que altera completamente la cotidianidad de la familia, trayendo con él muchísimo sufrimiento a la familia. Sus sentimientos ambivalentes hacia la maternidad los encontramos especialmente en las novelas *Martha Quest* (1952) y *A Proper Marriage* (*Un buen matrimonio*, 1954), ambas pertenecientes a la pentalogía *Children of Violence*. Esta pentalogía narra la vida de Martha Quest, desde la adolescencia hasta su muerte, en el futuro, concretamente en el año 1997. Esa complicada relación con la maternidad es uno de los principales motivos por los que las feministas la consideran un modelo a seguir para la liberación de la mujer, además de su capacidad para escribir de una manera abierta y, a menudo, dolorosa, sobre los vínculos existentes entre madres e hijos. En *A Proper Marriage*, por ejemplo, recrea

la noche en la que vino al mundo su primer hijo, John Wisdom (Feigel, 2019: 69-70). También encontramos la cuestión de la maternidad en numerosos relatos, pero nos gustaría llamar la atención aquí sobre el relato *To Room Nineteen* (publicado originalmente en la colección *A Man and Two Women*, 1963). En este relato, una joven ama de casa, Susan Rawlings, decide escapar de la cárcel familiar en su casa a las afueras alquilando una habitación de hotel donde no tener que pensar en la casa, el marido y los hijos. Las obligaciones familiares y el cuidado de los hijos que la han alejado del trabajo y la han privado de cualquier espacio propio. Dicho relato culmina con el suicidio de la protagonista.

En *Free Woman: Life, Liberation and Doris Lessing* (2019), Lara Feigel analiza las distintas formas en las que la autora le habla como mujer, como escritora y como madre, en una forma en la que ninguna otra autora lo ha hecho. El libro nace de la relectura de *The Golden Notebook* a sus treinta años, después de haber dado a luz a su primer hijo. Analiza la escritura de Lessing y su posicionamiento con respecto a distintos temas y controversias que siempre han acompañado la valoración crítica de su obra, como la maternidad y el abandono de los hijos, su vida sexual, el sacrificio de absolutamente todo por la escritura y también sus continuos virajes entre extremos. La obra es una de las más aclamadas en los últimos años acerca de la obra de la escritora británica.

En la tercera parte del citado libro, Feigel habla acerca del abandono de los hijos, algo por lo que Lessing fue criticada a lo largo de los años. John Wisdom eraa un niño hiperactivo y difícil – así lo califica Lessing en el volumen I de su autobiografía. Se sentía aislada por la maternidad y no podía soportar la vida doméstica. Tras tener a su primer hijo, decidió tener otro, pese a sentirse atrapada en casa:

Flung into the life of a matronly housewife at the age of twenty, Doris felt isolated by motherhood and trapped by the life of tea mornings and domesticity that it brought. She was desperate to write. She was becoming increasingly angry about the colour bar, which provided her with the privileged life she hated (Feigel, 2019: 72)

Tras dar a luz a Jean Wisdom, Doris se separaba de Frank. Al poco tiempo, se casó con Gottfried Lessing, un checo también comunista con el que compartía ideales. Con él, tiene a Peter,

Todas las decisiones que Doris May Tayler tomó a lo largo de su vida, fueron siempre en busca de la tan ansiada libertad. Sus intentos de fuga de la granja familiar desde los catorce años, su independización con catorce años, su primer matrimonio y el posterior divorcio, su segundo matrimonio y la mudanza a Londres que vino después. Desde el momento en que la joven Doris llega a Londres en 1949 con el pequeño Peter, él será el motor y la única constante en su vida. Buscará siempre la felicidad del niño, y pasará el resto de sus días dividida entre el amor que profesa hacia su tercer hijo y la culpa por el abandono de los dos primeros niños. Como ya se ha indicado, esto se reflejará en muchas de sus obras. Señala Lara Feigel que cuando Doris cierra la puerta a sus hijos, la abre al comunismo. Tras el abandono de los hijos, es esto lo más comentado con respecto a su obra. Fue juzgada por su ingenuidad y por su candidez hacia el movimiento comunista, un movimiento en el que esperaba encontrar también una ventana más hacia la libertad que tanto ansiaba: “She [...] found a form of freedom through the act of political commitment” (Feigel, 2019: 102). Ya en Rodesia del Sur había entrado a formar parte de *The Left Book Club*, un grupo que compartía sus intereses y que la liberó de las limitaciones de su vida. Su conversión al comunismo fue motivada principalmente por la frustración social que acarreaba ser mujer en su contexto, con las cargas familiares, filiales y personales, además de la soledad. Ya en Londres se uniría formalmente al partido y permanecería en él hasta 1956, tras la ocupación soviética de Hungría. Tras dejar el partido, ella escribe esto en su autobiografía:

I know full well that all my reactions now are because (if I may use this word I hate so much) I am an artist, and I've exhausted all the experience and emotions that are useful to me as an artist in the old way of being a communist (Lessing, 1998: 214)

Cuando Lessing deja el partido, comienza a buscar una forma más libre para la novela, ya no quería la libertad política, ahora ansiaba la libertad formal en su obra y en el proceso, quería entender su propio sueño perdido sobre la libertad revolucionaria, porque “it's inaccurate or even dishonest to tell a life story in only one way” (Feigel, 2019: 122) y Lessing entendía que escribir libros nos cambia “the life is affected by the books as the books are by the life” (Feigel, 2019: 123).

Con *The Golden Notebook* Lessing está escribiendo su salida y su distanciamiento del partido comunista, pero también de la política en general. La idea fundamental que subyace tras esta obra en concreto, y toda su obra en general, es que las etiquetas y los binarismos que conllevan son peligrosas: “Men. Women. Bound. Free. Good. Bad. Yes. No. Capitalism. Socialism. Sex. Love.” (Feigel, 2019: 123). En “Cómo nos verán en el futuro”, la propia Lessing ahonda en esta idea. Dice que la mente humana tiende “a asociar las cosas por parejas: esto/lo otro, negro/blanco, yo/tú, bueno/malo, las fuerzas del bien/las fuerzas del mal” (Lessing, 2022: 30), pero lo que es cierto es que los extremos nunca han beneficiado a nadie y no representan la realidad porque “lo que es real en el desarrollo humano –la corriente principal de la evolución social– no pudiera tolerar los extremos y buscara expulsar tanto a dichos extremos como a los extremistas, o bien deshacerse de ellos asimilándolos al torrente general” (Lessing, 2022: 31). Esta visión coincide con la de Cixous, que aspiraba a deconstruir las oposiciones binarias. A través de la *écriture féminine* buscaba una práctica literaria fluida, transgresora y fuera de todo sistema binario, que eliminara “[ese] modelo imperante [en el que] todos los componentes se organizan en parejas de elementos opuestos, siendo uno de los miembros de la pareja ‘superior’ al otro” (Rodríguez Salas, 2006: 147). Cixous se centraba sobre todo en la categoría de la diferencia sexual, pero es extensible a todo binarismo o concepción dualista. Al prestar atención a las cosas en este dualismo, es decir, al prestar una mayor a las diferencias, se dejan de ver las semejanzas, igualmente enriquecedoras:

According to Lessing, everything is flowing, including the life, the politics, people’s mindset and the writing skills. Therefore, there is no need to put everything into a certain group, without taking into consideration the overlapping and complicity of different things and ideological systems. For Lessing, to find out the universality is more meaningful than talking about the divergence. (Huang, 2015: 149)

Lessing luchó siempre contra las etiquetas que la crítica quiso imponer a su obra. La primera de ellas, la de “escritora feminista”, no por no ser feminista, que lo era, sino porque eso implicaba ser considerada únicamente como eso. En una entrevista de 2008 dijo: “I don't like being called a feminist writer. I don't think it's a very good description of what I do. I'm a writer, a woman, a feminist, and a socialist, in that

order. I don't like being put into boxes". Pero Lessing no renegaba exclusivamente de la etiqueta de "escritora feminista", también renegaba de la etiqueta de comunista, anticolonialista, escritora realista... Las etiquetas eran limitantes y restrictivas, mientras que ella prefería ser vista como una escritora que desafiaba toda categorización en un intento de explorar plenamente las complejidades de la experiencia humana.

3. Daniela Hodrová: la obra que no cesa⁶

*Sestup do města, sestup takřka ve smyslu iniciační
katabáze, je pro mne sestupem do jeho minulosti, ale
zároveň sestupem k sobě, k vlastní identitě⁷*

Město vidím, Daniela Hodrová

La entrada que el Centro Literario Checo⁸ dedica a Daniela Hodrová, empieza con una sentencia de Klára Kolářová: "It would be a shame to be afraid of Daniela Hodrová". Efectivamente, sería una pena tener miedo de Daniela Hodrová, una escritora que consigue sumergir al lector en un universo atemporal, inmóvil, pero agradable, una Praga mística, que se encuentra y va más allá de los límites de lo terrenal. Sería una pena tener miedo de ella, y, aun así, cuando un lector se acerca a ella por primera vez, es casi imposible no caer en este terror inicial. Se trata de una escritora muy rica, pero también muy compleja, y la monumentalidad de su obra literaria, con personajes que saltan de un plano temporal a otro, de una obra a otra, del mundo físico al abstracto, de la Praga actual a la Praga más histórica y medieval, puede suponer un reto. Pero, si el lector acepta el desafío, descubrirá una nueva realidad y otra forma de mirar Praga, ciudad que inspira todo su universo.

Como recoge Chitnis en su libro sobre la literatura tras el comunismo, *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe* (2005), fueron muchos los autores

⁶ Parte del presente epígrafe ha sido publicado dentro de un número especial de la revista Eslavia de la Sociedad Argentina Dostoievski dedicado a la literatura checa: Peña-Molina, M. del P. (2023) La obra que no cesa y la ciudad-texto: Praga y la poética de Daniela Hodrová. *Eslavia*, 11. Recuperado de <https://eslavia.com.ar/la-obra-que-no-cesa-y-la-ciudad-texto-praga-y-la-poetica-de-daniela-hodrova/>

⁷ Para mí, el descenso a la ciudad, el descenso en el sentido de una katabasis iniciática, es un descenso a su pasado, pero al mismo tiempo es un descenso a mí misma, a mi propia identidad.

⁸ La entrada completa puede consultarse aquí: <https://www.czechlit.cz/en/author/daniela-hodrova-en-2/> [Accedido: 05/05/2023]

checos, como Jiří Kratochvíl, Zuzana Brabcová, Michal Ajvaz o Daniela Hodrová, quienes se adhirieron al movimiento postmodernista, publicando por primera vez tras noviembre de 1989, momento en el que tuvo lugar la Revolución de Terciopelo que se sancionó con el fin de la ocupación soviética en territorio bohemio. Se trata de autores que podían ver sus obras publicadas por primera vez tras cuarenta años de ocupación, autores cuya literatura estaba finalmente liberada de la manipulación ideológica del régimen comunista (cfr. Chitnis, 2005: 80). Se trata de una definición del propio Jiří Kratochvíl, que no veía en el postmodernismo otra cosa que la literatura desprovista de toda función extraliteraria impuesta por los seres humanos, es decir, literatura pura e inocente. Una literatura que se preocupa por lo artístico, pero desde lo cotidiana, así es la de la escritora que nos ocupa.

Daniela Hodrová es una escritora checa nacida en 1946, y probablemente la escritora más conocida del postmodernismo checo (Sokol, 2012: 44). En ella encontramos dos facetas, la de escritora y la de teórica literaria, que conviven en su vida y en su obra. Hija de un actor del teatro de Vinohrady en Praga, tras una breve estancia como asistente en un teatro pequeño, comenzó a estudiar estudios literarios en la Universidad Carolina de Praga. Tras trabajar brevemente en la editorial Odeon, comenzó su labor como investigadora en el Instituto de Literatura Checa de la Academia de Ciencias (Československá akademie věd, ČSAV). Daniela Hodrová comenzó su carrera como teórica literaria a principios de los años 70, poco antes de comenzar la escritura de la que sería su primera novela, *Podobojí* (cfr. Santiago Pérez, 2008: 79). Al mismo tiempo que desarrollaba su labor como investigadora, comenzó a escribir también ficción, pero ninguna de sus obras circuló en *samizdat*⁹ – el underground checo de publicación clandestina durante la ocupación soviética – ni tampoco fue publicada en el extranjero, cómo sí ocurrió con otros autores contemporáneos. Su obra fue finalmente publicada en la década de los años noventa, tras la caída del régimen comunista en 1989 en la conocida como Revolución de Terciopelo.

⁹ La literatura checa durante la ocupación soviética estaba diseminada en tres ramas: la literatura oficial, con intereses afines al régimen; la literatura del exilio, publicada por autores checos en el extranjero; y la literatura clandestina o *samizdat*, Remito a los estudios de Machovec (2019) y el volumen editado por Glanc (2018) para profundizar en el desarrollo de las publicaciones clandestinas en la Checoslovaquia del bloque soviético.

3.1. La escritora y la teórica

La obra de Hodrová, al igual que la de Ajvaz, se preocupa mucho más por la estética, mostrando en ella diferentes formas de ver lo artístico en el día a día. Tanto en su ficción, así como en su obra crítica encontramos a una personalidad que explora y a la vez se sirve de motivos y temas de las tradiciones cristiana, judía, renacentista y barroca. Todos estos movimientos confluyen en una obra global, que no puede clasificarse en un género único, pues fusiona la recreación histórica de las novelas históricas tradicionales, con lo autobiográfico y lo autoficcional, pasando también por la reflexión ensayística metaliteraria, sobre la literatura en general y sobre su escritura en particular, y sin dejar de lado la ficción propiamente dicha.

Esta fusión de géneros, así como las constantes referencias literarias a otros autores como Kafka, Erben o Alighieri, y también a la ciudad de Praga, casi un personaje más, hacen de su obra un acto que demanda toda la energía del lector para su comprensión, exige pues un lector activo y agente, no solo paciente. Por ello, algunos críticos han llegado a calificarla como una escritora “masculina”, privando no solo a Hodrová, sino también a la literatura escrita por mujeres de estos rasgos (cfr. Sokol, 2012: 51),

La estrecha relación existente entre su obra de ficción y su labor como investigadora ha sido señalada por numerosos críticos, como Zdeněk Heřman, Vladimír Macura o Martin Ryšavý (cfr. Chitnis, 2005: 92). La publicación tardía de sus obras dificulta la creación de una línea temporal de evolución de su pensamiento y su poética. En el año 1991, fue publicada la trilogía de la *Ciudad Doliente*¹⁰ (*Trýznivé město*), en la que la voz narradora viaja por la ciudad de Praga en tiempo y en espacio, lidiando no solo con las referencias literarias e históricas, sino también con la muerte de sus seres queridos. Pero las distintas partes fueron escritas mucho antes: *Podobojí* (*Bajo las dos especies*), está fechada como escrita entre 1977 y 1978, y luego en 1984; *Kukly* (*Crisálidas/Marionetas*), figura como escrita entre 1981 y

¹⁰ La trilogía recibe este título en referencia a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, que tiene esta inscripción en la puerta de acceso al infierno: “Per me si va ne la città dolente / per me si va ne l’etterno dolore / per me si va tra la perduta gente” (Alighieri, 2021: 66). La obra del florentino ha tenido gran influencia en la trilogía y también en la obra posterior de la escritora. En *Točité věty*, novela de 2015, encontramos numerosas alusiones a la misma, e incluso se narra la lectura de numerosos pasajes de la *Comedia*.

1983; y *Théta*, la tercera y última parte, fue escrita entre 1987 y 1990. La última parte funciona no solo como novela, sino también como comentario a las dos primeras novelas de la trilogía. Cada una de las partes de la trilogía está protagonizada por un personaje femenino, cada uno de ellos alter-ego de la escritora: Alice Davidovičová, Sofie Syslová y Eliška Beránková.

Uno de los rasgos principales de la poética de Hodrová es la convivencia de todos los personajes de su universo literario, como si fuera una única obra. Sobre este aspecto volveremos más tarde, pero es necesaria su mención aquí para comprender el hilo de sus novelas posteriores. Existe una continuación de la trilogía, pues siguen los mismos personajes en la novela *Komedie (Comedias, 2003)*, en la que centra su atención en el cementerio de Olšany, frente al que pasó los primeros años de su vida, y que sirve como punto de encuentro con distintas personas de su vida. Esta obra retoma el estilo fronterizo entre ficción y autobiografía sobre el que volveremos más adelante al comentar y analizar el estilo de la escritora.

En 2010, vio la luz la novela *Vyvolávání (Invocación)*, un texto de difícil categorización, en el que el argumento narrativo está lejos de ser el foco de atención, que roza lo ensayístico y por momentos incluso lo memorístico. En la obra retoma a los personajes de la *Ciudad doliente*, y estos se confunden con personajes de la cultura checa, como Bohumila Grögerová, Josef Hiršal o Miloš Kopecký. Los lugares de la acción son, de nuevo, lugares de Praga, como la plaza Jiřího z Poděbrady, el cementerio de Olšany o Vinohrady. En la obra, Daniela imagina el destino de los personajes literarios de sus obras anteriores, hablando de su “próxima” vida.

Tras la publicación de la *Invocación*, obra que le mereció a la escritora el Premio Nacional de Literatura, en 2014, publicó su siguiente novela, *Točité věty (Oraciones en espiral)*, que retoma de nuevo a las protagonistas de la trilogía y aquellos introducidos en la *Invocación*, especialmente las figuras de la poeta Bohumila Grögerová y la artista Adriena Šimotová. Esta obra le valió de nuevo un prestigioso galardón, el Premio Magnesia Litera a libro del año en 2016. La escritora narra aquí la historia de sus personajes y sus seres queridos, no sólo los vivos, sino también aquellos que viven ya en el inframundo praguense y aquellos personajes o personalidades presos del olvido de la historia. Es también un diario vital, una

especie de diario de escritura, en el que analiza su propia escritura, no sólo de esta novela que la ocupa, sino también de todas sus obras anteriores.

Su obra más reciente es *Tá blízkost (La proximidad)*, publicada en 2019, que sigue con la genealogía de protagonistas creada con la *Ciudad doliente*. Pretende convencernos de nuevo con ella de que nada termina, ni la vida, ni el amor, ni la escritura, ni la historia que empezó a contar más de cuarenta años atrás. Se trata, de nuevo, de una obra con tintes autobiográficos, que avanza y retrocede en el tiempo, y con una alternancia de la voz narradora entre la primera y la tercera persona.

Antes de retomar los personajes de la ciudad doliente, Daniela Hodrová escribió dos novelas algo más independientes en cuanto a trama y personajes: *Perunův den (El día de Perun, 1993)* que narra simultáneamente la historia de cuatro jóvenes chicas cuyos nombres – Marková, Matoušová, Lukášová y Janů – hacen alusión directa a los cuatro evangelios cristianos; y *Ztracené děti (Niños perdidos, 1997)* que presenta una compleja red de relaciones familiares, en la que presta especial atención a las relaciones madre-hija, y abuela-nieta, y que está articulada a través de sueños y fragmentos de recuerdos.

De su producción teórica, cabe destacar su primera obra, *Hledání románu (La búsqueda de la novela)*, que fue publicada en 1989, justo tras la liberación acaecida con la Revolución de Terciopelo. También merece la pena mencionar la colección de ensayos *Poetika míst (La poética de los lugares, 1997)*, en los que analiza, junto a otros autores, diversos *loci* de la literatura, como el castillo, el bar, la escuela o la prisión, y su representación en la literatura checa. Publicado por la editorial Malvern en 2011, también destaca el ensayo *Chvála schoulení (Elogio de acurrucarse)*, que analiza el horizonte del individuo como persona en el oeste contemporáneo. La ciudad de Praga tiene una posición fundamental en su universo literario, tal que le ha dedicado el ensayo *Citlivé město (La ciudad sensible, 2006)*, en la que describe la ciudad bohemia como un laberinto. Y también la obra *Město vidím... (Veo una ciudad..., 1992)* una particular guía de viaje que es a la vez ensayo y diario de sus experiencias y su relación con la ciudad de Praga.

Aunque aquí hemos separado su obra en dos vertientes claras, la creativa y la teórica, lo cierto es que muchas de las obras, especialmente las más literarias en el

sentido estricto de la palabra, las obras que podemos decir “de ficción” son un complejo collage de géneros, en los que se funde lo ficticio con lo autobiográfico, lo novelesco con lo ensayístico, la reflexión teórica con el discurso interior. Todas estas fusiones y límites difusos dificultan su categorización y su lectura, debido al complejo entramado de referencias y reflexiones, tanto teóricas como psicológicas, que incluye en ellas.

3.2. En busca de una identidad perdida

Daniela Hodrová es una escritora a la que no se han dedicado todas las páginas que deberían. A la hora de documentarme para mi tesis doctoral, centrada en el análisis comparado de su obra con la de otras escritoras contemporáneas y en la que trabajo actualmente, me ha resultado muy difícil encontrar artículos o capítulos de libros que realicen estudios sobre ella en español, y no únicamente en esta lengua. Son pocos los resultados que devuelven las búsquedas en bases de datos de referencia como Scopus o Web of Science, que remiten no más de una veintena de artículos centrados en el análisis de la obra de la escritora.

Elena Sokol, traductora de la obra de la escritora checa al inglés y también una de las principales investigadoras que han estudiado su obra, dedica varios artículos y capítulos de libro a la misma. Una de las cosas que señala es que todas sus novelas son, en alguna manera, continuación de las anteriores. Su ficción está compuesta por textos que son “una compleja red de personajes e interrelaciones espaciales y temporales, entretejidos con alusiones literarias, mitológicas e históricas” (Sokol, 2012: 45), lo que hace de ella, como se ha señalado al principio de este artículo, una escritora que exige mucho al lector, pero que al mismo tiempo es capaz de cautivarlo.

En una entrevista que concedió a Daniela Dražanová en el año 1996, la escritora dijo que ella escribía en busca de su identidad, de su verdadero ser, y estima este proceso como algo infinito. Un reflejo de ello es la continuación de sus novelas, pues ella considera toda su obra como una única y monumental novela que terminará el mismo día que también lo haga su vida. En *Točité věty*, de cuya lectura hemos partido para elaborar esta poética, encontramos el siguiente fragmento:

Byla jsem najednou zmatená, protože ta pasáž, později v knize pozměněná, mi připadala tak blízká, jako bych ji napsala před měsícem nebo včera, jen postavy pocházely odněkud z minula, zapomenuté však nebyly, a znovu se ukazovalo, že všechny romány, ty, které tu ležely, i ty, které zůstaly v dutině zdi, tvoří jeden, listy rukopisů by se mohly v nesčetných variacích promíchávat a snímat jako karty a z náhodných, ach, vůbec ne náhodných setkání vět a postav z různých románů by se mohly tkát další a další vinohradské koberce¹¹ (Hodrová, 2015: 69-70)

En este fragmento, vemos como al caer una caja que llevaba dentro los distintos manuscritos que había escrito a lo largo de su vida, se mezclaron las páginas de una y otra novela, como se mezclan en la vida real, porque son una sola. En la misma obra, encontramos diversas y numerosas alusiones a su escritura, analizando y narrando el proceso mismo de la creación: “Podobojí jsem psala v době, kdy otec odpoledne, kolem čtvrté odcházel na dvě piva do blízké hospody u Březinů, půldruhé hodiny byla doba, po kterou jsem obvykle napsala jednu krátkou kapitolu”¹² (Hodrová, 2015: 81). Este fragmento demuestra, además, una característica propia de la autora checa, pero también de la escritura femenina en ocasiones marcada por la brevedad, como recoge en su artículo Elena Sokol, ya que las mujeres escritoras a menudo deben encontrar hueco para la escritura entre todas las tareas que realizan a lo largo del día. Además, en el mismo capítulo, y referenciando a Joanne Frye, Sokol (cfr. 2012: 48-49) describe una poética de la escritura femenina que se caracteriza por el uso de la primera persona narrativa y estructura similar al collage, fragmentaria, que refleja así mismo estos horarios que señalábamos, que ofrecen tiempos más cortos que dedicar a la escritura.

Otra característica de su obra es la superposición de distintos planos temporales, conviven en la narración pasado y presente, la Praga actual y la Praga histórica,

¹¹ De repente me sentí confusa, porque el pasaje, alterado más adelante en el libro, me resultaba tan familiar como si lo hubiera escrito ayer o hace un mes, sólo que los personajes venían de algún lugar del pasado, pero no habían sido olvidados, y todas las novelas, las que yacían allí y las que permanecían en el hueco de la pared, volvían a aparecer, formando uno sólo, las páginas del manuscrito podían ser barajadas y escaneadas como cartas en innumerables variaciones, y de los encuentros fortuitos, o más bien nada fortuitos, de frases y personajes de diferentes novelas, se podían tejer más y más alfombras de Vynohrad.

¹² Escribí la historia de *Podobojí* en los momentos en que mi padre se iba a tomar dos cervezas por la tarde, sobre las cuatro, al cercano pub U Březinů; una hora y media era el tiempo que solía tardar en escribir un capítulo corto.

personajes vivos y personajes fallecidos, personajes reales y personajes imaginados. Desde el comienzo mismo de su obra, como señala Dana Pfeiferová, los planos temporales y los mundos reales se entrelazan con los metafísicos, y se difuminan casi hasta desaparecer los límites entre la ficción y la teoría literaria (Pfeiferová, 2020). Esto mismo lo encontramos en este fragmento: “v mém románu časy prostupují, ale někdy se věta, podobna Purkyňově buňce s nekonečně se větvicím tělem, větví do prázdna, nevede k jiným větám, je slepá”¹³ (Hodrová, 2015: 143). Es un universo literario construido pues a base de la superposición de planos temporales, espaciales e incluso creativos. Todos los personajes que han aparecido alguna vez en su obra están a la espera, siempre atentos, esperando a ser llamados a escena de nuevo:

[...] všech těch postav, jež vyvolávám z nebytí a o nichž se domnívám, že zůstávají upoutány v rukopise a pokorně tam čekají, až je inspicient, já, znovu povolá na jeviště, ale ony se zatím pohybují všude kolem mne, sblíží se i svádějí mezi sebou nelítostné zápasy jako roztoči na koberci a na kůž¹⁴ (Hodrová, 2015: 208-209)

Sobre la escritura de la última parte de la trilogía, en *Město vidím* (1990, 2009), Daniela Hodrová escribe lo siguiente:

Na podzim roku 1989 jsem psala dál román Théta, třetí díl Trýznivého města [...] V těch listopadových dnech se stalo něco podstatného se životem tohoto města, s mým životem. Dopsala jsem román Théta v okamžiku, kdy bitva vypukla, neboť tehdy město přestalo být, alespoň nakrátko, trýznivým městem. Zjistila jsem, že je nemožné, abych v románu pokračovala, změnil by se v jiný, cizí text¹⁵ (Hodrová, 2009: 25-26)

¹³ En mi novela no sólo se entrecruzan los tiempos, sino que a veces una frase, como una célula de Purkinje con un cuerpo infinitamente ramificado, se ramifica en la nada, no conduce a otras frases, es ciega.

¹⁴ Todos esos personajes que convoco de la inexistencia, que creo que permanecen encadenados en el manuscrito, esperando mansamente allí a que el inspector, es decir, yo misma, los llame de nuevo a escena, pero mientras tanto se mueven a mi alrededor, convergen y libran feroces batallas entre sí como ácaros sobre la alfombra y la piel.

¹⁵ En el otoño de 1989, seguía escribiendo *Théta*, la tercera y última parte de la trilogía. [...] En esos días de noviembre, algo fundamental sucedió para la vida de la ciudad, y también para la mía. Terminé de escribir *Théta* en el mismo momento que estalló la batalla, porque en ese momento la ciudad cesó, al menos brevemente, de ser una ciudad doliente. Me resultaba imposible seguir con la novela; se habría convertido en un texto distinto, extranjero, de otro autor.

En este fragmento vemos cómo las obras de arte, y en este caso las novelas, son hijas directas del contexto, cómo un cambio en el contexto socioeconómico e histórico puede alterar el curso de una narración. En cierta manera, la obra de Daniela Hodrová da testimonio de los cambios experimentados por la sociedad checa, pues en la trilogía de la *Ciudad doliente* comienza un viaje por la historia checa desde la Edad Media, un viaje que continúa en todas sus obras, y en el que atiende a y refleja los cambios políticos experimentados por su país. No es extraño encontrar personalidades de la esfera cultural checa, como es el caso de Bohumila Grögerová, Karel Hynek Mácha, Josef Hiršal, Adriena Šimotová, Milena Jesenská o Vera Chytilová.

Nedlouho po oné události jsem začala psát Věty, a jak se věty řadily jedna za druhou, spíš vrstvily jedna na druhou, vnořovaly se do sítě analogií, neustále se rozrůstající a zahušťující, neboť tato síť se nešíří pouze dopředu a nenadouvá do stran, ale rozvíjí se i do hloubky, zahrnuje do sebe Vyvolávání a Komedii a sahá ještě hlouběji, k Thétě, Kuklám a Podobojí, které bylo na samém počátku, všechny romány, ačkoli jsem je psala v rozmezí více než třiceti let, se pro mne dějí současně a právě teď, jsou ve Větách spolupřítomny, stejně jako byly Věty, dosud nenapsané, už přítomny v nich, předpovídány a napovídány v některých strukturách, větách, rytmech, pnutí, zavinity v motivech čekajících na své rozvinutí, v dřímajících souvislostech čekajících na své probuzení, věty se začaly řítit jako vodopády na Huptychově obrazu prosince a vyplavovat staré příběhy a významy, proplétat je s těmi pozdějšími, ale i s těmi nejnovějšími, tam a sem, sem a tam se střídavě otvírají dveře příběhů, stále jsou spolupřítomny všechny¹⁶ (Hodrová, 2015: 234)

¹⁶ No mucho después de aquel suceso, empecé a escribir las *Oraciones* [Točíte věty], y a medida que las frases se alineaban una tras otra, o más bien se superponían, anidaban en una red de analogías, cada vez más amplia y espesa, pues esta red no se extiende simplemente hacia delante y se hincha hacia los lados, pero también se despliega en profundidad, abarcando *Vyvolávání* y *Komedie*, y llegando aún más hondo, hasta *Théta*, *Kukly* y *Podobojí*, que estaba al principio, todas las novelas, aunque las escribí a lo largo de más de treinta años, están sucediendo simultáneamente y ahora mismo para mí, están co-presentes en las *Oraciones*, del mismo modo que las *Oraciones*, aún no escritas, ya estaban presentes en ellas, prefiguradas e insinuadas en ciertas estructuras, frases, ritmos, tensiones, envueltas en motivos a la espera de ser desarrollados, en contextos adormecidos a la espera de ser despertados, las frases empezaron a precipitarse como cascadas en el cuadro de diciembre de Huptych, arrastrando viejas historias y significados, entrelazándolos con los posteriores, pero también con los más recientes, aquí y allá, aquí y allá, las puertas de las historias abriéndose alternativamente, todas ellas aún presentes.

En este fragmento, la propia Daniela nos explica todas las relaciones de su obra, cómo todas ellas son una sola. Así como las *Oraciones* ya estaban en la *Ciudad*, la *Ciudad* está en las *Oraciones*. Esa obra única, que no cesa, que llegará hasta los últimos días de su vida, está creando una finísima red, una tela de araña en la que confluyen todos los personajes y todas las historias que alguna vez han aparecido en su universo literario.

4. Convergencias y divergencias: bases comunes para el análisis

Las autoras que conforman el corpus de la presente tesis pertenecen todas a tradiciones distintas, pero se encuentran unidas en cierta forma por el trasfondo histórico-político del continente europeo. Un punto en común para todas ellas, y eje central de este trabajo, por su vinculación con los estudios del trauma, es el rol que juega la guerra no solo en sus vidas, sino especialmente en sus obras.

En su monografía *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (2015 [1996]), Caruth habla del trauma causado por la partida (*departure*), esta noción ya estaba presente en uno de los textos fundacionales de los estudios del trauma que es *Moisés y el monoteísmo* de Sigmund Freud. Esto es algo que vemos en las escritoras de nuestro corpus: Doris Lessing, heredera del trauma y marcada por su madre por la partida de Inglaterra; Artemisia Gentileschi y la partida del padre; Anna Banti y la muerte temprana del maestro; Daniela Hodrová y la partida del padre y el amado, así como de sus compañeras, Bohumila Grogërová y Adriena Šimotová. ¿Pero una partida de dónde? Del lugar y el momento en los que se ha sufrido el trauma.

Anna Banti (1896-1985) vivió las dos guerras mundiales, el período de entreguerras, así como la compleja situación política italiana durante la dictadura de Mussolini. Si bien es cierto que el régimen totalitario no se aprecia en la obra, sí que se sienten las resonancias de la guerra. Especialmente relevante para su obra son los bombardeos que sufrió la ciudad de Florencia, en la que residía, durante la segunda guerra mundial. En dichos bombardeos, su casa quedó destruida, y, como resultado, perdió algunos manuscritos, entre ellos el de la novela *Artemisia*. De hecho, como veremos en el siguiente capítulo, toda la obra es un intento de recuperar ese primer manuscrito a través del recuerdo.

Doris Lessing (1919-2013) es, como ella misma dice en su autobiografía, “hija de la guerra”. Su padre se recuperaba en un hospital en el que su madre trabajaba como enfermera. También a consecuencia de la guerra su familia tuvo que trasladarse mucho, desde Kermanshah – lugar en el que nació – hasta Rodesia del Sur. Su padre sufría neurosis de guerra, y tenía una salud débil. Caía a menudo, como relata en *Under My Skin*, en episodios depresivos que lo mantenían en cama. Lo mismo sucedía con su madre, que esperaba otra cosa de su vida y vivió siempre angustiada por su conflicto de expectativas. El estallido de la segunda guerra mundial lo vivió aún en Rodesia del Sur, y pese al deseo original de enlistarse, finalmente se quedó en el país, entrando en contacto con grupos de izquierdas. Doris se involucró desde muy joven en distintos movimientos políticos, fue una de las principales componentes del grupo comunista en Rodesia del Sur, y miembro oficial del partido comunista británico desde 1956, cuando estaba plenamente establecida en la capital británica. También como fruto de sus experiencias en el país africano, se alinearía siempre con el movimiento anticolonialista.

Daniela Hodrová (n. 1946) nació en Checoslovaquia, un país que en el momento de su nacimiento acaba de salir de la ocupación alemana, pero empezaba a sufrir otra, la ocupación soviética. En su caso, las huellas de la guerra se notan sobre todo en la atmósfera cultural y política. También en su propia familia tiene distintos testimonios vinculados con la experiencia de guerra, como es el caso de un tío abuelo que estuvo ayudando a un judío que se escondía en el cementerio, historia que ella incluiría en su trilogía. La trilogía *Trýznivé město* realiza un recorrido por más de mil años de historia de los territorios checos, y narra episodios traumáticos como deportaciones y cuando se llevaban a la población judía hacia los campos de concentración. La protagonista de *Podobojí*, primer volumen de la trilogía, Alice Davidovičová, saltó de la ventana de su cuarto para evitar ser trasladada junto con el resto de la familia.

Todas las escritoras que hemos elegido para la presente tesis seleccionan como protagonistas de sus obras personajes femeninos. Eligen a la mujer como observatorio privilegiado desde el que evaluar y mostrar el contexto, se sirven de ella para representar la realidad que les tocó vivir. Además, eligen representar la mujer en muy distintos roles, como artista, creadora, madre, cuidadora... Pero,

además, a ello cabe sumar las complicadas relaciones que guardan las escritoras con el movimiento feminista. El principal problema que guardan las escritoras para con el feminismo es el dogmatismo y la ortodoxia, el enclaustramiento dentro de unas reglas y un canon específicos. Las escritoras buscan la liberación de toda forma, de toda cárcel, de toda categoría. Como señala Ursula Fanning, éste era un rasgo característico de la generación de escritoras de los años setenta, porque implicaba una *guetización* (cfr. 2007: 160).

Anna Banti selecciona siempre como protagonistas de sus obras, tal y como hemos visto, a personajes históricos. Elige figuras históricas modélicas y se identifica con ellas. Veremos en el siguiente capítulo el análisis de las tres obras seleccionadas, en las que la florentina dialogará con la artista Artemisia Gentileschi, con princesas mediceas como Marguerite Louise de Orléans y Violante Beatrice de Baviera en *La camicia bruciata* y también con su propia versión literaria, Agnese Lanzi en *Un grido lacerante*. A través de todas ellas aspirará a conquistar su propio espacio en la esfera literaria y reivindicar su labor creativa.

Las mujeres ocupan un lugar destacado en la obra de Doris Lessing, y dedicó muchas de sus páginas al desarrollo personal y social de sus personajes femeninos. En sus novelas, algunas de las protagonistas aparecen retratadas como esposas sumisas, en apariencia, pero muchas de ellas actúan como mujeres libres que luchan por superar los roles asignados por la sociedad. Es por ello por lo que a menudo se enfrentan al dilema de elegir entre lo que se concorreto y lo que realmente desean, como le sucede a Susan Rawlings en el relato *To Room Nineteen*. También aprovecha sus obras para expresar sus complejas relaciones con la maternidad y con su propia madre, como prueba el personaje de Martha Quest en la pentalogía *Children of Violence*. El trabajo de Lessing ha tenido un gran impacto en la representación de la mujer en la literatura, pues ella puso la sexualidad femenina y la independencia de la mujer en el primer plano de toda su obra. De hecho, la propia autora reconoce en su autobiografía que *The Golden Notebook* recibió varias críticas por hablar abiertamente de temas como la menstruación o la masturbación:

This is a problem for authors: certain ideas, words, phrases, that stand up out of the page, because we are sensitised to them. Sometimes the choice is

between not mentioning something at all, because you know it will probably be exaggerated, and putting it in, in the interests of truth.

I mentioned this problem in *The Golden Notebook*. For instance, menstruation. Before that book I don't think menstruation had been in novels, and in *The Golden Notebook* it certainly got disproportionate attention from reviewers. But then menstruation lost its impact, and the word (and the idea) took its place in the print of a page and was not much noticed. Masturbation is another that has lost the power to shock. Almost. It depends on the context. (Lessing, 1998: 288)

En el caso de Daniela Hodrová, nos encontramos con personajes femeninos como protagonistas de todas sus obras. Sus personajes femeninos suelen ser solitarias y curiosas, y en su caso se da una particular. Crea una genealogía de mujeres en su universo literario, una genealogía en la que los nuevos personajes a menudo son versiones alternativas de personajes ya existentes o reencarnaciones de los mismos. Por ejemplo, en el caso de la trilogía, Sofie Syslová, la protagonista de *Kukly* a menudo se confunde con Alice Davidovičová, la protagonista de *Podobojí*. Dicha confusión se produce porque Sofie a menudo lleva un manguito de astracán que pertenecía a Alice, y ambas tienen un enamorado llamado Pavel. A estas encarnaciones de personajes cabe sumar la identificación de la propia autora con sus personajes, ya que Daniela difumina la barrera existente entre creadora y creación e incluso se introduce en la narración como un personaje más.

Sumado a este interés por la mujer como observatorio privilegiado, las tres autoras comparten el componente autobiográfico en su obra en general, pero en los casos seleccionados en particular. En el caso de Anna Banti, "she was notoriously reluctant to discuss herself and her personal life. Nonetheless, she deflected personal queries by indicating that she had said all the important things in her books" (Fanning, 2007: 161). Una de las razones por las que Banti selecciona como protagonistas de sus obras a personajes históricos de tiempos remotos es que esto le permite hablar sobre sí misma y su contexto desde la distancia, con mayor libertad. Pero en su trayectoria, tres obras sobresalen por encima del resto en la cuestión autobiográfica: *Itinerario di Paolina*, su primera obra; *Artemisia*, la más conocida; *Un grido lacerante*, su última obra. La primera y la última son las más

autobiográficas. Pero lo que comparten las tres es el empleo de personajes dobles o espejo, si lo preferimos. Banti recreaba siempre otros yoes, que se oponían y enfrentaban: Paola y Paolina, Artemisia y la narradora, Agnese Lanzi, reflejo de la propia Anna Banti. Sobre algunas de estas protagonistas centraremos nuestro análisis en el siguiente capítulo. Doris Lessing, por su parte, aunque intentaba predicar en contra de las lecturas autobiográficas de sus obras, dejó en los dos volúmenes de su autobiografía un testamento literario en el que explicaba de dónde había sacado la inspiración para algunas obras y personajes. De hecho, ambos volúmenes serán fundamentales para el análisis de *The Golden Notebook*, pues en ellos recuerda las vivencias en África, dentro del partido comunista y también las relaciones, personales y sentimentales, que se encuentran detrás de sus obras. Uno de los motivos que se encuentran tras esta decisión es el tipo de escritora que Doris es: “If you are the kind of writer I am –that is, one who uses the process of writing to find out what you think, and even what you are” (Lessing, 1998: 250). Daniela Hodrová, por su parte, también adopta el enfoque autobiográfico, especialmente a partir de la tercera parte de la trilogía de *Trýznivé město*. Si bien también podemos encontrar semejanzas entre la autora y las protagonistas de las primeras dos partes de la trilogía. Derivado de este gusto por la autobiografía, nace el siguiente capítulo, parte fundamental de la tesis, en el que estableceremos las relaciones entre las autoras y sus protagonistas. El análisis comparado de sus biografías con la construcción de sus personajes e historias nos permitirán establecer una genealogía, unas relaciones de parentesco casi.

CAPÍTULO III. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES EN EL BINOMIO AUTOBIOGRAFÍA/AUTOFICCIÓN

Los personajes literarios se construyen a través de una combinación de diversos elementos, incluyendo sus objetivos, los obstáculos a los que enfrentan en su vida, sus conflictos, a partir de arquetipos, historias de origen, peculiaridades, defectos, virtudes, motivaciones y su desarrollo. Como recoge Julia Barella, el escritor debe tener una gran capacidad de observación de su contexto, pero también de introspección para poder construir personajes creíbles y capaces de sustentarse por sí mismos, sin perder el interés del lector por las personas:

Toda la literatura versa sobre las personas y sobre las relaciones que estas guardan con la sociedad; por eso el personaje es, en definitiva, un elemento capital debido a su responsabilidad en el texto: es en quien recae el «peso» de la acción, el que habita en el mundo vivido, el que experimenta el tono emocional que empapa la historia y, sin duda, es el único que experimenta la narración de verdad porque la protagoniza y la vive (Barella, 2016: 119)

Autor, narrador, personajes y lector establecen un contrato, una simbiosis pasajera en la que cada uno de ellos es fundamental para la transmisión de la historia narrada. Los personajes nacen y tienen su razón de ser en que los lectores podamos identificarnos con ellos, adquiriendo a través de sus ojos no solo nuevas experiencias, sino también otra visión o concepción del mundo. No en vano, los personajes tienen muchas aristas y son ricos y variados para permitir esa identificación. Pero, además de esta identificación, también es importante la relación que guarda el escritor con los personajes “pues estos suponen una proyección de su mundo interior y a la vez funcionan como mecanismo de acceso al lector” (Barella, 2016: 120).

La creación de un yo a través de la narrativa es un fenómeno esencial que define toda existencia humana y constituye su identidad. En el proceso de escritura, el yo se afirma en un mundo que está garantizado por el acto de autoinscripción (cfr. Sadhu, 2021: 47). La escritura es el proceso por el que se convierten los hechos y eventos traumáticos en memoria narrativa, tal y como hemos apuntado en el epígrafe de los estudios del trauma. El yo es construido por el texto, “la narración o retrato de sí mismo conseguirá restituir o atrapar una identidad siempre

postergada, pero en lucha permanente para ofrecer la *verdadera imagen de sí mismo*" (Pozuelo Yvancos, 2005: 32). La narración de sí mismas es a la vez una salvación y un ejercicio de restitución no solo del pasado sino también de la vida perdida. En esencia la autobiografía no es una mera reproducción sino un ejercicio consciente de construcción del yo. Un ejercicio que se realiza desde la fragmentación, desde una identidad fragmentada que las autoras deben reconstruir.

En los casos de los que se ocupa el presente trabajo, nos encontramos con obras en las que las autoras retoman en clave literaria su propia vida, empleando no solo formas tradicionales de la autobiografía, sino también fundiéndolas con otros géneros, y dando como resultado obras que son figuraciones del yo, a medio camino entre la (auto)biografía y la autoficción. El sujeto de la autobiografía debe ser entendido como una categoría cambiante, que es más el efecto de la escritura que el origen, ya que la autobiografía es un acto performativo (cfr. Pozuelo Yvancos, 2005: 59). En este sentido, vamos a hablar en nuestro análisis de un yo autora, siguiendo la premisa de que "los discursos en torno al género producen, atraviesan, determinan, moldean y, en definitiva, contribuyen a explicar la noción de autor, los discursos acerca de la creatividad y la autoridad artísticas o las representaciones históricas en las que se materializan" (Pérez & Torras, 2019: 11).

El yo autobiográfico siempre dialoga con un tú porque siempre hay un principio de justificación ante los demás, el yo autobiográfico busca que se haga justicia. No en vano, como se desprende del epígrafe dedicado a las semejanzas entre las autoras, una de las principales motivaciones de la autobiografía es la defensa frente a lo que otras personas quieren decir de las autoras, una justificación ante el mundo de sus conductas y decisiones.

1. Anna Banti/Agnese Lanzi/Artemisia: chi è?

La figura de Anna Banti, una escritora generalmente conocida y bastante leída en Italia, está rodeada de leyendas acerca de su carácter, que muchos presumen frío, orgulloso y malhumorado (cfr. Haaland, 2021: 167). Los trabajos de Banti siempre han asumido dimensiones históricas, como bien se ha señalado en el apartado relativo a su poética, y también autobiográficas. Pero como bien señala Torunn Haaland, la literatura crítica no ha explorado abundantemente todas las

posibilidades relativas al empleo por parte de Banti de sus propias experiencias para abordar la posición de las mujeres en el presente o la ausencia generalizada de protagonistas femeninas en los principales libros de historia (cfr. 2021: 168). Banti se sirvió, como analizaremos a continuación, de las protagonistas de sus novelas para mostrar las dificultades que ella misma había experimentado a la hora de abordar su realización personal.

Anna Banti es, realmente, la primera creación literaria de la florentina. Nacida con el nombre de Lucia Lopresti, al principio de su carrera se dedicó a su verdadera pasión: la historia del arte. Su relación con el que fuera su profesor, Roberto Longhi, también crítico de arte, sería la responsable de la reorientación de su carrera hacia las letras. Al igual que tantas veces a lo largo de la historia ha sucedido, la figura de Banti fue relegada a un segundo plano, siempre bajo la alargada sombra del gran crítico, bajo la sombra del maestro Longhi. Cuando Lucia Lopresti decidió que quería dedicarse a la escritura, tuvo muy claro que no podía emplear el nombre de su marido, ya reconocido:

Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui l'aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene. Il mio vero nome, Lucia Lopresti, non mi piaceva. Non è abbastanza musicale. Anna Banti era una parente della famiglia di mia madre. Una nobildonna molto elegante, molto misteriosa. Da bambina mi aveva incuriosito parecchio. Così divenni Anna Banti. Del resto il nome ce lo facciamo noi. Non è detto che siamo tutta la vita il nome della nostra nascita (Petrignani, 2022: 13)

Sobre este cambio de carrera versa la obra *Un grido lacerante*, quizá la más abiertamente autobiográfica de las tres que vamos a analizar en el presente epígrafe. La florentina quería labrarse su propia carrera, quería conseguir un hueco en la esfera cultural bajo sus propios medios. En la entrevista concedida a Sandra Petrignani en 1983, que posteriormente fue recogida en el volumen *Le signore della scrittura*, explica su decisión:

Ma non ero fatta per la storia dell'arte. Non è stato un male cambiare campo. Anche perché, visto che c'era già Longhi a fare il critico così bene, non mi pareva ci fosse bisogno di un'altra a fare la stessa cosa molto meno bene. Lui era un genio della critica d'arte io sarei stata una normale storica dell'arte (2022: 14)

Es por ello que decide emplear el nombre de una tía materna con la que tuvo muy buena relación a lo largo de su vida, y ella decidió emplearlo para convertirse en una autora que desgarrar las páginas de sus libros, oculta en la tercera persona: “così divenni Anna Banti. Del resto il nome ce lo facciamo noi. Non è detto che siamo tutta la vita il nome della nostra nascita” (2022: 13). Y de esta forma nace la figura de Anna Banti.

1.1. *Artemisia* (1947)

La historia del arte la dejó de lado a ella y a otras mujeres en favor de la supremacía masculina. Por ello, Banti decide escribir una biografía de Artemisia, pretende hacerla entrar así en la historia, como parte de un proceso de reescritura de la totalidad de la historia desde la perspectiva de las mujeres. Escribe una biografía sobre una artista, una pintora, con el mismo estilo que ya en el año 1550 el artista Giorgio Vasari muestra en su obra *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, con la que inaugura dicho género en la literatura italiana. La novela *Artemisia* (1947) escrita por Anna Banti aborda la vida de la artista barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654). La autora florentina logra evadir los enfoques tradicionales de la novela histórica al fusionar los géneros de la novela histórica, la (auto)biografía y la ficción. Banti emplea una estructura narrativa en dos líneas temporales entrelazadas, en las cuales convergen el yo narradora y la protagonista por medio del diálogo. Por un lado, escuchamos a Artemisia en el siglo XVII, relatando las adversidades que enfrentó para forjar su destino artístico. Por otro lado, la narradora contemporánea lucha por reconstruir su obra sobre la artista, que ha perdido durante los bombardeos de la segunda guerra mundial sobre la ciudad de Florencia.

1.1.1. Artemisia Gentileschi

La gran mayoría de trabajos acerca de la figura de la artista se centran en su supervivencia a la violación sufrida cuando contaba solo diecisiete años. En cambio, en el caso que nos ocupa, toda la narración gira en torno a la relación de la protagonista, Artemisia, con los hombres de su vida, Orazio y Antonio, padre y marido, respectivamente. Ellos encarnan dos de los tres polos sentimentales en torno a los que oscila la vida de la artista. Por un lado, tenemos a Orazio, con el que

tiene una relación complicada: hay un verosímil amor filial y comprensión artística, pero el afecto es siempre dramático. En el otro polo está Antonio, su marido, con el que se casa por necesidad y cuya cercanía significa protección y paz para Artemisia, esto hará que lo recuerde en los momentos difíciles y se lamente constantemente de haberlo abandonado. El tercer polo será la pintura, arte por medio del que se libera.

Artemisia, hija del también pintor Orazio Gentileschi, mostró desde pequeña un gran talento, muy superior al de sus hermanos que también fueron educados en el oficio familiar. Cuando no pudo aprender más de su padre, éste recurrió a su amigo Agostino Tassi para que fuera el tutor de la joven Artemisia. Es en este momento cuando la joven es víctima de una violación. Si bien esta fue juzgada como estupro, término que hace referencia a la desfloración forzada de la joven. Los hechos no fueron denunciados hasta nueve meses después del suceso seguramente debido a que, siguiendo los usos de la época, primero Orazio intentó llegar a un acuerdo con Tassi para restituir el honor de su hija. Después, el juicio se alargó durante otros nueve meses, en los que se dieron numerosos testimonios y versiones. Las actas del juicio están recogidas en el volumen *Lettere. Atti di un processo per stupro* (2004), editado por Eva Menzio y que también podemos encontrar en español editado por Cátedra (2016).

Como recoge Elizabeth S. Cohen, no solo la integridad física o psicológica de la artista las que sufrieron la violación, sino también su imagen pública, que podemos argumentar también era lo más importante en la época (2000: 57). La joven no quería mantener relaciones con Agostino, aún era virgen y estaba en edad de casarse, pero el pintor se aprovechó de su mayor constitución física para someter a la joven, y posteriormente, para calmarla, prometió que se casaría con ella. De esta manera, Agostino y Artemisia siguieron manteniendo relaciones algunos meses. Durante la celebración del juicio, además de las declaraciones y testimonios de las distintas personas que tomaron parte en él (los protagonistas, Artemisia y Tassi; Tuzia, la dama de compañía de la joven tras la muerte de la madre; también Giovan Battista Stiattesi, notario y amigo de la familia Gentileschi; Orazio Gentileschi), también Artemisia tuvo que demostrar que había perdido su virginidad, ya que únicamente las vírgenes podían sufrir estupro. Para ello, fue sometida a un doloroso examen ginecológico, además de tener que declarar bajo tortura los hechos una vez

más¹⁷. La tortura a la que fue sometida es relevante para entender el dolor y el trauma causado en la joven, ya que los dedos de sus manos fueron entrelazados con cuerdas, para posteriormente ser apretados, poniendo así en riesgo la integridad física y funcional de sus manos, básicas para ejercer su oficio.

Tras el juicio, Agostino Tassi fue hallado culpable y condenado al exilio de la ciudad de Roma durante cinco años, pero nunca llegó a cumplir su pena, pues sus benefactores intercedieron por él. La joven Artemisia Gentileschi entonces se casó con Pierantonio Stiattesi¹⁸, y al poco el matrimonio se trasladó a Florencia, donde la joven artista despuntaría como pintora y se labraría un nombre propio como la primera mujer en formar parte de la prestigiosa *Accademia del disegno* de Florencia. En la ciudad de Roma, la violación y el juicio habrían conseguido hundir la carrera de la joven, y el matrimonio con Stiattesi y el traslado a Florencia sirvieron a Artemisia para recuperar, en cierta medida, su honor. La capital toscana permitió a la artista resurgir y sobreponerse a la violación gracias a sus obras. Después, su carrera la llevaría de nuevo a Roma, Génova, Venecia y Nápoles. Llegó a pintar incluso en la corte inglesa, junto a su padre.

1.1.2. La historia novelada

La obra se abre con una escena en la que una voz de mujer, que descubrimos después es la de Artemisia, se dirige a la narradora: “Non piangere”, pues esta se encuentra en los jardines de Boboli llorando después de los bombardeos sobre Florencia. Durante los mismos, su casa ha ardido y con ella el manuscrito de la novela sobre la artista. A esta escena, cabe sumar una imagen que se crea en la mente del lector: el de la escritora, una mujer escribiendo en la soledad de su habitación, con claros ecos woolfianos, que escucha una voz que la reconforta. Tenemos así dos imágenes: una mujer a la que no le queda nada, y otra que manifiesta la necesidad de dinero y de una habitación propia para poder ser escritora. A ello sumamos dos contextos: los bombardeos de la II Guerra Mundial en el primer caso, y el de la

¹⁷ Fue sometida a una tortura que consistía en comprimir las manos y los dedos con cuerdas, poniendo en peligro la integridad de los mismos y la posibilidad de que pudiera dedicarse de nuevo a su arte. Los distintos testimonios y pruebas a los que fue sometida pueden encontrarse en las actas que recogen la totalidad del proceso judicial.

¹⁸ Pierantonio Stiattesi fue el marido de Artemisia Gentileschi. Hermano menor de Giovan Battista Stiattesi, que había intervenido en el juicio como amigo de la familia y notario.

posguerra de la I Guerra Mundial y las sufragistas, que tienen una cosa en común: en ambos contextos las mujeres tenían que reclamar derechos igualitarios (cfr. Boldrini, 2009: 2-3).

Como en toda historia novelada, podemos encontrar diferencias entre ambas vidas de Artemisia, la real y la inventada, la histórica y la ficticia. Las fuentes históricas nos dicen que cuando Artemisia abandona Roma para dirigirse a Florencia lo hace acompañada de su marido, si bien al poco de establecerse en la ciudad los documentos indican que ya viven separados. Además, se citan más viajes y estancias, en Génova y en Venecia, siguiendo a su padre. En la novela, su marido es comerciante de arte y reliquias, mientras que en la realidad también era pintor. Todo esto se explica por dos motivos: uno de documentación y fuentes, pues en el momento que Anna Banti escribe la obra la figura de la Artemisia artista era más bien desconocida, todavía no se conocían ni habían sido datadas correctamente todas sus obras (como sigue ocurriendo hoy día); el segundo es que Banti realiza una biografía novelada, lo que le permite cierta libertad. Pese a ello, nos encontramos ante una de las obras de ficción más aclamadas en cuanto a la vida de la artista, pues, como veremos, casi todas las demás se centran en su supervivencia a la violación, mientras que Anna Banti indaga en la psiche de Artemisia.

La novela está escrita con un particular uso de la primera persona, pues es una primera persona que a veces es narradora de la vida de Artemisia, otras es la propia artista la que nos habla, y en otras ocasiones empieza como Artemisia pero vuelve a la narradora. Además, este uso de la primera persona se alterna constantemente con una tercera persona gramatical que por otro lado tampoco es estable, llegando a veces a darse un diálogo explícito entre ambas, la narradora y la artista (cfr. Boldrini, 2009: 9). Este diálogo, a veces de súplica, otras de desafiante lucha, también suscita una cuestión ética a cerca de la técnica de dar voz a otro individuo (cfr. Boldrini, 2009: 9), ajeno a nosotros: ¿tiene derecho Banti a apropiarse de la voz de alguien, de su identidad, para reinterpretarla desde su propio punto de vista?

Lo que hace nuestra escritora es representar literaria y artísticamente la identidad de Artemisia, como si fuese un juicio, ante el jurado de la historia y el de los lectores (cfr. Boldrini, 2009: 9). Y en ello encontramos una doble responsabilidad: la de dar voz a alguien cuya historia haya sido silenciada o

malinterpretada, y también la de ayudar a los propios fines de la escritora, como hace Banti al llamar a Artemisia para que la ayude cuando su mundo está destruido. Banti es un ejemplo de honestidad inquebrantable, pues hay en ella un compromiso constante de analizar su propia escritura; de explorar sus preocupaciones y motivaciones como mujer y como escritora; de afrontar las implicaciones éticas del método elegido para dar voz a las mujeres de la historia (cfr. Boldrini, 2009: 5), como ejemplifica este fragmento: “L’ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele” (Banti, 2015: 102). La fractura entre ambas, narradora y artista, se da en el momento en que Artemisia desprecia la debilidad de las mujeres, aislándola de lo femenino:

Come pecore si spostano le modelle, avvezze al maggior garbo e alle lusinghe dei signori pittori: furiosi ma docili al cenno di questa capitana così bionda, così fredda, così fragile, che trincia sulla tela abbozzi di cosce e poppe madornali, da disgradarne Annibale. «Queste femmine» aggiunge la virtuosa alzando le sdegnose pupille «per cento che ne spogli non ne trovi una buona» (Banti, 2015: 90)

Y se recupera y se muestra en su momento de mayor participación cuando se descubre la solidaridad y la comunión de condiciones con las compañeras del mismo sexo (cfr. Nozzoli, 1978: 98), es decir, que puede encontrar motivos de orgullo en el triunfo de otra mujer, el triunfo de una es el triunfo de todas. Artemisia aboga por una sororidad, por la solidaridad con el propio género, por reconocernos orgullosas y valientes, como hacen los hombres entre ellos, y como ilustra el siguiente pasaje, que se da después de que Artemisia reciba a la joven artista Annella De Rosa:

Nessuno le può far male quanto una donna: questo avrebbe dovuto spiegare a quei signori che forse si son divertiti ai contrasti delle due virtuose. «Vedete queste femmine» avrebbe dovuto dire «le migliori, le più forti, quelle che più somigliano a valentuomini: come son ridotte fine e sleali fra loro, nel mondo che voi avete creato, per vostro uso e comodità. Siamo così poche e insidiate che non sappiamo più riconoscerci e intenderci come voi vi rispettate» (Banti, 2015: 101)

El diálogo sobresale en la primera parte de la novela, a través de preguntas que se hacen y responden mutuamente, requerimientos y solicitudes, apoyo y sororidad, pero también disputas. Y solo cuando ha pasado un tiempo de los bombardeos del año cuarenta y cuatro, cuando la narradora ha recuperado su fuerza, se ha reconstruido la habitación y se ha colocado la mesa sobre la que escribir; solo entonces la voz narradora se establece en una tercera persona que da paso a una biografía novelada. Pero la autora nos otorga un último momento de complicidad entre ambas mujeres, cuando Artemisia termina su autorretrato como *Alegoría de la pintura* y se dirige a todas las mujeres, reconociendo su coraje, también el de la escritora:

«La Pittura» dissero un certo giorno i custodi dei palazzi reali. «Autoritratto di Artemisia Gentileschi» dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi. Lo ispirò, forse, la vendetta di Annella, Annella imbronciata che non ha avuto tempo di viaggiare, ma solo di morire di fretta, e si svincola, ancora una volta, dalla mano di Maestra Artemisia. La quale, con questo viso di bruna torrida, affonda nella leggenda meridionale e passionale della sua giovinezza scandalosa. “Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti”: così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso, di scatto. (Banti, 2015: 179)

Ya no es una joven que reconforta a una mujer que solloza, sino el reconocimiento al coraje de Banti para reconstruirse como escritora y reconocimiento también a la fuerza y perseverancia de Artemisia de hacerse artista (cfr. Boldrini, 2009: 13). Vemos de esta manera como el diálogo con la artista permite a su vez reflexionar sobre el papel de la escritora, además de reivindicarse como mujer excepcional. Esto es un detalle que señala el cineasta Pasolini, para el que la proyección de Banti en sus protagonista es una cuestión de orgullo, de amor propio: “ora, improvvisamente, tale amore per se stessa pare voler reclamare il suo diritto ad essere; a non avere piú ritegni o remore sociali; a imbarbarirsi; a sfrenarsi sul proprio oggetto come temesse di perderlo” (1979: 87).

Cuando durante su estancia en Londres Artemisia decide empezar “una figura senza modello”, que hoy conocemos por su autorretrato como *Alegoría de la pintura*, reconoce en la figura no a una antigua modelo, sino nada más y nada menos que a Annella De Rosa. Al identificarse la creación de la narradora con Annella, también establece su identificación con Artemisia; y con ella también se identifica Banti. Dando vida a Annella, Artemisia descubre que el honor de otra mujer también es fuente de orgullo para ella, y Banti también descubre que hay honor para ella en el logro creativo de otra mujer (cfr. Scarparo, 2002: 374). Esto lo encontramos también en otra obra de Anna Banti, *Le donne muoiono*, un relato en el que teoriza sobre la ausencia de un canon femenino, los hombres tienen una doble memoria, la propia y una memoria construida en los libros, archivos y testimonios de los que son protagonistas, que les permite recordar las hazañas de sus antecedentes históricos; por su parte las mujeres carecen a priori de esta segunda memoria (cfr. Romero, 1995: 73), pues siempre han estado apartadas, o, como mucho, habitando los márgenes. Esto se debe a que la historia se construye desde el poder, y este lo ha ostentado durante mucho tiempo una voz masculina y brutal. Esta idea ya estaba en Woolf y su ensayo *Una habitación propia*, en el que manifestaba la necesidad de ese canon en el que las mujeres debían rendir homenaje a sus antecesoras, que les habían abierto la puerta hacia su oficio (cfr. Woolf, 2016: 91-92).

A la vista de todo esto nos queda una última pregunta a la que responder: ¿con qué voz habla la silenciada Artemisia? En un primer momento se nos presenta de acuerdo con la actitud de la narradora/autora de dejarla hablar (cfr. Scarparo, 2002: 366), a medida que cobra fuerza y se recompone la Florencia destruida, Artemisia deja paso a una narradora que domina la situación y habla en tercera persona. Además, y en modo contradictorio, Artemisia escapa al control de la narradora/autora, pues esta se enfrenta a la “realidad” de su propia creación, a una Artemisia que ha cobrado vida e “il volto d’Artemisia s’infoca come quello di una donna litigiosa: potrei toccarlo” (Banti, 2015: 22). El yo narrador es un elemento de mediación entre el pasado y el presente, entre la autora y el personaje, y al mismo tiempo es un instrumento para alejar los hechos del presente, convirtiéndose en la deuteragonista, el segundo personaje de mayor importancia. El deuteragonista a veces se muestra como aliado y otras como enemigo del protagonista, en nuestro

caso, evoluciona de una figura a la otra, y hacia el final de la obra es más el reflejo antagónico que aliado. Esta figura ayuda a desdibujar los límites entre realidad e imaginación, pues la Artemisia de la novela insiste en su existencia, haciéndonos ignorar que es un producto de la imaginación (cfr. Scarparo, 2002: 366-367), nos hace creer que existe en el mismo plano que el yo narradora:

Ora è per me sola che Artemisia recita la lezione, vuol provarmi di credere tutto quel che inventai e si fa tanto docile che persino i suoi capelli cambiano di colore, divengono quasi neri, e olivastro l'incarnato: tale io l'immaginavo quando incominciai a leggere i verbali del suo processo sulla carta fiorita di muffa. Chiudo gli occhi e per la prima volta le do del tu: "Non importa, Artemisia, non importa ricordare quel che il giudice pensasse delle donne: se ne scrissi, non era vero". China la testa, ritorna di quel biondo opaco delle ragazze malsane, dal sudore acido; ma insiste." (Banti, 2015: 24)

Gracias al diálogo existente con la autora, el personaje de Artemisia reivindica su propia autonomía y también puede plasmar sobre el papel sus propios deseos. Cuando la artista asume la primera persona, escapa al control de la autora. Más allá de señales metanarrativas y un proceso de identificación entre autora y protagonista, "la messa in rilievo del carattere fantasmatico del personaggio ne dichiara lo stretto legame con gli strati profondi della narratrice, ne illumina l'appartenenza a una strategia difensiva nei confronti d'una infelicità radicata nella condizione femminile" (Nava, 1993: 53). En *Artemisia*, el retorno a la tercera persona permanece a la sombra del diálogo entre narradora y artista que resurge pese a un momento de silencio o calma. Pero es una tercera persona que no aporta objetividad, ni lo pretende, sino que captura los distintos matices de la subjetividad, alejando los hechos para permitir aflorar la identidad de la propia escritora, que se reivindica como mujer y escritora. La objetividad de la historia se enturbia por medio del diálogo y el equilibrio entre los hechos verdaderos y lo verosímil se complica por medio de intereses que hacen triunfar la psicología, la fantasía, el yo narrador, el hoy (cfr. Garboli, 1991: 10).

La obra de arte es vista como una forma de rescate, Artemisia se rescata a sí misma gracias a sus obras (cfr. Bramanti, 1980: 5516). El momento en que Artemisia pinta su "Judith y Holofernes" representa el punto culminante de su itinerario, es un

documento explícito de su liberación (cfr. Nozzoli, 1978: 92). Así en la novela se enfrentan la evasión a la realidad y la prisión que establecen las estructuras sociales para la mujer frente al ansia de autoafirmación. Artemisia es una reclusa presa de su tiempo, lo que sirve a Banti para subrayar la consciencia de lo “diverso” (cfr. Nozzoli, 1978: 104). Y en el resto de la obra el ejercicio pictórico se funde con la conciencia femenina: Artemisia pinta para dar dignidad al arte femenino tal y como Woolf en su ensayo *Una habitación propia* pretende resucitar a la hermana de Shakespeare (cfr. Nozzoli, 1978: 93); y Banti, que cabe mencionar aquí tradujo a Woolf al italiano, se sirve de su personaje para recrearse a sí misma, definiéndose como una mujer excepcional que lucha para ser reconocida como escritora. Es decir, su trabajo sobre Artemisia sirve para indagar en su propia identidad, como escritora y como mujer.

Hacia el final de la novela, dominada casi totalmente por la tercera persona, Artemisia asume de nuevo la primera persona y dice: “Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude” (Banti, 2012: 179). De esta manera, Artemisia está interpelando de manera directa al yo narradora, legitimando su valor como artista y como mujer. El personaje de *Artemisia*

si inserisce quindi con pieno diritto lungo la linea maestra della tematica bantiana, e se il suo retrocedere nel tempo la differenzia dalla realistica immediatezza degli antecedenti, non per questo ella risulta meno paradigmatica nei confronti dell'assunto ideologico della scrittrice (Nozzoli, 1978: 91).

Artemisia representa la dicotomía a la que se enfrentaban las mujeres en la época, y aún hoy en día, tenían que elegir entre la realización individual y la liberación, que implicaban la exclusión social, o asumir aquellos roles que les reservaba la sociedad, madre, esposa, ama de casa. Y como señala Nozzoli

è proprio in tal senso, nel valore esemplare che la sua vicenda assume rispetto alla condizione femminile, che la storia di Artemisia poi considerarsi «eccezionale», esemplificativa della battaglia combattuta dalla donna nei secoli contro le prevaricazioni e le violenze di una società regolata secondo i dettami della fallocrazia (Nozzoli, 1978: 92).

Artemisia se erige por medio de la novela en ejemplificación de la lucha librada por la mujer a lo largo de los siglos, y de ella se sirve Anna Banti para legitimar su posición como “*donna di lettere*”.

1.1.3. El reflejo de Artemisia

La grandeza del personaje de Artemisia recae en su habilidad para sobreponerse a una situación traumática, huir de su estigmatización y reivindicarse como mujer artista, un ámbito tradicionalmente dominado por el género masculino. Este es el innovador y particular feminismo bantiano. Ella se aleja de la concepción histórica clásica del feminismo que entendía la emancipación como participación paritaria en los derechos e igualdad jurídica, sino que pretende una reinterpretación global de la condición femenina, y con ella de toda la historia y la sociedad. Para ella, la reclusión voluntaria y la soledad de Artemisia son otra forma más de exclusión, pero que, pese a ello, han permitido que se convierta en la artista que es.

Banti, que debido a su matrimonio con Longhi, abandonó poco a poco su labor como crítica de arte para centrarse en su labor literaria, encontró en la literatura la forma de dar rienda a esa devoción artística por medio de la recreación de ambientes, personajes y periodos históricos, como la que consigue con esta novela. Se interesa por la figura de Artemisia en tanto que ella consigue afirmarse por medio de su obra, es decir, por medio de su propio arte. Entonces, Banti consigue liberarse de la cárcel artística que supuso su matrimonio con Longhi mediante la escritura. Podemos decir que *Artemisia* es a Anna Banti lo que *Judith y Holofernes* fue para la pintora, su liberación máxima. No se lamenta de ser mujer porque decide que la categoría de mujer no es más que una etiqueta, una prisión:

In virtù di questi fuggevoli contatti col mondo, la tranquilla reclusa volontaria vede l'umanità sempre più divisa in due parti, troppo diverse, sicché ragione e istinto la convincono che è venuto il momento di rassegnarsi e decidersi, di appartenere a una sola, soffocando il bruciore di quel “se non fossi una donna”, inutile lamento. (Banti, 2015: 85)

Esta liberación de la que nos habla Artemisia es a la que aspira Anna Banti por medio de esta novela en particular, y de toda su obra en general. En sus obras encontramos la clara vocación de la escritora de atender al mundo de la mujer como

observatorio privilegiado. Se muestra crítica con la heroína: la interpela, la interroga con brutalidad para invitar a la reflexión crítica, para que el propio lector se pregunte: ¿cómo es posible que me hable una persona desaparecida hace tres siglos? Banti convierte a su Artemisia en portadora de la igualdad entre los sexos.

Por medio de sus conocimientos histórico-artísticos, que enriquecen su escritura hasta convertirla en una reflexión de tinte ensayístico sobre el arte, Anna Banti construye el personaje de Artemisia. También sirviéndose de la cuestión del tiempo, que en Anna Banti es una cuestión firme, no tenemos sensación de que el tiempo transcurra, al menos en su dimensión física. Esto se debe a que lo que guía la novela es el tiempo estacional de la vida. Se sirve también de la novela histórica y la distancia moral que conlleva ubicar la historia en un tiempo anterior, tres siglos antes, que le permite enjuiciar y valorar los hechos moralmente, una de las características principales del género histórico. Este hecho lo toma de sus principales modelos, que ya se han comentado en la poética, Manzoni, que había depurado el lenguaje, y Woolf, cuya obra había traducido al italiano.

He aquí otra característica novedosa: no es una novela histórica al uso, sino que Banti desdibuja los límites entre novela histórica, (auto)biografía y ficción, por medio de la creación no solo de una protagonista, Artemisia, sino también de la deuteragonista, la voz narradora, y entre ambas se rompe la barrera verdad-imaginación por medio del diálogo. Este diálogo crea una historia dentro de la historia, una metanarrativa que es otra de las características de la poética bantiana.

La obra se abre con la pérdida de un manuscrito que simboliza la historia de todas las mujeres olvidadas por la historia, y la recuperación de ese manuscrito se convierte en una metáfora y en el objetivo de toda la obra: la reescritura no solo del manuscrito perdido sino también la reescritura de Artemisia en los anales de la historia de los que ha sido borrada durante tres siglos por la supremacía de la voz masculina. Y el medio del que se sirven, narradora/autora y Artemisia, es el del recuerdo, porque el recuerdo es el proceso por el cual la historia se convierte en memoria histórica como fruto de la reinterpretación. El manuscrito perdido simboliza la Artemisia histórica y la ficticia, lo que nos recuerda que lo perdido no puede volverse a encontrar ni volver a la vida, porque cualquier recreación que se haga sobre Artemisia es una interpretación de lo que una vez fue, este hecho está

apoyado por la falta de documentos históricos sobre ella, más allá de algunas de sus obras, cuya datación e identificación es difícil, y los documentos del juicio, que además han legitimado que la crítica y la historiografía actual se centren en Artemisia en la esfera de la violación, desatendiendo su labor como artista, desprestigiándola.

1.2. *La camicia bruciata* (1973)

Cuenta la historia de dos figuras relevantes de la historia de Florencia: Marguerite Louise d'Orleans (1645-1721) (Gran Duquesa de Toscana por su matrimonio con Cosme II de Médici) y Beatrice Violante de Baviera (1673-1731), esposa del hijo de Marguerite, Ferdinando de Médici. A la historia de ambas protagonistas, a su vez, se superpone la de la narradora-escritora en el presente representando una obra teatral. Se trata de la tercera de las obras de Anna Banti, tras *Artemisia* (1947) y *Noi credevamo* (1967), que recrean la historia de personajes históricos. En *La camicia bruciata* aborda de nuevo uno de sus grandes temas: retratar la soledad de la mujer en busca de su lugar y su dignidad en un mundo de hombres. Para ello, se sirve de un artificio literario y convierte la novela en una representación teatral en la que primero Marguerite, y después Violante, deben defender su posición. Una especie de juicio ante el jurado soberano que es el público.

1.2.1. Dos extranjeras en la corte medicea

La novela está dividida en cinco partes, a lo largo de las dos primeras acompañamos a Marguerite Louise d'Orleans. La seguimos en su traslado de Francia a Florencia, y asistimos a su día a día en palacio. La tercera parte, que funciona a modo de nexo entre ambas protagonistas, narra la vida de los tres hijos de Marguerite Louise d'Orleans: Ferdinando, Anna Ludovica y Gian Gastone. Para introducir, hacia el final, al personaje protagonista de las últimas dos partes: Beatrice Violante de Baviera, esposa del hijo mayor, Ferdinando.

En la primera parte, conocemos a Marguerite Louise, cuyo matrimonio con Cosimo de Medici es concertado, ya que, para la época, especialmente en familias de la nobleza, las mujeres eran para los hombres meros instrumentos de placer, un medio para tener hijos y objetos para crear alianzas políticas. El motivo que hay detrás de esta recopilación es el de que “la storia deve far giustizia delle perfide

invenzioni dei miei nemici” (Banti, 2013a: 1290). De este modo, la novela se convierte en un juicio ante el mundo, que es el tribunal. Esta novela es un juicio en el que el mundo es el tribunal. La primera persona narradora es Marguerite, sí, pero también Anna Banti, al igual que sucede en *Artemisia*. De nuevo en esta obra encontramos una narración dialogada entre las protagonistas y el yo narradora. De hecho, las alusiones directas a las protagonistas son muy frecuentes: “Spogliatevi dei vostri orpelli e lasciatevi inventare con qualche veisimiglianza” (Banti, 2013a: 1294) o “Ma, confessatelo, vi distolse la ricchezza del vostro corredo” (Banti, 2013a: 1302).

Para Marguerite Louise su boda con Cosimo es un sacrificio, y se siente una mártir a la que todos adorarán por ello, se produce de esta manera un choque entre el idealismo y la realidad. La narración se alterna entre el plano del siglo XVII y el contemporáneo de la escritora, alternándose el papel de narradora entre Marguerite Louise y Anna Banti, un detalle que ya encontrábamos en la obra de 1947. Y, al igual que en *Artemisia*, la narradora acusa y cuestiona, tiene un rol activo.

El matrimonio se produce cuando Cosimo de Medici acaba de salir de un lecho de muerte, y se casa por deber, no por placer. Tras la convalecencia está preocupado por su virilidad, y por eso se acuesta con una joven justo antes de la boda, como ya hizo en el pasado, para ver si podrá procrear. La camisa nupcial fue destruida en la noche de bodas, en Ambrogiana, el lugar en el que ambos esposos se vieron por primera vez. De aquí viene el título: *La camicia bruciata* (Banti, 2013a: 1337). Cosimo de Medici tiene miedo, está horrorizado por el adulterio cometido, y tiene miedo de que su esposa conozca su lado melancólico, inseguro, infeliz. Anna Banti es muy generosa con Cosimo de Medici, es difícil saber si pretende dignificar a este o a la figura de Marguerite Louise. Será un debate que dominará durante las primeras tres partes de la obra.

Marguerite Louise criticaba constantemente a Florencia y los florentinos. Durante su encierro en el último piso del Palacio Pitti, son encontradas unas cartas que demuestran a Cosimo que tuvo, quizá todavía tiene, un amante, que fue amada apasionadamente. La realidad es que las cartas son una ficción, son escritas por la propia Marguerite (Banti, 2013a: 1346-1357). Tras este encierro, Marguerite Louise se retira a vivir en el palacio de Poggio a Caiano, donde la joven permanecerá aún presa, pues el Gran Duque debía supervisar y saber todo lo que sucedía en la villa, y

las actividades de Marguerite Louise estaban muy limitadas. Durante todo ese tiempo, Marguerite Louise conserva el favor del pueblo, que la adoraba porque realizaba numerosas obras de caridad. Además, tenía especialmente el favor de la población femenina, que la consideraba una dama generosa, y también un ejemplo a seguir (y evitar) por su mala suerte. Las jóvenes disponían de pocos motivos para rescindir un matrimonio: haber sido forzadas a contraer las nupcias toscanas (el caso de Marguerite Louise); y, debido a ello, la ilegitimidad de los hijos. De ser así, el divorcio de Marguerite sentaría un precedente para todas las jóvenes que habían sido forzadas a un matrimonio que no deseaban. Debido a ello, Marguerite estalla en cólera y decide no salir de la villa. De este modo, Malvezzi, marqués y a la vez carcelero de Marguerite, temeroso de que el pueblo la considere realmente prisionera y la convierta en una auténtica mártir, recomienda a Cosimo ceder y dejar que Marguerite monte a caballo, por ejemplo, ya que es su pasatiempo favorito. Tras años de lucha, en 1675 consigue regresar a Francia, habiendo conquistado el corazón de los florentinos, pero no el de Cosimo. Ya en Francia, seguirá presa, y sin conseguir librarse de las cadenas del Médici: “Infine, cosa pretende? Aveva un trono e ci ha rinunziato, non vuol capire che in Francia non è più nulla, non conta nulla” (Banti, 2013a: 1360). De esta pobreza total es consciente al regresar a Francia, donde es internada en un convento del que intenta fugarse varias veces, sin suerte: “[ha] quello che lei ha sempre desiderato invano [...]: la possibilità di scegliere la propria sorte” (Banti, 2013a: 1369). Para poder ser libre, debe ‘ensuciar’ el apellido d’Orleans. Los escándalos que intenta armar fallan uno detrás de otro, y entonces la cambian a otro convento, el de Sainte Mandé.

Ya en el nuevo convento, encuentra su vocación, ayudar a los enfermos, recibe una herencia, pero ella se resigna y decide permanecer en el convento. Incluso desde ahí, Cosimo sigue recibiendo informes puntuales sobre lo que hace Marguerite. No quiere morir antes que ella, porque esto la liberaría de su yugo. Aún separados, siguen siendo marido y mujer, y las acciones de ella, lo perjudican a él.

La tercera parte sirve de nexo entre ambas protagonistas. En ella, asistimos a un recorrido por la infancia y juventud de los tres hijos de Marguerite Louise y Cosimo, para entender su desarrollo como personas, y justificar de esta manera su comportamiento. Comienza por mostrar a los hijos acordándose de su madre en

distintos momentos. En primer lugar, Gian Gastone, el pequeño de los tres hijos. Al ser el más pequeño, apenas recuerda a su madre, y busca incansable algún retrato suyo, ya que su padre ordenó retirarlos todos de palacio. Esta parte de la narración, encomendada a la búsqueda de unos retratos de Marguerite, entronca directamente con la vocación pictórica de su escritura. Tras encontrar dos retratos, se encierra, y se dedica únicamente a sus lecturas y sus estudios de ciencias. Sigue Anna Ludovica, una joven que desearía haber heredado la belleza de su madre, y así poder conocer el paraíso prometido, pero en la tierra. Recordando a su madre, Anna Ludovica decide cambiar su actitud devota, y evoluciona hacia un rol más maduro, activo y público en su vida: se rodea de damas de compañía, recibe una asignación mensual que destina a causas benéficas y al comercio, y, también, crece su prepotencia. Es temida hasta por su abuela, y es la preferida del padre, Cosimo. En tercer lugar, Ferdinando dei Médici, que tiene una gran presentación que reivindica la figura de su madre, y culpa al padre, Cosimo, y su mezquindad de la marcha de Marguerite Louise. En un primer momento desea viajar a Francia para visitar a su madre, pero finalmente decide ir al carnaval de Venecia, donde contraerá la sífilis que lo llevará a la tumba diecisiete años más tarde. Tras volver de Venecia, se casa con Beatrice Violante de Baviera.

Llegamos así a la cuarta parte de la historia, titulada “La tedeschina” (la pequeña alemana), cuya protagonista es Beatrice Violante de Baviera (1673-1731), a quien hemos conocido al final de la tercera parte, cuando contrae matrimonio con Ferdinando dei Medici. Entre la población corre el rumor de que Beatrice Violante es visitada por fantasmas, uno de ellos el de la propia Marguerite Louise. Gracias a ello, Beatrice Violante se propone reconstruir el romance de Marguerite y su primo, Carlos de Lorena, gracias a unas cartas que encuentra. Fruto de ello, tiene enfrentamientos con Marguerite Louise, o con su fantasma, así como Anna Banti discutía con Artemisia Gentileschi. En realidad, son todo invenciones de Violante Beatrice para decir todo lo que ella no se atreve a decir. Llegados a este punto cabe preguntarse, ¿quién tiene miedo de hablar demasiado, es realmente Violante Beatrice o es Anna Banti? La joven siente un especial apego por el joven Gian Gastone, al que nadie hace caso. De la convalecencia de Violante Beatrice de la sífilis que le contagió su esposo, surge la complicidad entre los cuñados (cfr. Banti, 2013a:

1429-1431) porque “è l’alleanza di due debolezze” (Banti, 2013a: 1430). Pero dicha complicidad se rompe cuando el pequeño pide a Violante Beatrice hablar con su madre, fruto de las habladurías.

En la quinta y última parte, encontramos a Violante Beatrice que vive casi reclusa como enfermera de Ferdinando, tarea que ella ha elegido voluntariamente y que remite directamente a Marguerite Louise. Lo ha elegido porque así puede ser ella misma, apartada de la vida pública, dado que la población la criticaba. Cuando Ferdinando se recupera, ella siente que no es la misma de antes, está cambiada porque se ha dado cuenta de que siempre ha sido un títere, una marioneta plegándose a las necesidades de los demás, ya sea de su familia, del marido o de la propia ciudad de Florencia. Ferdinando recae, y tras una larga convalecencia de nuevo cuidado por Violante Beatrice, fallece. A su muerte, Violante Beatrice se traslada a Lappoggi, con la vuelta de Anna Ludovica, con la que no tenía una gran relación, pero realizan un peregrinaje juntas y hacen las paces, con ellas mismas y, en el caso de Violante Beatrice, también con su fe católica.

Tras esto, es nombrada gobernadora de Siena: “È sola, finalmente, e padrona della sua solitudine” (Banti, 2013a: 1468). Ahora, casi medio siglo después del inicio de la novela, Violante Beatrice ha conseguido lo que Marguerite Louise tanto ansiaba, la libertad. En Siena, encuentra en el archivo que tenía Mattia, el anterior gobernador de Siena, correspondencia de Marguerite Louise, y sobre ella, siente mucha compasión por la figura de su suegra, y es la única de toda la familia en asistir a la misa en su honor en San Lorenzo tras su muerte.

1.2.2. Los personajes espejo

Si en *Artemisia* la relación con la artista es de complicidad y consuelo desde la primera frase de la novela, en *La camicia bruciata* sucede todo lo contrario. Esta vez el yo narradora se opone al personaje, como debe suceder con un personaje tan negativo, aunque esa negatividad sea producto de la libertad negada y del imaginario social que hacen que todas sus acciones y deseos sean escandalosos y autodestructivos (cfr. Nava, 1993: 54). El yo narradora nos hace dudar si su relato es a favor de Marguerite Louise o de Cosimo, como se ha apuntado en el apartado

correspondiente. Motivada sin duda por las actitudes caprichosas de la princesa, el yo narradora llega a decir:

Siete in errore, Altezza. La vostra mimica è fuori fase. Voi non siete il personaggio sensibile che avrebbe potuto fermare l'attenzione, mettiamo, di un Balzac, d'una Sand: Costoro non s'interessarono ai vostri casi perché vi fiutarono l'assenza della passione [...] Somigliate piuttosto a certi nostri contemporanei che non sanno quel che vogliono, ma lo vogliono subito (Banti, 2013a: 1294).

Artemisia fue elegida voluntariamente por Banti, pero en cierta manera Marguerite exige y busca que la narradora la rescate, debe conquistar el derecho a ser rescatada por la pluma de Anna Banti (cfr. Delogu, 2010: 81). Mientras que la autora podía sentirse mucho más cercana a Artemisia, dado que ambas pertenecían al mundo del arte, lo que verdaderamente llama su atención de la princesa francesa es su determinación para asumir el control sobre su propio destino, en un tiempo en el que las mujeres eran poco más que monedas de cambio para conquistar el poder o expandir territorios, así como producir herederos. Y en esa búsqueda de un rescate, de una salvación, encuentra una nueva forma de contar su historia y que esta sea juzgada en otro contexto:

Ragioniamo, Altezza. Voi vi siete appellata ai lumi del nostro secolo e noi vi offriamo di esaminare il vostro caso coi dati della nostra esperienza sui matrimoni falliti, senza parzialità di sorta. Si tratta, in fondo, di constatare che dopo tre secoli le magagne dei principi e delle principesse (o di chi ne ha preso il posto) non sono cambiate. (Banti, 2013a: 1292)

Es por estas diferencias de carácter que la identificación del yo narradora con Marguerite es difícil al principio, pero posible. La propia escritora en la introducción titulada "Perché?" da cuenta de las razones que la han impulsado a escribir sobre la princesa. Un personaje que aparentemente no tiene nada que ver con el resto de los personajes femeninos de su obra literaria, por su carácter caprichoso y su actitud, pero es cierto que, tras todos sus actos, está el deseo de separarse de su marido y volver a vivir en su patria. Es decir, como indica Lucy Delogu "racchiude in sé quelle caratteristiche, per lei, fondamentali in una donna: la volontà di riscattare la propria vita dal volere della società e degli uomini in generale" (2010: 79).

La estructura de la novela es compleja y está dominada por la relación existente entre el yo narradora omnisciente y la figura de Marguerite Louise, una no puede existir sin la otra, la supervivencia literaria y artística depende de su codependencia. Gracias a la habilidad de la voz narradora, Marguerite puede rescatar su pasado, y, al mismo tiempo, la escritora, gracias a la historia de Marguerite, puede defender y reivindicar las injusticias que sufren las mujeres (cfr. Delogu, 2010: 80). El diálogo entre narradora y protagonista se produce en la primera parte de la obra, en el que Margherite “[...] pretende di raccontarsi e di essere raccontata” (Banti, 2013a: 1287). A través de este vivo diálogo, se condiciona el tono del resto de la novela. Si bien en la primera parte el diálogo entre ambas es directo, a partir de la segunda parte la historia de Marguerite Louise nos será transmitida únicamente a través de los recuerdos de los hijos y otros personajes, y, especialmente, hacia el final de la novela, en las conversaciones con la nuera, Violante Beatrice de Baviera.

Cuando llegamos a las dos últimas partes de la novela, aparece en escena el personaje de Violante Beatrice de Baviera, que se nos presenta encarnando todas las virtudes de las que carecía Marguerite Louise: es dulce, dócil, cariñosa, nada caprichosa ni extravagante. Si Marguerite suscitaba la envidia de las mujeres de la corte, Violante levanta pasiones porque no es especialmente bella – de esta manera no se sienten amenazadas por ella – y también a Cosimo le parece bien porque no tiene aspiraciones ni maldad, es un personaje bastante pragmático y conformista. Aunque todos la aman, la joven se siente sola, pues le faltan compañeros o compañeras con las que poder mantener conversaciones ricas e inteligentes. Es por ello que desarrolla un fuerte vínculo con el joven Gian Gastone, cuyo carácter experimenta un cambio gracias a la *tedeschina*: “A Corte si osserva un felice mutamento di carattere di Gian Gastone, le sue malinconie sono meno intense e durano meno, spesso lo si vede a spasso in pieno giorno, non più ostile agli svaghi naturali alla sua età. C'è chi insinua che queste novità siano un po' merito della Principessa che ha saputo, col suo garbo, addomesticare il cognato” (Banti, 2013a: 1430). Juntos ansían suplir, con la figura del otro, sus carencias afectivas: el amor maternal uno, el amor marital otra. Tras la boda de Gian Gastone, pierden su vínculo especial. Violante, tras este desengaño, puede encontrar algo de paz, junto al marido enfermo. Al permanecer a su lado, no debe asistir a actos oficiales, y puede, al fin, disponer de todo su tiempo para reflexionar. A la muerte del marido, no sabe qué

hacer, pues como mujer de la nobleza siempre ha acatado los dictámenes impuestos, no sus deseos. Decide permanecer en Toscana, y este es otro contrapunto con la suegra Marguerite: quiere quedarse en el lugar en el que se ha convertido en mujer. Pese a las reservas de Anna Ludovica, Cosimo y Gian Gastone otorgan a Violante el cargo de gobernadora de la ciudad de Siena. Así, la joven *tedeschina* puede permanecer en Toscana, como era su deseo, y al mismo tiempo adquiere, por fin, el reconocimiento a sus virtudes y capacidades.

Violante Beatrice ve por primera vez el fantasma de Marguerite el día de su boda con Ferdinando. Desde ese momento, será una constante en la vida de la *tedeschina*, para atormentarla con sus recuerdos pero también para avisarla y que tuviera cuidado con los Médici:

Anch'io, come te, ho avuto festeggiamenti, pompe, gioielli che poi mi sono stati tolti con la scusa che appartenevano alla Corona. Tu tremi per il gelo, io morivo dal caldo, a me negarono un bicchier d'acqua, tu rischi una polmonite. I Medici sono crudeli. Ferdinando è migliore di suo padre, da ragazzo mi voleva bene, ma tanto hanno fatto che mi ha dimenticata. Non illuderti, qui non troverai né amore né amicizia. Torna a casa tua, Violante, tornaci subito, prima che i tuoi ti ripudino come è successo a me. (Banti, 2013a: 1420)

También, como nota Enza Biagini (1978: 157), los diálogos con Marguerite sirven a Violante para mostrar su pensamiento, para dar voz a su conciencia, sin miedo, es una revelación. Cuando narra la vida de la joven Violante, Banti lo hace describiéndola como una persona viva, no es un mero personaje histórico. Banti no se aleja de la información histórica de la que dispone para ahondar en las ansias de libertad, en el descaro, en la imprevisibilidad y la renuncia a todo sometimiento de Marguerite. Pero para poder exponer las dudas, indecisiones y miedos del personaje no puede utilizar ningún documento histórico, solamente la idea que se construye de esta mujer. Y para ello se sirve del diálogo, un diálogo en dos actos. Uno directo entre Marguerite y la narradora en la primera parte, y otro entre Marguerite y Violante hacia el final de la novela.

En la vida real, ambos personajes históricos, nunca llegaron a conocerse en persona, y esto ejemplifica como usa Banti la estrategia narrativa de las visiones para posibilitar ese encuentro: “Le due figure si specchiano, infatti, l’una nell’altra

per confrontarsi e creare la solidarietà femminile più volte auspicata dalla scritte, ma difficile da trovare nella realtà” (Delogu, 2010: 148-149). La imagen de la escritora que intenta cubrir las lagunas de la historia se proyecta en el relato en la figura de Violante que intenta cubrir las lagunas en la historia de Marguerite Louise.

1.3. *Un grido lacerante* (1981)

Cuenta la historia de Agnese Lanzi, alter-ego literario de la propia escritora, Anna Banti, nacida como Lucia Lopresti. Se observa aquí un juego con las iniciales de los tres nombres: Agnese/Anna y Lanzi/Lopresti. La novela está dividida en dos partes, la primera hasta la enfermedad del Maestro, y la segunda hasta la muerte de Agnese. La protagonista de la novela al inicio de la novela sufre “períodos de ausencia”, una especie de coma. No recuerda mucho de ellos, salvo una presencia perenne que le sujetaba la mano. Esa mano es la del profesor Delga, su marido. Agnese era una mujer que, aparentemente, lo tenía todo, todo lo que se creía que podía desear una mujer en la época, pero le faltaba “sentirsi responsabile di un lavoro compiuto da sola e senza aiuti” (Banti, 2013b: 1544).

1.3.1. Agnese Lanzi

El maestro no quería que se dedicara al arte, y la anima a escribir, así comienza su labor como escritora. Como hemos anotado en la nota inicial de este epígrafe, esta fue una elección, o podríamos decir, imposición en la vida de Anna Banti, ella también eligió la literatura animada por Roberto Longhi. Cuando Agnese Lanzi decide retomar la literatura, “per la prima volta non le parve inutile quel che stava scrivendo, storie di donne indignate e superbe” (Banti, 2013b: 1555-1559). También Agnese Lanzi escribe, como Banti, acerca de personajes femeninos de la historia, que se presentan indignadas por su suerte, orgullosas de su identidad. El éxito de sus libros, no obstante, era algo que sorprendía a Agnese: “Quando i suoi libri cominciarono a uscire (e ogni volta li considerava con autentico scetticismo), constatò che riscuotevano una approvazione piena di rispetto, ma anche un po’ sospettosa: lei era soprattutto la donna di un uomo eccezionale e questo privilegio andava pagato” (Banti, 2013b: 1561). Más adelante en la historia tenemos otro fragmento: “lei sapeva di non essere ai loro occhi che una studiosa fallita e che per orgoglio era passata alla letteratura” (Banti, 2013b: 1609), continuamente se hace a

menos, Agnese tiene un fuerte síndrome de la impostora que expone constantemente en las páginas de la novela.

En la segunda parte, comienzan las visitas al médico del maestro, y la joven Agnese Lanzi se ve obligada a ocultar su estado a los alumnos y amigos. A ello se suma que vive en un miedo constante a una recaída del marido en la enfermedad. A lo largo de la novela, vemos como el matrimonio visita numerosos lugares de culto y del arte. Uno de los sitios que visitan es la iglesia de Saint-Pièrre, donde estuvo recluida Marguerite Louise d'Orleans, la protagonista de *La camicia bruciata*: “[...] solo si concesse una visita a Saint-Pièrre l'antichissima chiesa nascosta dietro lo sfarzo bigotto del Sacré Coeur. Lì aveva vissuto, forse pregato disperatamente, una pazza principessa francese di cui lei, tanto tempo fa, s'era proposta, da curiosa letterata, di reinventare la follia” (Banti, 2013b: 1578). Esta es la primera de las menciones, bien por datos, bien por título, a obras escritas por Anna Banti, con las que podemos establecer una relación directa.

A la muerte del maestro, debe hacer frente al duelo tras la pérdida, así como a enfrentamientos con el Secretario, la mano derecha del maestro, para poder acceder a los manuscritos de Delga, así como a su despacho. Tras su primer viaje sin el maestro, Agnese ordena la correspondencia del maestro y guarda, o más bien esconde, un manuscrito propio sobre las iglesias de Roma a modo de homenaje. Todo esto mientras sigue enfrentándose al secretario por su legado. Toma la determinación, en un bloqueo creativo tras el trauma que supuso la pérdida del que había sido su compañero y guía, de trabajar en las obras de otros, como traductora. También Anna Banti se dedicó a la traducción, fue la traductora de Virginia Woolf y William M. Thackeray, entre otros. En este período, Agnese Lanzi cayó enferma por no comer e ingresó en una clínica. Era incapaz de recordar lo que había escrito (o hecho) con su vida (Banti, 2013b: 1603). Cuando se recupera, vuelve a casa y se encuentra que el asistente se ha ido. Es en este momento cuando decide donar la casa al instituto, y conservar únicamente unas pocas estancias para ella. Ahora, es ella la que da las órdenes en el instituto, la ayudan los antiguos alumnos del profesor que desean continuar con su legado.

A Agnese Lanzi, y por extensión a Anna Banti, no le interesa la lectura del presente, sino la de tiempos remotos en que la vida humana no era ‘definitiva’,

porque “solo la storia è vita vera” (Banti, 2013b: 1609). Comienza a recuperar sus manuscritos abandonados, entre ellos, el de *Artemisia*, una obra que ya Anna Banti había publicado en 1947. Al mismo tiempo que repasa su obra literaria, repasa la historia de la literatura: “Il romanzo moderno, infarcito di presente già stantio e promesso a un precoce romacero. La Storia dell’Arte l’aveva abbandonata senza strappi, ma della letteratura creativa non si sarebbe liberata che lacerandosi, alterando i propri connotati, maliziosamente, con estrema freddezza” (Banti, 2013b: 1615).

Poco a poco, Agnese encuentra su hueco en el instituto, los estudiantes la ven como una “heredera” (continuadora) de la virtud y experiencia del Maestro, un hecho que hace crecer su síndrome de la impostora, pues no se creía capaz, ni digna, ya que el Maestro la había minado, la había destruido psicológicamente. Y reflexiona constantemente sobre su papel para con los alumnos: “Chi sono io?” y su respuesta, fulminante: “non sono più nulla e nessuno, a meno di definirmi una reliquia, ombra di un’aspirazione frustrata” (Banti, 2013b: 1641)

Solo en la vejez, es capaz de reconocerse como una mujer de letras, hacia el final de la obra: “«Ecco quello che so, per il resto lascio a voi la responsabilità di decidere.» Sorrise. «Non dimenticate che sono una donna di lettere.» Rimase per qualche momento incerta, senza ascoltare la discussione che seguì: alla sua età avanzata, carica di preoccupazioni e di tristezze aveva confessato la sua vera professione. Per la prima volta” (Banti, 2013b: 1654). Y formula su profesión después de una pregunta de los estudiantes del Maestro, tras la muerte. A partir de este momento, sigue escribiendo, pero lo hace con miedo, porque ve cerca la muerte: “La vera vita era quella dell’opera d’arte, insostituibile miracolo che una volta sola appare sulla terra” (Banti, 2013b: 1662)

1.3.2. El lazo autobiográfico

Un grido lacerante sigue el relato de una escritora que, en su vejez, decide dar cuenta de sus méritos literarios y también de sus remordimientos por las oportunidades perdidas, especialmente en el mundo del arte. El yo narradora quiere escribir sobre su pasado, quiere escribir su historia para comprenderla, para valorarla: “presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una

lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole” (Banti, 2013b: 1652). Al mismo tiempo que reconstruye el relato de su vida, aprovecha también para denunciar los ideales y prejuicios que constriñen la vida de las mujeres y las actividades a las que se pueden dedicar. De esta manera, queda de nuevo patente el interés de la escritora y su firme compromiso con el feminismo y el reconocimiento de las mujeres que han habitado y habitan los márgenes de la historia, la cultura y la sociedad. Además, como señala Haaland (2021: 168-169), esta es una realidad que la propia Banti experimentó en su propia piel y en su rol de historiadora del arte, escritora y crítica.

A lo largo de la novela, Agnese vacila entre el pasado y el futuro, entre la sumisión y la transgresión, entre la crítica de arte y la escritura narrativa. Pese a ello, “rather than being displaced to the margins, however, she inhabits the limen: a zone of ambivalence and tension where the elements of her polyphonic self intersect with the circumstances of the present” (Haaland, 2021: 171), habitando una especie de umbral, en el que las relaciones entre el espacio y el tiempo no quedan bien delimitadas.

Banti envió el manuscrito de *Un grido lacerante* en el año 1981, cinco años antes de su muerte. Un libro que molestó a muchos de los alumnos e íntimos amigos de Roberto Longhi. Esto se debe a que se trata de un libro abiertamente autobiográfico, en el que da cuenta de la intimidad, de las relaciones conyugales, de la vida en pareja con Longhi, y simplemente se alejan de las miradas indiscretas por pequeños ajustes y toques fantásticos, como señala Cesare Garboli (cfr. 1991: 12-13). Estos cambios son, por ejemplo, el nombre de su marido, que en la novela es Delga, aunque a menudo lo llama también Maestro. También se oculta ella misma en otro alter-ego, en una nueva persona inventada, en Agnese Lanzi, maestra de escuela, cuya trayectoria podemos reconstruir fácilmente. También encontramos cambios en las fechas, pues en la novela Delga fallece cuando Agnese tiene cuarenta años, y en la realidad, Banti ya había superado los setenta años cuando Longhi cae enfermo. Existe otro cambio, no tan llamativo, y es el manuscrito de la *Breve ma veridica storia della pittura*, redescubierto y publicado póstumamente por la propia Banti, en la novela es un curso universitario, pero en realidad fue un curso de bachillerato. Banti y Longhi se conocieron porque él fue su maestro en el instituto, así en la novela el cortejo se traslada a los años universitarios, y no a los de bachillerato:

Finché un giorno, dietro una pila di fogli bianchi, viene alla luce uno scartafaccio. E il manoscritto della *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, gli appunti di un corso redatto da Longhi nel 1914, poco più che ventenne, per i candidati alla maturità in due licei romani, il Tasso e il Visconti. Sempre collezionista di se stesso, il Longhi aveva diligentemente conservato lo scartafaccio e aveva anche pensato, in qualche occasione, di darne degli estratti a stampa. All'emozione del ritrovamento, seguono nella Banti la commozione e il grande turbamento della lettura. Quel testo non le è sconosciuto, ha il suono, il timbro della voce di Longhi. Ogni parola che trova scritta la riporta indietro di sessant'anni. Si rivede tra i banchi del liceo, la voce di Longhi le arriva dalla cattedra. (Garboli, 1991: 14)

Si en el caso de Artemisia hablábamos del tiempo que no pasa, pues la novela se movía en el tiempo estacional de la vida, en el *Grido* el tiempo es el del pasado. Este tiempo pasado es una roca, ¿cómo puede hacer la narradora para removerlo, agitarlo y cambiarlo? Simplemente no puede ni sabe cómo hacerlo, también porque la intención que persigue no está clara, cambia, oscila. Como lectoras podemos pensar que Banti pretende destruir el pasado, pero también puede parecer que quiere darle vida eterna. Eventualmente, la escritora se rinde y deja que las palabras sean capitanas. Como señala Garboli, a veces es

[...] il riepilogo di una vocazione vissuta come un ripiego e un rammendo, la cognizione retrospettiva di un tradimento odioso, sogni e ambizioni di storica e studiosa dell'arte negoziati e venduti in cambio della felicità, il bilancio di un'attività di romanziera giudicata più o meno fallimentare (e comunque accuratamente demolita), il rimpianto di ciò che avrebbe potuto essere migliore o diverso, il risveglio da un incubo e il riemergere, al contrario, di una perfida felicità ingannatrice. (Garboli, 1991: 13-14)

En la novela, Agnese Lanzi habla sobre la depresión y el duelo, que para ella son dos viejas amigas: “La depressione, la melanconia le erano abituali, ma adesso una pena più pungente cominciò a dominarla. Avvezza alla solitudine, di giorno parlava poco, ma durante le insonnie notturne le sue riflessioni la conducevano a un duro monologo: si sentiva colpevole, e la sua colpa era la constatazione di un graduale affievolirsi del suo dolore, vecchio ormai di dieci anni.” (Banti, 2013b: 1652-1653). Agnese describe muy bien ese dolor porque también Banti lo experimentó en su

propia vida: “Sono stata molto infelice quando l’ho perduto: una infelicità che dura tuttora” (Pettrignani, 2022: 14). En la misma entrevista a Pettrignani, hablando acerca de su marido, dice lo siguiente, preguntada acerca de cómo la afectó vivir al lado de una personalidad como la de Longhi: “Non è facile convivere con una figura più grande messa sempre accanto al proprio nome. Ma mio marito non mi avrebbe mai, volontariamente, fatto ombra. Anzi, mi ha sempre sostenuta e incoraggiata.” (2022: 14). Si bien a lo largo de la novela la historia de Agnese muestra el compañerismo y los esfuerzos por perpetuar y cuidar el legado del profesor Delga, un análisis más detenido nos habla de los sacrificios, las renunciaciones y las ambiciones frustradas. Esto es también parte de la autobiografía de la dupla formada por Agnese y Anna. Encarnan la devoción y la entrega, pero también la frustración.

Otro de los elementos clásicos de la autobiografía es la recapitulación del nacimiento propio, o la (re)invención del mismo. En el caso que nos ocupa, la obra se abre *in media res* con la presentación de la imagen del nacimiento de la protagonista y el instante en el que no se es: “Described as a moment of no return when the brain is at the verge of extinction while thick, violent darkness suffocates every sign of light and respiration, the instant of physical vanishing is then followed by a scream—precisely “un grido lacerante”—that breaches into “il tempo rinato” to announce the birth of a girl” (Haaland, 2021: 172).

Un grido lacerante squarcia il tempo rinato: un budello infimo che sussulta come può, senza gola né orecchie, e il grido dopo un attimo riecheggia. Laggiù, sul suo letto, svanisce il suo corpo rigido, accanto qualcuno seguita a urlare, mentre si agita e ansima una massa enorme. Una voce chiara e forte proclama:

È una bellissima bambina.

D’un tratto capisce. Non dunque il ritorno alla cara vita, ai cari volti desolati. Uno sbaglio. Una caduta fra mostri. Da una piccola rossa fessura spalancata esce un suono strozzato: la sua voce, mentre mani gigantesche battono il grumolo di carne che ha cominciato a respirare. Dunque un neonato, scivolato giù fra ignote presenze. Per fortuna la morte ritorna. Ma non è morte, è sonno. (Banti, 2013b: 1527)

A esta imagen en la que se narra el nacimiento, que aparece aquí visto como una forma de muerte, un despertar traumático a la vida, entre llanto y golpes de los médicos; superponemos ahora la imagen final, que no enuncia, pero sí anticipa la muerte, que algún día habrá de llegar: “Un giorno – o una notte – sarebbe venuta l’ora. L’ora che non rintoccherà senza che un grido lacerante la trasformi in un minuto” (Banti, 2013b: 1663). Una muerte que al principio de la novela es sueño. De esta manera, narrando el nacimiento y la muerte, la obra representa el círculo vital de la protagonista, el principio y el fin.

1.4. *Chi sono io?*

Uno de los polos centrales en la narrativa de Anna Banti es la búsqueda de la identidad femenina, un deseo de definir el carácter femenino y de realización personal. Es por ello que una de las preguntas centrales en las tres novelas que hemos analizado es “¿quién?”. Al principio de *Un grido lacerante*, una joven Agnese se pregunta: “Chi sono io?” Esta será una pregunta central que se repetirá a lo largo de la novela, como una rima. También en *La camicia bruciata*: “Chi sono io, chi è Marguerite Louise. Nulla e nessuno. La memoria rifiuta le immagini; chiuse le prospettive del futuro, anche il presente si sgretola nell’improvviso clamore della cicale. È la fine: Addio, addio, balbetta, e non si sa a chi, non ci sono superstiti per chi sta morendo in solitudine.” (Banti, 2013a: 1351). En el caso de *Artemisia* también aparece esta cuestión: “le dame mi onorano, ma sappiano chi sono, virtuosa di pittura, non la solita canterina” (Banti, 2015: 38). ¿Quién es Artemisia? ¿Quién es Marguerite? ¿Quién es Violante? ¿Quién es Agnese? Pero la pregunta más importante, ¿quién es ese yo narradora que dialoga con todas? ¿Quién es Anna Banti?

Si al analizar el *Grido* hablábamos de la circularidad del relato, que inicia con el nacimiento y termina con la muerte, algo parecido podemos decir de la obra literaria de Anna Banti. Su recorrido se inicia con *Itinerario di Paolina*, publicado en 1937, un *bildungsroman* o novela de formación sobre el paso de niña a mujer de letras, de fuerte impronta autobiográfica. Y ese recorrido termina en 1973 con la publicación de *Un grido lacerante*, también una obra autobiográfica. Entre ambos pasan más de cuarenta años “ma Paolina e Agnese, la piccola Lucia Lopresti e la vecchia Banti, scaturiscono dalla medesima vena d’ispirazione e di stile” (Buscaroli Fabbri, 1993:

65). En el *Itinerario* se anticipan temas, motivos e incluso el estilo de la obra posterior de la escritora.

Un grido lacerante es un testamento vital y artístico, escrito poco antes de fallecer, que recoge su vida, tanto personal junto al Maestro, como laboral, recapitulando y recordando la escritura de sus libros: “Credendosi vicina alla fine si sforzava di ricordare come aveva impiegata la vita: e non le riusciva, tutto era sparito [...] La domanda: “chi sono io?” di nuovo la possedeva” (Banti, 2013b: 1603). El *Grido* es la respuesta a esa pregunta. Centrándonos ahora en el principio de la novela, vemos como un bombardeo destruye la casa de la protagonista, Agnese:

Infine scoppiarono le ultime stragi e orrori che d'un tratto furon sostituiti da un'ondata di speranza brutta e insieme dolciastra. «La guerra è ormai finita per sempre» predicò un giovane ufficiale americano bevendo, da ospite-padrone, alla fontanella limpida del giardino. Con un breve saluto Agnese rientrò nella sua casa massacrata e per la prima volta non le parve inutile quel che stava scrivendo, storie di donne indignate e superbe. (Banti, 2013b: 1555)

Esto también sucede en *Artemisia*, pues la novela es la reescritura del primer manuscrito que se ha perdido en los bombardeos durante la segunda guerra mundial en la ciudad de Florencia:

Gente che alle quattro del mattino si spinge come gregge spaurito a mirare lo sfacelo della patria, a confrontare colla vista i terrori di una nottata che le mine tedesche impiegarono, una dopo l'altra, a sconvolgere la crosta della terra. Senza rendermene conto, piango per quello che ciascuno di loro vedrà dal Belvedere, e i miei singhiozzi seguitano a bollire, irragionati, balenandoci, pazze festuche, il ponte Santa Trinita, torrioni dorati, una tazzina a fiori in cui bevevo da piccola. E di nuovo, mentre mi fermo un istante e raccapezzo, nel mio vuoto, che dovrò pure alzarmi, quel suono “non piangere” mi tocca in fretta come un'onda che s'allontana. Alzo finalmente la testa che è già una memoria, e in questa forma gli presto orecchio. Taccio, attonita, nella scoperta della perdita più dolorosa. Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. (Banti, 2015: 13)

Como vemos en el fragmento, en ese bombardeo la escritora perdió el manuscrito de su *Artemisia*. De hecho, toda la narración es un intento de reconstruir esa novela, no es el artificio del manuscrito encontrado, que tanta suerte encontró en el romanticismo, sino la recuperación del manuscrito perdido. Sirviéndose de la novela histórica, Banti interpone una barrera entre su voz narradora y los personajes que quiere recuperar, para recuperar mejor las razones histórico-humanas, pero esto “non impedisce infatti il convergere di entrambe le voci in un'unica modulazione, ove si raccolgono i sensi di una profonda solidarietà femminile” (Nozzoli, 1978: 95), como sucede en toda su obra. Y, por medio de esa solidaridad, o gracias a ella, puede transmitir y recomponer su identidad:

Anna Banti sposò il suo professore; ossia, divenne moglie del suo maestro, trasformando in quotidiana parità un rapporto di dipendenza, di devozione, di ammirazione. L'amore per il maestro costò, alla Banti, la storia dell'arte. Dopo pochi anni di matrimonio abbandonò completamente la storia dell'arte in quanto disciplina e lavoro e la trasformò a sua immagine senza perderla, rendendola oggetto, anziché soggetto, argomento di scrittura e non di studio (Buscaroli Fabbri, 1993: 66)

En la segunda parte del *Grido* asistimos a un análisis de sus obras, Agnese se ha propuesto analizarlas para comprender mejor su vida, para intentar encontrarle un sentido, ahora que el Maestro ha muerto: “Nello smantelamento dei suoi libri Agnese impegnò parecchio tempo fra volere e disvolere. Lavorava soffrendo” (Banti, 2013b: 1612). Es por ello que en el *Grido* encontramos referencias a obras que ha escrito Agnese, pero que remiten a las de Anna, como por ejemplo el siguiente fragmento en el que habla de una princesa francesa loca: “solo si concesse una visita a Saint Pierre, l'antichissima chiesa nascosta dietro lo sfarzo bigotto del Sacré-Coeur. Lì aveva vissuto, forse pregato disperatamente, una pazza principessa francese di cui lei, tanto tempo fa, s'era proposta, da curiosa letterata, di rinventare la follia” (Banti, 2013b: 1578). Se trata, sin ninguna duda, de la obra *La camicia bruciata*, que recoge la historia de Marguerite Louise d'Orleans. O, también “come si chiamava quella pittrice orgogliosa, dal piglio virile che...” (Banti, 2013b: 1575), que no es otra que *Artemisia*.

En el trasfondo del *Grido* siempre está el temor, el sentimiento de no ser suficiente, de no estar a la altura, el síndrome de la impostora atormenta a Agnese, al igual que persiguió a la escritora: “L’accontentavano, si capisce, e anche premurosamente, ma lei sapeva di non essere ai loro occhi che una studiosa fallita che per orgoglio era passata alla letteratura. Una dilettante, insomma, le cui osservazioni cadevano nel vuoto” (Banti, 2013b: 1609). Y también, cuando nos acercamos hacia el final de la narración, encontramos el siguiente fragmento, en el que Agnese se pregunta sobre su papel en el instituto, ahora que ha cedido la mayor parte del edificio a la fundación del Maestro:

Se si fosse chiesta, come da bambina: “chi sono io”, avrebbe risposto, senza complicazioni esistenziali: non sono più nulla e nessuno, a meno di definirmi una reliquia, ombra di un’aspirazione frustrata. Comunque, rifletteva, qualcuno citava ancora il titolo dei suoi libri, era già, dunque, la memoria di se stessa. Forse, concludeva, il “nemico” aveva fatto bene a emarginarla (Banti, 2013b: 1641)

A través de los personajes analizados, la escritora recompone su identidad. Como señala Enza Biagini, una de las grandes victorias de la escritora es la de hacer reversible el tiempo sin traicionar en ningún momento las fuentes históricas, permitiendo a la historia partir de cero, pero sin inventar ningún dato o cambiando aquello que sucedió:

Banti reproduce fedelmente le biografie delle sue eroine, offrendo anche un suggestivo affresco storico del periodo ma, allo stesso tempo, usa i dati storici in maniera personale, per inventare il “fatto supposto”: i suoi personaggi riassumono i tratti del vissuto ma sono più “veri” di quanto non sarebbero nel racconto di uno storico. Banti, infatti, non si limita a raccontare Marguerite Louise o gli altri personaggi, li “interpella e convoca sulla scena, per recuperare il proprio ruolo, il proprio vissuto. Anna Banti, diversamente dallo storico (e dal biografo tradizionale), parla di teatrino, tratta Marguerite-Louise come una prima attrice insistente, non rassegnata alla polvere del tempo e desiderosa di riprendersi un ruolo (Delogu, 2010: 131)

Un detalle sobre el que llama la atención Haaland es que, mientras que al hablar de sus personajes Agnese lo hace con cierto afecto y queriendo tomar parte en sus

miserables destinos, cuando recuerda su propia obra, su propio recorrido como escritora, lo hace partiendo desde la destrucción (cfr. 2021: 185). Si bien es posible enunciar las semejanzas entre la vida de Agnese y la de la escritora, como en efecto hemos hecho, también es cierto que la autora emplea el relato para hablar no sólo de sí misma, como testamento vital y autorepresentacional, sino también para alzar la voz por tantas otras mujeres que han visto sus vidas silenciadas o sus deseos suprimidos a causa de su género, como señala Haaland (2021: 180). Algunos críticos, como Cesare Garboli, consideran que al libro le falta un nexo unificador, para él Banti “non è affatto sicura di ciò che vuole, non sa se demolire il passato o dargli vita eterna” (Garboli, 1991: 18). Pero lo cierto es que el *Grido* resume no solo la vida de la escritora, sino que aún en sí toda la poética de Banti. La escritura fragmentada, el espacio indeterminado, la concepción temporal, la novela histórica, la *biofiction*, especialmente su compromiso con la causa de las mujeres, explorando el rol y la identidad de la mujer en la sociedad.

2. Doris Lessing/Anna Wulf: la construcción de las ficciones de la escritora

En *The Golden Notebook* aparecen cuatro cuadernos en los que la protagonista, Anna Wulf, decide compartimentar su vida. Son secciones que se superponen unas a otras y que no son lineales. A través de los distintos cuadernos encontramos los temas principales de la obra: la guerra fría y la amenaza de una guerra nuclear; la lucha de las mujeres; el sexo; el amor; la maternidad y la complicada relación madre-hija; y la política.

A priori, es fácil establecer una identificación entre Lessing, el yo autora, y Wulf, el yo narradora de la novela. El personaje de Wulf, que se escribe y divide en los cuatro cuadernos mencionados, afronta los problemas a los que se enfrentaban las mujeres en la realidad de la posguerra de la segunda guerra mundial y hace propias las luchas que mantuvo la escritora con el feminismo, el comunismo, el anticolonialismo y con la realidad que le tocó vivir. Es por ello que se hace interesante abordar el estudio de *The Golden Notebook* desde la autobiografía en dos tomos de la escritora, *Under My Skin* y *Walking In The Shade*. Publicadas originalmente en los años noventa, son posteriores a la primera y arrojan luz sobre las afinidades existentes entre autora y protagonista.

2.1. *The Golden Notebook* (*El cuaderno dorado*, 1962)

The Golden Notebook es una novela que vio la luz en 1962 y destacó desde un primer momento por su innovador enfoque literario para la época. Es un artificio que escinde la identidad en múltiples compartimentos, lo que otorga a la novela una rica polifonía de voces y planos. La historia sigue a Anna Wulf, una escritora que, a pesar de haber gozado de un gran éxito con su primera novela, *Frontiers of War*, se enfrenta a una crisis de creatividad que le impide escribir una sola palabra. Para lidiar con su bloqueo creativo, decide segmentar su vida en cuatro cuadernos de distintos colores: el cuaderno negro aborda sus experiencias en África; el cuaderno rojo se enfoca en su afiliación al Partido Comunista; el cuaderno amarillo, en realidad, es el borrador de una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor, y el cuaderno azul es un diario personal donde registra sus sentimientos. Entre las secciones de los diarios, se intercala una narración titulada "Mujeres libres" que describe la vida actual de la voz narradora. A medida que escribe en estos cuadernos, Anna Wulf logra reescribir y reconstruir su historia, y comienza un quinto cuaderno, el "cuaderno dorado", un ambicioso proyecto para una nueva novela. *The Golden Notebook* dibuja "a fictional world in which a woman's experience of love, sex, parenthood, and radical politics forms a crucial part of everyday life, deeply felt and sharply argued, without romance or hyperbole" (Arac, 2021: 7-8).

Es una obra maestra que vira en torno a grandes movimientos, de los que nace y a los que pretende contestar. En primer lugar, el feminismo, pues es un libro escrito por una mujer que habla sobre mujeres, que explora la condición de las mujeres como libres, casadas, madres, amantes, artistas, activistas políticas (cfr. Arac, 2021: 8). Esto es algo que atraviesa todos los cuadernos, pero que es especialmente reseñable en la narración que sirve de bisma entre los distintos cuadernos, *Mujeres libres*. En segundo lugar, el anticolonialismo, especialmente el primero de los cuadernos, el de color negro, en el que su visión de la cuestión africana está dominada por la nostalgia. Cuando narra los eventos del Hotel Mashopi, vemos la nostalgia por el "paraíso africano" en guerra, las tensiones sexuales del joven grupo lleno de idealistas políticos: "The seductive style of this lush realist evocation of the past is disrupted by Anna's own questions about the authenticity of the narrative"

(Bazin, 2008: 123). En tercer lugar, el comunismo, en este caso representado por el cuaderno rojo, que es, en esencia el más breve, pero es cierto que toda la novela está marcada con sus comentarios políticos. “The sense of a fragmented life in a fragmented world conveyed formally through the four notebooks and discussed and enacted in many ways throughout the book, arises from this political crisis” (Arac, 2021: 10), esta crisis a la que se hace referencia aquí es a la de la propia Lessing con el movimiento, que también experimenta Wulf. En la vida real, Lessing abandonó el partido tras la invasión de Hungría en 1956. En cuarto lugar, la propia literatura, el cuaderno azul, el último, se vuelve sobre la literatura y analiza su escritura: “Life is no longer a source for art, but rather art becomes an obstacle to life. Therefore, the blue notebook eschews art for the reportage of a diary (and it turns out to be the longest, perhaps because art brings compression)” (Arac, 2021: 11). En quinto lugar, el postmodernismo, representado por el cuaderno dorado, un nuevo artificio literario: “This section most explicitly depicts a woman’s mental breakdown followed by healing reintegration, the work came to be seen as postmodern, especially for its resonance with the antipsychiatry movement of R.D. Laing” (Arac, 2021: 11). Al asociar la novela con el postmodernismo, se consigue situar la novela al frente de la vanguardia literaria del período, y “this is no small achievement, given that the novel has often been treated as an anomaly, an eccentric and essentially unreadable text written about the ‘sex war’” (Bazin, 2008: 118).

Para escribir *The Golden Notebook*, Doris Lessing cambió su estilo, pues buscaba escribir una obra que tuviera “a framework made by thinking. The thought was that to divide off and compartmentalise living was dangerous and led to nothing but trouble” (1998: 338). Es por ello una novela que requiere una participación activa del lector, ya que la narración está muy compartimentada y se extiende en numerosos planos temporales y narrativos. Este hecho viene marcado por los distintos cuadernos, que relatan distintos momentos y aspectos de la vida de la escritora Anna Wulf. Los hechos narrados en el cuaderno negro suceden durante la estancia de Anna Wulf en Rodesia del Sur, pero las entradas en el citado cuaderno están escritas entre 1951 y 1954, por lo que respecta a la primera parte del citado cuaderno. El cuaderno rojo comienza su narración el 3 de enero de 1950. El cuaderno amarillo contiene notas sin datar para una novela. Mientras que el cuaderno azul narra distintos periodos, llenos de saltos temporales: el 7 de enero de

1950, después el 9 de octubre de 1946, y continuará narrando hechos hasta 1954. La última parte del cuaderno azul, en la cuarta parte dedicada a los cuadernos, continúa, pero esta vez sin fechas. La lógica de la escritura diarística, lo que pretenden ser los cuadernos en origen, invita a pensar que los eventos estarán organizados en orden cronológico y que seguirán una línea temporal concreta. Lo que hace es más bien dinamitar sus reglas, rompiendo toda secuencia temporal en la narración de los cuadernos. Lo relatado en “Mujeres libres”, en cambio, sí que respeta la lógica temporal y nos proporciona un relato ordenado cronológicamente que evoluciona, pues un relato que sigue las normas del realismo.

Por lo que respecta a la estructura, *The Golden Notebook* presenta una estructura circular: el final de la novela, esto es, el quinto cuaderno, el dorado, remite al principio:

‘I’m going to give you the first sentence then. There are the two women you are, Anna. Write down: The two women were alone in the London flat.’

‘You want me to begin a novel with The two women were alone in the London flat?’

‘Why say it like that? Write it, Anna.’

I wrote it.

‘You’re going to write that book, you’re going to write it, you’re going to finish it.’ (2014: 554)

No es la primera vez que vemos la frase: “The two women were alone in the London flat” (Lessing, 2014: 25), pues es la frase que abre el libro, el primer fragmento de “Mujeres libres”. A lo largo del libro, Anna sufre un bloqueo porque ha perdido la fe en su propia escritura (cfr. Bazin, 2008: 127). Estos dos fragmentos de la obra que acabamos de citar, nos hacen ver cómo al final el ejercicio de los cuadernos ha dado como resultado la misma novela que tenemos entre manos. El ejercicio metaficcional y metanarrativo ha llegado a su culmen. A lo largo de la novela vemos como Anna es borrada, como pierde su rostro en las páginas (Krouse, 2006: 41). Esto es algo especialmente llamativo en el cuaderno amarillo: “the narrative insists that Anna/Ella’s experience of sexual pleasure and love requires

dissolution of her individual subjectivity, and the narrative links this dissolution to the aesthetic demands of literature” (Krouse, 2006: 46). La escritura del “cuaderno dorado” sirve para hacer desaparecer a una Anna verdadera, y poner en su lugar a dispares Annas: “Writing seems to efface the female author, but this effacement offers Anna-as-writer freedom to move within the constraints of language” (Krouse, 2006: 49). La narración de “Mujeres libres” es una novela realista convencional, pero la elaboración de los cuadernos es, como señala Isabel Durán, mucho más rica, “de la misma manera que nuestro interior es más rico que nuestro Yo externo, o que la experiencia es más rica que el arte” (2000: 102). Es decir, la imagen exterior de Anna/Doris –esto es “Mujeres libres”– no posee los matices ricos de la imagen interior –es decir, los cuadernos.

El cuaderno negro narra los eventos del hotel Mashopi y la experiencia de la propia autora, Anna Wulf, durante su tiempo en Rodesia del Sur. Es una obra que nace de la nostalgia de los tiempos pasados. El cuaderno rojo, por su parte, trata de política, es un recuento de la promesa comunista y del fracaso, así como también relata la decepción de Lessing con el Marxismo, siendo éste el tema fundamental de la segunda parte de la autobiografía, *Walking In The Shade*. Este segundo volumen fue un encargo, es decir, que fue escrito con menos motivación personal que *Under My Skin*. Además, en ese segundo volumen Lessing permanece más distante, es una autobiografía más “impersonal” en la que intercala opiniones políticas y afirmaciones sobre la historia y la literatura del momento, aunque también analiza su propia obra. El cuaderno amarillo es el borrador de una novela, *Shadow of the third*, pero los protagonistas, Ella y Paul, son los dobles literarios de la propia Anna y Michael, su amante. Cuando acaba la primera parte de la narración, reflexiona sobre su escritura:

The trouble with this story is that it is written in terms of analysis of the laws of dissolution of the relationship between Paul and Ella. I don't see any other way to write it. As soon as one has lived through something, it falls into a pattern. And the pattern of an affair, even one that has lasted five years and has been as close as a marriage, is seen in terms of what ends it. That is why all this is untrue. Because while living through something one doesn't think like that at all. [...] Literature is analysis after the event. (2014: 210)

El cuaderno azul es el más interesante desde el punto de vista de esta tesis, pues es en él donde se analiza con la psicóloga Mother Sugar – Madre Azúcar en la traducción en español – que es realmente Mrs. Sussman en la vida real, su psicóloga. Además, en él se narran las escenas catárticas en las que Saul y Anna discuten, donde se suceden constantemente la neurosis y la desesperación, donde se analiza la escritura. El cuaderno azul surge como una revuelta contra la literatura, y es por ello que es el más extenso, porque el arte trae consigo compresión, una condensación de todo. En este cuaderno, la relación existente entre vida y arte cambia, “life is no longer a source for arte, but rather art becomes an obstacle to life” (Arac, 2021: 11).

Cuando llegamos al final de la obra, el argumento del cuaderno dorado es que Anna está escribiendo una obra. El problema era, como señala Arac, los cuadernos. Pero vistos desde el final, se han convertido en la solución al problema, los cuadernos han permitido la reconstrucción de la identidad de la autora, y le han permitido recobrar la fe en su escritura, la han sacado del bloqueo creativo.

2.2. *Under my Skin* (*Dentro de mí*, 1994)

El primer volumen de la autobiografía de Doris Lessing, *Under my Skin* (*Dentro de mí*, 1994) comprende los años desde su nacimiento hasta 1949, año en que llega a Londres con su hijo pequeño, Peter Lessing. En este volumen relata su nacimiento, infancia, juventud y madurez en Rodesia. Incluye también el relato de sus dos matrimonios con Frank Wisdom y Gottfried Lessing, así como la separación de ambos, la crianza de los hijos, los problemas para escribir y sus primeras relaciones con el partido comunista.

La obra está dividida en capítulos clásicos, la conforman un total de veintiún capítulos. En el primer capítulo, comienza relatando su historia familiar. Su padre, Alfred Tayler, era un soldado inglés que fue herido en la guerra y perdió la pierna. Además, como resultado de su participación en la contienda, sufrió también neurosis de guerra, en inglés *shell shock*, Lessing lo explica así en su autobiografía: “He was in fact depressed, the real depression which was like – so he said – being inside a cold, dark room with no way out, and where no one could come in to help him” (1995: 6-7). Su madre, Emily Maude McVeagh era enfermera y trabajó en el Royal Free Hospital en Londres, dónde el joven Alfred se recuperaba de la

amputación de su pierna. Tras casarse, el matrimonio se mudó a Kermanshah (actual Irán), donde nació Doris: “I was born on the 22nd October 1919. My mother had a bad time. It was a forceps birth. My face was scarred purple for days. Do I believe this difficult birth scarred me – that is to say, my nature? Who knows. I do know that to be born in the year 1919 when half of Europe was a graveyard, and people were dying in millions all over the world – that was important” (1995: 8). Habla en este capítulo de cómo la primera guerra mundial marcó su vida, a través de las repercusiones que había tenido para la vida de sus padres, y concluye: “it was the war that had given birth to me” (1995: 10). Al principio era una broma, pero al crecer y entrar en contacto con otras personas de la misma época, comprendió que no lo era. En cierta manera, los hijos habían heredado el trauma de los padres, al crecer en ese contexto.

Lessing decide escribir su autobiografía en 1990, y lo hace para defenderse de otras obras que estaban comenzando a surgir en la época: “Why and autobiography at all? Self-defence: biographies are being written. It is a jumpy business, as if you were walking along a flat and often tedious road in an agreeable half-dark but you know a searchlight may be switched on at any minute” (1995: 14). Pero este no era el único motivo, también lo hacía, como hemos indicado en el apartado dedicado a su poética, en un intento de comprender y recuperar la relación con su madre. Doris siempre sintió que era una molestia para su madre, que tenía una obvia preferencia por su hermano, y esto será algo que la atormentará por años. Su madre sufría fundamentalmente de un conflicto de expectativas, siempre reacia a abandonar la clase media. Aunque lo cierto era que cuando la familia llega a Rodesia, lo hace en una situación muy precaria, para hacerse cargo de una granja que apenas alcanza para cubrir las necesidades de todos ellos. Para ellos, la estancia en África era un mero trámite, necesitaban obtener dinero para posteriormente asentarse cómodamente en Inglaterra. De niña, Lessing adoraba la colorida Persia, y la recordará siempre, mientras que veía Inglaterra como un lugar oscuro, sombrío, tenebroso, húmedo y frío; todo lo contrario que su madre, que ansiaba volver a su país. Como prueba de ello, en el capítulo seis menciona lo ridículo que era pretender vivir como la clase media inglesa estando en mitad de la jungla (cfr. Lessing, 1995: 73)

Durante su adolescencia, crea su alter ego, Tigger – inspirado por Winnie The Pooh, personaje de las obras de A. A. Milne – que es un Yo dentro de Doris Lessing, un Yo que juzga y es muy dura con ella:

Just about then the family became characters in A. A. Milne, just as if we had never left England. My father was Eeyore, my brother Roo, my mother - what else? - Kanga. I was the fat and bouncy Tigger. I remained Tigger until I left Rhodesia, for nothing would stop friends and comrades using it. Nicknames are potent ways of cutting people down to size. I was Tigger Tayler, Tigger Wisdom, then Tigger Lessing, the last fitting me even less than the others. Also Comrade Tigger. This personality was expected to be brash, jokey, clumsy, and always ready to be a good sport, that is, to laugh at herself, apologize, clown, confess inability. An extrovert. In that it was a protection for the person I really was, 'Tigger' was an aspect of the Hostess. There was a lot of energy in 'Tigger' that healthy bouncy beast. (Lessing, 1995: 89)

Tigger era, en resumen, todo aquello que Doris no podía, o no se creía capaz de ser: "Tigger was always friendly and affectionate and competent" (Lessing, 1995: 241). Al igual que hemos visto en el caso de Anna Banti, que crea un pseudónimo para escribir con mayor libertad, es decir, su primer alter ego literario, y no precisamente un personaje de sus obras, Doris Lessing crea a Tigger. Este alter ego aparecerá a lo largo de la obra, será Tigger la que intente fugarse de la granja, también la que se ría ante la niña Doris que pide amor y cariño, la que se chive a los padres de las declaraciones de amor, pero también la que ayude a Doris a encajar en los colegios a los que iba:

I was a quiet and thoughtful person, so she said. I was glad to hear this, for what I remember is the chatty brightness of 'Tigger' – who was certainly the person who dealt with the social life that at once swept me away into drinking and dancing" (1995: 199)

A los catorce años, abandona la escuela y permanecerá alejada de la casa familiar, primero con los James, y más tarde con los Griffith en Johannesburgo. Tras vivir alejada de sus padres y comprobar que, efectivamente, los enfrentamientos con su madre eran cada vez mayores, decide buscar trabajo para abandonar de manera definitiva la casa. Así es como comienza a trabajar como niñera, trabajando para dos

familias distintas, que le permiten acceso a una gran biblioteca con la que seguir enriqueciendo su formación y bagaje cultural y literario. El gran miedo de Doris durante toda su vida fue convertirse en una víctima de la guerra, como sus padres: “It was not my parents’ strength that threatened me, it was their weakness. ‘I will not, I won’t be a victim of war’” (1995: 189-190). Esa independencia lograda gracias al trabajo es el primer paso. Más tarde, la encontramos trabajando como telefonista, a la par que cursa mecanografía y se apunta a la escuela de secretariado – al comentar *The Golden Notebook*, remitiremos de nuevo a esto.

Narra a continuación su primer encuentro con los movimientos de izquierdas, en una reunión del Club del Libro de la Izquierda, algo desalentador que pospuso su pleno compromiso con la causa cuatro años, ya que le indicaron qué podía o no podía leer, especialmente en lo relativo a la prensa (cfr. 1995: 200). Cuando el clima político y social hacía ver cercano el estallido de la guerra, Doris soñaba con la liberación que esto traería para ella, quizás enrolándose como enfermera, aunque también con algunas ideas más locas como paracaidista o espía. Lo que realmente quería era escapar. Pero carecía de los recursos necesarios para todo ello, y depender de sus padres no era una opción, porque ni quería ni ellos tenían suficiente para dárselo. En cambio, lo que hace Doris es mudarse a Salisbury, y allí conoce al que sería su primer marido, Frank Wisdom: “My parents were understandably surprised when I arrived on the farm with Frank, having announced for years that I had no intention of getting married or having children to tie me down” (1995: 206). Ambos tenían ideas afines, y el matrimonio parecía el paso más lógico, pero al pensar en la boda, Doris no se reconoce en esa joven muchacha: “There was a graceless wedding, which I hated. I remember exactly how I felt: it is not a question of the inventive memory. In the wedding photographs I look a jolly young matron. It was ‘Tigger’ who was getting married” (1995: 207). El matrimonio, con el objetivo de salvar el matrimonio, tuvo un segundo hijo que no arreglará nada. Doris detestaba esa vida, pero a Tigger se le daba muy bien:

When John was nine months old, soon to get to his feet, we decided to have another baby. Yet with half of myself I knew I was not going to stay in this life. I had nothing in my mind as serious as a plan or a programme. No, I merely dreamed of a life with similarly free spirits in Paris or London. I did not belong

here. Yet any observer might be deceived because I was apparently doing so well. Who was? Tigger was, bright, slapdash, amusing, a competent and attractive young woman. 'Clever Tigger Wisdom' [...] was living this life as if born to it. (1995: 235)

¿Qué empuja pues al matrimonio a ese segundo hijo? La sociedad, el clima reinante, el *zeitgeist*. Todas las parejas jóvenes estaban teniendo los niños en ese momento, antes de avanzar en edad. Mientras Doris cuidaba del joven John durante su segundo embarazo, escribía poemas, poemas que hacían que Frank se sintiera amenazado:

When a man feels his woman's work or interests outside marriage threatening, then often this is expressed indirectly. Frank always agreed that I should get a job, when it was possible, that I was going to write, when I could. But I was growing away from him, and very fast, and he felt it, although I could not have been more amiable, amenable, ready to please. (1995: 237)

También alrededor de esta época, Frank Wisdom había sido rechazado por el ejército, se había entregado al alcohol, sentía una gran soledad... Y todo esto se vio reflejado en la relación. Con la llegada de la pequeña Jean se mudan a una casa, con una hipoteca, y Doris comienza a pasar cada vez menos tiempo con otras esposas. Su pensamiento se fue radicalizando y acentuando progresivamente, y Doris sentía la necesidad de huir. Por ello, se va unos días a Ciudad del Cabo con John – esta experiencia concreta la encontramos en el relato *To Room Nineteen*, en el que Susan Rawlings también se aleja del hogar para poder pensar con claridad. Al volver a la ciudad, Doris es consciente de que el matrimonio con Frank está en decadencia, e incluso él tiene una relación con otra mujer. El fin queda claro porque Doris no siente celos, pero aún así considera que lo suyo era un buen matrimonio: “how it was that people bound to make each other miserable so often ended in the same bed, or at least bedroom. I did not yet include my marriage with Frank in this category. In comparison we were well-matched” (1995: 256). Se reencuentra con Dorothy Schwartz, del Club del Libro de la izquierda, y se sella, ahora sí, su entrega completa a la causa comunista. Este fue un movimiento que incomodó a Frank, porque debido a su trabajo como funcionario, él no podía formar parte. Lo que cautivó a Doris del comunismo no fue otra cosa que sentirse, por primera vez, entre iguales:

In my case it was because for the first time in my life I was meeting a group of people (not an isolated individual here and there) who read everything, and who did not think it remarkable to read, and among whom thoughts about the Native Problem I had scarcely dared to say aloud turned out to be mere commonplaces. I became a Communist because of the spirit of the times, because of the *Zeitgeist* (1995: 259)

Doris se comprometió con la causa y abandonó a sus hijos. Se mudó a una habitación en una casa de la misma calle. Esto aparece reflejado, como ella misma indica, en *Un casamiento convencional* y en *Al final de la tormenta*, una obra más autobiográfica en la que se muestra crítica con el comunismo. Poco tiempo después, se divorciaron alegando como causa “la infidelidad de Doris”, si bien el primer adúltero había sido Frank. En este tiempo conoce al que sería su segundo marido, Gottfried Lessing. Gottfried era un miembro activo del grupo, lo que dejaba poco tiempo para el cortejo. Se casaron para evitar las habladurías, pero la verdad es que ambos tenían caracteres muy opuestos. Narra aquí la vida en Salisbury y cómo se organizaban y reunían, y habla de tres pilotos de la RAF que se unían al grupo en las reuniones. Todas estas experiencias aparecerían años más tarde en *The Golden Notebook*:

This period, when the Cambridge RAF were with us, a time with its own flavour and taste, went to make up the Mashopi parts of *The Golden Notebook*, which I have just re-read. There is no doubt fiction makes a better job of the truth (1995: 314)

El fin de la guerra, marca también el fin de la vida de partido y Doris comienza la escritura de la que sería su primera novela: *The Grass Is Singing*. Empiezan a llegar noticias de la destrucción de Europa con la guerra, y Doris habla de su sueño roto de ir a Europa. El matrimonio que formaban los Lessing decidió tener un hijo “por aburrimiento”, porque no había mejor momento. Lo cierto es que la llegada del tercer hijo – algo que los padres de Doris no veían con buenos ojos, ya que había abandonado a sus dos primeros bebés – mostraba la felicidad y la esperanza tras el fin de la guerra. Con el estallido de la Guerra Fría, también aumentan las dificultades del matrimonio y los problemas de Doris con su madre. Su padre fallece, y comienza la peor época de su vida, dos años antes de su traslado a Londres. En 1948, el

matrimonio se prepara para ir a Inglaterra, y el primer paso fue el divorcio. Un divorcio planeado y amistoso, y juntos decidieron que se establecerían en Londres, por el bien del pequeño Peter. Cuando Doris Lessing parte hacia Inglaterra, deja en Rodesia a los dos hijos mayores, con Frank Wisdom, que había encontrado su lugar en la vida burguesa y que eventualmente se alejó de la política.

Llega a Londres con Peter y el manuscrito de *The Grass Is Singing* bajo el brazo. Al poco de llegar, Gottfried se marcha a Alemania ante la frustración de no conseguir empleo en Londres. Como señala Scott, la autora emplea este libro “as a tool to understand her past, and to create a sense of calm out of a whirlpool of emotions, adolescent tensions and rebellion against her mother” (Scott, 1996: 4). Este primer volumen de su autobiografía es la carta de presentación de la escritora, es su (re)nacimiento:

In this book I have been presented – I have presented myself – as a product of all those McVeaghs, Flowers, Taylers, Batleys, Millers, Snewins and Cornishes, sound and satisfactory English, Scottish, Irish compost, nurtured by Kent, Essex, Suffolk, Norfolk, Devon and Somerset. I am slotted into place, a little item on a tree of descent. But that is not how I experienced myself then. That’s all over, I was thinking, that’s done with, meaning the tentacles of family. I was born out of my own self – so I felt. I didn’t want to know. I was not going home to my family, I was fleeing from it. The door had shut and that was that. (Lessing, 1995: 419)

2.3. *Walking in the Shade* (*Un paseo por la sombra*, 1997)

El segundo volumen de la autobiografía lleva por título *Walking in the Shade* (*Un paseo por la sombra*) y en este caso cubre el periodo entre 1949, año en que llega a Londres, y 1962, año en que se publica *The Golden Notebook*. Las dos obras que conforman su autobiografía fueron escritas en la década de los noventa, mucho antes del fallecimiento de la escritora en 2013, ¿por qué pues, decidió parar la narración en ese punto, tan lejano? La propia autora escribe en el primer volumen lo siguiente:

I may easily write about my life until the year I left Southern Rhodesia in 1949, because there are few people left who can be hurt by what I say; I have had to leave out, or change – mostly a name or two – very little [...] But volume

Two, that is, from the time I reached London, will be a different matter. [...] I have known a few of the famous, and even one or two of the great [...] The older I get the more secrets I have, never to be revealed and this, I know, is a common condition among of people my age. And why all this emphasis on kissing and telling? Kisses are the least of it. (Lessing, 1995: 11)

Si esto se menciona acerca del segundo volumen, podemos inferir cuál sería el destino de los acontecimientos que relatará a partir de ese año, que está mucho más cercano en el tiempo. Es posible que haya una mayor probabilidad de que los personajes mencionados sobrevivan. Su archivo personal, que incluye además borradores, manuscritos y diarios personales, se encuentra en la Universidad de Anglia del Este en Norwich (Inglaterra). Sin embargo, solamente una pequeña porción, treinta cajas, está disponible para el público. El resto, que consta de un total de ciento nueve cajas, está en posesión de su biógrafo oficial, Patrick French. Una vez que el escritor complete la obra en la que está trabajando, se considerará la posibilidad de poner a disposición del público este material. Los diarios personales no serán divulgados hasta el año 2043¹⁹.

A diferencia del primer volumen, este segundo volumen se encuentra dividido en capítulos extensos y no numerados, sino que llevan por título los distintos lugares en los que Doris Lessing vivió durante esos años. El primero de ellos es “Denbigh Road W11”. Las experiencias de sus primeros momentos en Inglaterra están recogidas en la obra *In Pursuit of the English* (19xx). Durante este tiempo vive en pisos compartidos – una experiencia que también se reflejaría en *The Golden Notebook* – y, gracias a un editor, recupera los derechos para la publicación de *The Grass Is Singing*, que estaban en poder de un editor de Johannesburgo. Al mismo tiempo, comienza a trabajar como secretaria, pero abandona el trabajo porque necesita centrarse en su hijo y en su obra.

Con la mudanza a “Church Street, Kensington, W8”, retoma la política y los contactos con el comunismo y el Partido. En esta segunda residencia comparte casa con Joan Rodker, que también tenía un hijo, con lo que el pequeño Peter también

¹⁹ El inventario que recoge todos los materiales depositados puede consultarse en: <https://www.uea.ac.uk/library/british-archive-for-contemporary-writing/a-z-writers/doris-lessing>

disfruta más de esta vivienda. La amistad con Joan Rodker será muy importante para la vida de Doris, e incluso formará parte de *The Golden Notebook*. La amistad entre Anna Wulf y Molly Jacobs está completamente inspirada en la que existía entre ambas mujeres: “For instance, the talk in Joan Rodker’s kitchen, which I mined for Molly and Anna. Joan was Molly, much altered, of course” (Lessing, 1998: 336). Relata también en este capítulo su relación con Jack, su amante comunista checo, junto a él viajó por Europa, mientras Peter quedaba en Londres a cargo de Joan, o de la madre de Doris, que se había mudado a la ciudad. Viajaban con poco dinero, dormían al aire libre, visitaron Granada y otras ciudades europeas. También en este tiempo, Gottfried se marcha a Alemania, y hay problemas para mantener el contacto, desapareciendo así de la vida de Peter.

La política lo impregnaba todo después de la segunda guerra mundial, en todos los niveles. En el año 1952 formó parte del Llamamiento de Escritores por la Paz del Mundo, convocado y celebrado en la Unión Soviética. La URSS solicitó a la autora que retrasara su afiliación oficial al partido, porque no daba buena prensa que hubiera dos comunistas en el viaje. Así es como queda patente la complejidad de la autora con el comunismo, con el llamado “realm of lies” (1998: 65). Durante el viaje los autores carecen de libertad de movimiento, todo está orquestado. También recoge en estas páginas Doris el proceso de censura y autocensura que experimentaban los autores para poder ver publicada su obra dentro de la unión. Las delegaciones del partido en distintos países se odiaban entre ellas, Doris Lessing viajó a Praga y también a París y pudo ser testigo de esto de primera mano.

La verdad era que el partido era el menor de los problemas de Doris, una madre soltera que tenía dificultades económicas para mantener a su hijo y preocupaciones que le impedían escribir, al igual que a Anna Wulf, la protagonista de *The Golden Notebook*:

As for me, I was depressed and discouraged. I knew nothing about the policies of British literature, and did not care much, being so absorbed in the difficulties of trying to write when so beset with the problems of money, my child, my mother, my psychotherapist, my lover, and –not least– wishing I could slip unnoticed from the Party (1998: 95)

Durante esta época, la escritora compone numerosos cuentos e historias inspirados en mujeres humildes de su contexto más inmediato, como las esposas de los granjeros de Rodesia o la mujer que limpiaba su apartamento. En las siguientes páginas del capítulo reflexiona acerca de la industria editorial, y también sobre la rutina del escritor, y las dificultades a las que se enfrentaba como madre soltera. Pese a esta pobreza, nunca se negó nada, ni sintió que le faltara de nada. Sobre sí Jack, su amante, la ayudaba, Doris siempre pagaba su parte, por principios. Aceptó trabajos como secretaria y también como revisora de libros, pero estaban mal pagados para todo el esfuerzo que exigían y el tiempo del que privaban a su creación.

Con todo, Doris consigue “independizarse”, y se traslada a “Warwick Road SW5”, su tercera vivienda en Londres, y la primera que era completa y únicamente para ella. Para ayudar a pagarla, durante un tiempo alquiló habitaciones a otras personas –al igual que Anna Wulf en *The Golden Notebook*– pero no por mucho tiempo, pues tenía conflictos con los inquilinos. En la nueva casa, se producen brechas en la relación entre madre e hijo: Peter empeora en la escuela y la ausencia de Gottfried empieza a notarse más que nunca. Aparecen en escena los Eichner, una familia estructurada y funcional – si acaso tal cosa existe – y Peter empezará a pasar mucho tiempo con ellos. Peter tiene miedo de que su madre desaparezca al igual que su padre. En este momento, Doris rompe su relación con Jack, tras cuatro años, una relación que había sido más parecida a un matrimonio que cualquiera de los anteriores. Tras dejarlo con el comunista checo, Doris comienza una relación con Clancy Segal, con quien existía una buena compenetración intelectual. Con Clancy estaría durante tres años. Ambos, Jack y Clancy, también aparecen en el *cuaderno*: “Both Jack and Clancy are in *The Golden Notebook*. Not necessarily facts, but the emotional truth is all there” (1998: 172).

Doris Lessing fue declarada inmigrante prohibida en Sudáfrica y Rodesia, por su afiliación al partido. Rusia financió un viaje de Doris de vuelta a África, a condición de que escribiera unos artículos, que posteriormente traducirían. La traducción fue totalmente libre, y esto marcó la desilusión definitiva de Doris Lessing con el comunismo, aunque no con la revolución. En *Prisons We Choose to Live Inside*, la escritora reflexiona con mayor profundidad acerca de su relación con el comunismo, y ya hemos recogido algunos de sus sentimientos en el apartado dedicado a la

poética. En el año 1957, fallece la madre de Doris, y en ese momento, la escritora se arrepiente y se replantea toda la relación con su madre, responsabilizándose en parte de su muerte. A lo largo de los dos tomos de su autobiografía, Doris Lessing nos guía a través de su vida, enfocándose principalmente en contar su historia con el propósito de, en primer lugar, defenderse de las críticas y biografías que se estaban publicando en ese período. Además, explora las razones detrás de su complicada relación con su madre, de cuya influencia siempre trató de escapar.

En su autobiografía encontramos clases magistrales de teoría y crítica literaria, además de un análisis de sus obras, las que consideraba éxitos, las que consideraba fracasos, y también llega incluso a hablar de qué temas consideraba haber desperdiciado:

In Warwick Road I wrote a lot of short stories, set in Africa, in France, in Germany. Some of them I think are good. Some are not up to much. If you are the king of writer I am –that is, one who uses the process of writing to find out what you think, and even what you are– then it is surely dishonest to kick down the stepladder you came up by, but the fact is, I would be happy if some of the stories I wrote disappeared (1998: 250-251).

Tras la muerte de su madre, comienza la escritura de *The Golden Notebook* y en 1958 se muda a “Langham Street W1”. Aquí tiene lugar la ruptura con Clancy, después de tres años de relación, y describe los problemas que experimenta para escribir y describir ambientes, para plasmar la atmósfera en palabras. El libro en general surge de la necesidad de explicar el contexto. Al principio de la obra, dice lo siguiente:

There are two very great difficulties about writing this book. If it is hard to convey the atmosphere of the Cold War, which was like a poison affecting everything, and which now seems like a sort of lunacy, then it is as hard to describe the difference between the atmosphere that pervaded publishing when I began writing, and what it is now. (1998: 113)

Y ahora, acercándonos al final, reflexiona de nuevo sobre este tema:

It is hard to convey the flavour of this encounter, because the atmosphere of that time is now so utterly gone. This is always the difficulty, trying to record

the past. Facts are easy: this and that happened; but out of the context of an atmosphere, much behaviour—facts—social and personal, seems, simply, lunatic. (1998: 313)

A continuación, narra la rutina de escritura de *The Golden Notebook*, y cuenta cuál fue el combustible emocional de la obra, que no fue otro que el duelo tras las rupturas con Jack y Clancy:

The Golden Notebook's fuel was feeling of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy –rather I had been dragged by *my* emotional needs, which really had nothing to do with them as individuals (1998: 337-338)

A continuación, se producen las últimas declaraciones de la autobiografía, en las que reniega de cualquier dogmatismo, del comunismo y todo su lote ideológico:

The package had come to seem thin, gimcrack, superficial, and above all blown together most arbitrarily, shreds from the French Revolution and the Enlightenment, orts and fragments from Cromwell's time or the industrial revolution, articles of faith from Marx or from Lenin. [...] I knew that I had accepted the Marxist package for no deeper reason than that the communists I met in Southern Rhodesia had actually read the books I had, were in love with literature, and because they were the only people I knew who took it for granted that the white regime was doomed. But if I had been born in another place, at another time, I would with equal ease have accepted whatever 'package' was the correct one there and then. (1998: 349)

La obra termina con una afirmación sobre la década de los 50: "So. That was the fifties, as I experienced the decade, which slopped over at both ends –1949 to 1962– as decades tend to do. I moved to the new house in the autum of 1962" (1998: 401). Y cuenta a continuación como tuvo que abandonar esa última casa, porque el ayuntamiento la expropió, y tuvo que trasladarse a otra zona, pero aguantó en "60 Charrington Street, Somerstown" hasta el final de la década. Una década que refiere ha sido idealizada, pero fue una década en la que empezó el auge de las drogas, y es por ello que:

My view of the sixties is jaundiced by what I was living through. And we are living in its aftermath. So many people landed in mental hospitals and prisons,

and there are sudden silences in talk when someone who committed suicide is being remembered, and every week comes news of a far too early death.

[...]

But usually, when I hear someone talking nostalgically about the sixties—‘If you remember it, you weren’t there’— what comes into my mind is a line from a poem I wrote when I was very young, not more than a girl: ‘When I look back I seem to remember singing.’ Well, yes, that seems to be about it (1998: 404)

Lo que viene a decir, en la parte final del libro, es que ni todo fue tan bueno, ni todo fue tan malo, porque la memoria es selectiva y muy caprichosa.

2.4. El bloqueo de la escritora: *one and the same*

En los dos volúmenes de su autobiografía, Doris Lessing nos guía a través de los distintos momentos de su vida, poniendo un énfasis especial en compartir su propia historia y visión. Esto se debe a su necesidad de defenderse de las críticas y biografías que estaban surgiendo en ese momento, por un lado. Pero también lo hace para explorar a fondo las razones detrás de su complicada relación con su madre, de cuya influencia siempre trató de escapar.

También a lo largo de los dos volúmenes la escritora nos brinda explicaciones acerca de la génesis de sus narraciones, desvelando las fuentes de inspiración detrás de cada relato, incluyendo las distintas personas que conoció a lo largo de su vida y que plasmó en sus personajes. Su autobiografía funciona también como un cuaderno o diario de escritura, donde reflexiona sobre el mismo género de la autobiografía y analiza su propio estilo literario. En esta línea, también nos revela qué aspectos de su vida y las personas con las que se ha cruzado han influido en la elaboración de ciertas obras y relatos concretos: “Old man McAuley ran the Ayreshire Mine. I put him in a story called *The Antheap*. About him nothing is made up, but the manager and his wife were brought in from another mine, another district, a story told to me of a drunken small-worker and the manager’s wife bossing him around” (Lessing, 1995: 131). Fragmentos como este podemos encontrarlos en ambos volúmenes de la autobiografía.

Isabel Durán, en un artículo publicado en el año 2000, analiza los dos volúmenes de la autobiografía de Doris Lessing a la luz de la teoría de la autobiografía femenina, y dos de sus obras más celebradas: *Martha Quest* y *The Golden Notebook*. En él, nos dice, que “[Doris Lessing] en el fondo lleva toda su vida buscándose y buscando a través de su literatura” (Durán, 2000: 86). Al principio del primer volumen, Doris Lessing dice lo siguiente acerca de la motivación para una autobiografía:

Why an autobiography at all? Self-defence: biographies are being written. It is a jumpy business, as if you were walking along a flat and often tedious road in an agreeable half-dark but you know a searchlight may be switched on at any minute. Yes, indeed there are good biographers, nearly all of them in Britain now, for we are enjoying a golden age of autobiography. What is better than a really good biography? Not many novels. (Lessing, 1995: 14)

Como hemos indicado, lo que buscaba Doris Lessing con su autobiografía era defenderse, pero también reconstruir la relación con la madre. Una de las defensas es de la crítica, y para ello va desgranando a lo largo de las dos obras el origen de sus novelas, de sus relatos, y las correspondencias que guardan sus personajes con las personas que conoció a lo largo de su vida. Al leer los dos volúmenes, escritos en los años noventa, nos damos cuenta de que tras el objetivo de la autodefensa está en última instancia el deseo de encontrarse, de buscar “dentro de sí”, como indica Durán (2000: 89), y que esa búsqueda ya había comenzado en obras tan tempranas como *Martha Quest* y la pentalogía *Children of Violence*. Esta búsqueda sobresale en el primer volumen, *Under My Skin*, de estructura normativa, y evolución gradual. En este primer volumen no hay mucha cabida para las polémicas, que reserva para la segunda parte, *Walking In The Shade*. Esta segunda parte posee una estructura más compleja, heterodoxa y experimental, pues se organiza en torno a los distintos pisos en los que vivió, y no en capítulos tradicionales. En esencia recorre las grandes polémicas de su vida y los conflictos con los distintos movimientos y causas a los que se adhirió. Es una historia de desencanto con el comunismo, a la par que una defensa: “*Walking in the shade* es una reafirmación y una defensa de sus ideas, una *apología pro vita sua* para los que ‘la tomaron por estúpida’” (Durán, 2000: 98), algo que contribuye a legitimar la idea de que uno de los motivos para escribir una autobiografía es la defensa de los ataques de terceras personas que creen tener la verdad absoluta sobre la propia vida.

El segundo volumen de su autobiografía, a diferencia del primero que escribió por decisión propia, fue encargado, y por ello está escrito con menor estímulo e impulso personal (cfr. Durán, 2000: 105-106). Esta recapitulación de su vida termina en 1962, año en el que fue publicada la que es considerada su mejor obra por la gran mayoría de la crítica. Decide parar ahí la narración, como se ha indicado, porque aún quedaban muchos protagonistas vivos. La obra marcó su ruptura con el realismo y transformó su escritura:

Como atendiendo a este afán por romper con los compartimentos estancos, por fundir géneros, por entrar en esa 'locura' que se aparta del realismo, Lessing escribió un libro en que una sección es una novela realista, mientras que el resto sugiere la inadecuación de tal acercamiento (Durán, 2000: 99)

Las mujeres nos expresamos siempre como en una continuidad, continuidad con la madre, a diferencia de los chicos, cuando crecemos, somos como ella. Doris Lessing, a lo largo de su vida, luchó por no ser lo que habían sido sus padres, especialmente su madre. De niña escapaba continuamente de la casa familiar que la asfixiaba y quería imponerle roles que ella no aceptaba: "Reading and wandering through the veld, she was dreaming herself into a new world and a new embodied self [...] That's why reading was so necessary: imagining her way into alternative world was a mode of survival" (Feigel, 2019: 26-27).

En el artículo "Freedom as Effacement", Tonya Krouse (2006) analiza el prefacio a la edición de la obra de 1972 que la propia Lessing escribió. En dicho artículo, habla de los "deseos" de Lessing de controlar las interpretaciones de su obra (Krouse, 2006: 42). En mi opinión, esta no es en ningún caso la intención de la autora. Para ello, me baso en el final del mismo prefacio, la autora deja claro que un autor no puede aspirar a controlar las interpretaciones de su obra: "[...] it is not only childish of a writer to want readers to see what he sees, to understand the shape and aim of a novel as he sees it – his wanting this means that he has not understood a most fundamental point. Which is that the book is alive and potent and fructifying and able to promote thought and discussion" (Lessing, 2014: 20-21). ¿Pero qué ocurre con las lecturas autobiográficas de las obras concebidas como ficción? ¿Qué puede hacer un autor con respecto a ellas? Lo cierto es que nada, una vez la obra ha sido depositada en el mundo, tendrá tantas lecturas como lectores.

She often expresses annoyance when asked about which aspects of her books are autobiographical—“in a sense, everything has to be autobiographical, of course; but on the other hand, you can also say that it isn’t autobiographical at all, because as soon as you begin writing it changes into something else”—and believes it is not important for the reader to distinguish autobiography from fiction. (Dooley, 2009: 157)

Somos conscientes de que Lessing considera que pretender leerlo todo como autobiografía, como basado en la vida del propio autor, priva al autor de su agencia, de su imaginación, de su creatividad. En su autobiografía, que funciona también como una guía de estilo en la que también analiza su propia escritura, la autora manifiesta sin rodeos la postura que mantiene ante aquellos lectores que no flaquean en su esfuerzo de buscar cuánto hay de autobiográfico en su obra: "The obsession with the autobiographical element in a writer's work here reaches its fulfilment: having seen Shelley plain, what need to read the work?" (1997: 108). En este punto, Doris Lessing menciona a una de sus grandes referentes, Virginia Woolf²⁰:

Virginia Woolf truly said that of a hundred readers of a novel, only one will really care about the imaginative work a writer has put in: they want to know if the writer has 'put herself in', and is that a portrait of Freddy or Jane? [...] How often have I seen a face fall into disappointment when I say no, such and such a character was imagined, or composed from half a dozen similar people, or transposed from another setting into this one. (1997: 336)

Pero en el caso de una figura tan reconocida como Lessing, especialmente tras su Premio Nobel de Literatura en 2007, resulta difícil o casi imposible separar a la autora de su protagonista y negarse la posibilidad de encontrar similitudes entre ambas. Anna Wulf, la protagonista de *The Golden Notebook*, es escritora, al igual que Lessing; vive en Londres con su hija, mientras que Lessing también vivía en la capital inglesa con su hijo Peter; durante un tiempo, ambas tuvieron que compartir vivienda y alquilar habitaciones; ambas militaron en el Partido Comunista; ambas mantuvieron numerosas relaciones personales; trabajaron durante un tiempo como

²⁰ Para más datos acerca de la concepción woolfiana de la autobiografía, véase Capítulo I, apartado 2.2. Autobiografía femenina.

secretarias e institutrices... La lista es larga. El momento primordial que hace posible esta comparación, así como la vinculación de ambas, lo encontramos en el segundo volumen de la autobiografía, cuando Doris Lessing narra el proceso de creación de la obra, indicando qué la llevo a escribirla y qué hay de ella en las protagonistas: “*The Golden Notebook’s* fuel was feeling of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy –rather I had been dragged by *my* emotional needs, which really had nothing to do with them as individuals” (Lessing, 1997: 337-338). Esta alusión a la primera persona es clara. Pero lo cierto es que no encontramos paralelismos únicamente entre Anna y Doris, sino que también podemos establecer dichos vínculos entre el resto de los personajes. Por ejemplo, entre Molly Jacobs y Joan Rodker, las amigas de Anna Wulf/Doris Lessing: “For instance, the talk in Joan Rodker’s kitchen, which I mined for Molly and Anna. Joan was Molly, much altered, of course, and I, Ella” (Lessing, 1997: 336). Este pasaje, acerca de las charlas en la cocina, lo encontramos al principio de *Walking In The Shade*: “In fact, gossiping with Joan over the kitchen table is one of my pleasantest memories. We both cooked well, gentle competition went on over the meals we prepared” (Lessing, 1997: 47). El personaje de Ella, al que hace referencia en el primer fragmento, es el nombre que da Anna Wulf a la protagonista de la novela dentro del cuaderno amarillo. A priori, esto podría negar la relación paralelística que pretendemos establecer entre Doris y Anna, pero lo cierto es que la propia Anna concibe la historia de Ella dentro del cuaderno amarillo como una obra en proceso que estaría basada en su propia vida sentimental y su historia de amor, es decir, se trata de un personaje concebido a raíz de su propia vida, una mujer que escribe para una revista de mujeres, al igual que hizo Anna Wulf. Además, en el quinto cuaderno, el cuaderno dorado, Anna escribe acerca de ese alter ego literario que ha creado en Ella:

The idea for this story intrigued me, and I began thinking how it should be written. How, for instance, would it change if I used Ella instead of myself? I had not thought about Ella for some time, and I realized that of course she had changed in the interval; she would have become more defensive, for instance. I saw her with her hair altered—she would be tying it back again, looking severe; she would be wearing different clothes. I was watching Ella moving about my room; and then I began imagining how she would be with Saul—much more

intelligent, I think, than I, cooler, for instance. After a while I realized I was doing what I had done before, creating 'the third'—the woman altogether better than I was. For I could positively mark the point where Ella left reality, left how she would, in fact, behave because of her nature; and move into a large generosity of personality impossible to her. But I didn't dislike this new person I was creating; I was thinking that quite possibly these marvellous, generous things we walk side by side with in our imaginations could come into existence, simply because we need them, because we imagine them. Then I began to laugh because of the distance between what I was imagining and what in fact I was, let alone what Ella was. (2014: 552)

Este fragmento nos remite a un episodio de *Under My Skin*, en el que Doris menciona la novela que le gustaría escribir:

I once thought of writing a book called *My Alternative Lives*, using the conventions of space fiction, some of whose ideas are the same as those on the frontiers of physics. But the plot here would be that the lives of the doctor, the animal doctor, the farmer, the explorer would run concurrently with my life, set in other parallel universes or 'realities', continually influencing mine. As in those cases of multiple personalities, where only slowly do the personalities inside a woman or man become aware of each other, the heroine of this book – me for argument's sake – would slowly come to know that multiples of herself are living these other lives. A nice idea for a book, but time is running out. (1995: 228)

Este deseo de Lessing de crear y recrear distintas identidades "is similar to Anna Wulf's moves towards individuation and the finding of 'self' through her self-representational writing in *The Golden Notebook*." (Scott, 1996: 4). Y nos permite, de nuevo, vincular a Doris Lessing y Anna Wulf como dos caras de la misma moneda que usan su obra como sanación.

En el cuaderno negro encontramos un gran número de similitudes entre la propia escritora, Doris Lessing, y la vida de Anna Wulf. Por ejemplo, en los componentes del grupo del hotel en el cuaderno negro: Paul, Jimmy y Ted (tres soldados que se conocen de Oxford, que forman parte de la RAF); George Hounslow (trabajador y con hijos); Willy Rodde (refugiado alemán), Maryrose (nacida y criada en África) y Anna. En *Under My Skin*, Doris enumera los miembros del grupo comunista:

There was an inner core – never exactly designated one – in this loose and often changing crowd of left-wing people. The main people in it were Frank Cooper, Gottfried Lessing, Nathan Zelter, Dorothy Schwartz, and another RAF, a sergeant, Ken Graham (1995: 274)

La propia Anna tenía un *affaire* con Willy Rodde, el dirigente del grupo, que era un refugiado alemán. Al estudiar la autobiografía, hemos hablado del segundo marido de Doris, Gottfried Lessing que era, él mismo, un refugiado alemán: “I did not like Willi. He did not like me. Yet we began to live together, or as much as is possible in a small town where everyone knows what you do (2014: 82) y sigue diciendo: “But even then I knew, as Willi knew, that we were incompatible” (2014: 83). En *Under My Skin*, Doris escribe: “We might smoke a companionable cigarette. Or try to make love, out of a kind of good faith, for we did try sometimes, as if we believed our incompatibility was a temporary misfortune” (1995: 317). Y más adelante, tras hablar acerca de su embarazo y tras desvelar las relaciones extramaritales de su marido: “Gottfried and I resumed our unhappy but kindly marriage” (1995: 358). Esto indica que el matrimonio no se hacía feliz mutuamente, pero se entendían. De esta manera, el vínculo Anna/Willy y Doris/Gottfried queda establecido. Lara Feigel analiza la correspondencia entre Doris Lessing y John Whitehorn, uno de los pilotos de la RAF que también se reunía regularmente con el grupo. A él le dice: “Owing to my unfaithfulness G now loves me more than ever” (Cita de una carta de Doris Lessing a John Whitehorn tomada de Feigel, 2019: 135).

Ya en Londres, Doris Lessing conoció a un psiquiatra comunista checo al que da el nombre de Jack en su autobiografía. Jack fue el primer hombre que la había llenado emocional, física e intelectualmente (cfr. Feigel, 2019: 139). Una relación muy intensa, marcada por el miedo de Jack a la felicidad – toda su familia y amigos habían perecido en los campos de exterminación. Jack, además, tenía miedo de Peter, el hijo de Doris, que buscaba una figura paterna después de la marcha de Gottfried a Alemania. Además, pese a que Jack siguió casado con su esposa, cada vez se mostraba más celoso con el entorno de Doris, y de hecho él la anima a buscar su propio apartamento para que deje de vivir con Joan Rodker. Toda la aflicción de este periodo está en *The Golden Notebook*, Doris encarna a Jack en la figura de Michael, el amante de Anna Wulf: “The grief of this period went into *The Golden Notebook*,

where Anna finds that her love for Michael threatens her liberation as a ‘free woman’” (Feigel, 2019: 140).

Tras Jack, mantuvo una relación con Clancy Sigal, escritor norteamericano. La relación con Clancy era como un matrimonio de los años cincuenta. Estuvieron juntos durante cinco años, llenos de altibajos y entregados totalmente a la locura: “For the next five years, the quest for both of them was to attain freedom through madness and it was a quest they pursued jointly, even when apart” (Feigel, 2019: 173). También Clancy aparece en *The Golden Notebook*, en este caso es Saul Green, que aparece en el cuaderno azul:

I’m a full-blooded American boy, ‘Baby, you should take me easy, like good whisky.’

‘Then that defines you,’ I said.

Shock again. He fought to come out of that personality, gasped, made himself breathe slowly, then said normally: ‘What’s wrong with me?’

‘You mean, what’s wrong with us. We’re both mad. We’re inside a cocoon of madness.’

‘You!’ This was sullen. ‘You’re the sanest bloody woman I’ve ever known.’

‘Not at the moment.’

We lay a long time, silent. He was gently stroking my arm. The sound of lorries along the street below was loud. With the gentle caress on my arm, I could feel the tension leave me. All the madness and the hate had gone. And then another of the long, slowly darkening afternoons, cut off from the world, and the long dark night. (Lessing, 2014: 508)

Mantenían una relación muy tóxica y destructiva para ambos, pero les permitía escribir. Y toda esa energía se encuentra en el cuaderno azul.

El problema para Anna Wulf, como narradora, es la forma. Sufre de un bloqueo creativo y es incapaz de escribir nada, en parte porque las formas narrativas existentes no la satisfacen. La forma es entonces un problema no solo literario, sino también político y personal, como señala Golubov (2001: 47). Cuando Lessing deja

el partido en 1956, comienza a buscar una forma más libre para la novela. Este hecho no es casual, pues en *Walking In The Shade* vemos como los autores se tenían que autocensurar para que sus obras pudieran ver la luz en los territorios que gobernaba el partido, había una poética que todos debían cumplir. Lo que Lessing deseaba en ese momento no era ya solamente una libertad política, sino una libertad formal y en el proceso. De esta manera, la idea que yace tras *The Golden Notebook* es la siguiente: “In the background is the belief that it’s inaccurate or even dishonest to tell a life story in only one way [...] Lessing thought that the inner life could not be comprehended in isolation from its intellectual and political climate” (Feigel, 2019: 122-123).

Únicamente una vez haya transformado su vida, a través de la escritura de los cuadernos, podrá llegar a una forma narrativa nueva que le permite retomar su obra y labor creativas. La creación de la identidad a través de la narración es un fenómeno fundamental que define y a la vez constituye la identidad humana. Al construirse como ser narrado, el sujeto se inserta en el mundo (cfr. Sadhu, 2021: 47). Como ya hemos comentado al mencionar la concepción woolfiana de la autobiografía, para Virginia Woolf el sujeto se conoce mejor desde la fragmentación, y esto se refleja en la idea de Lessing de compartimentalizar la experiencia humana en distintos cuadernos. Como también recoge Lynda Scott, el texto se convierte en un espacio-sueño en el que (re)crear la propia vida, así como las relaciones, pero recreadas como creemos recordarlas o como nos gustaría que hubieran sucedido (cfr. 1996: 3). La narración surge así como la única forma de retratar a un sujeto en constante construcción

3. Daniela Hodrová/Alice/Sofie/Eliška: genealogía praguense

Daniela Hodrová planificó originalmente para su primera obra, la trilogía *Tryznivé město (Ciudad doliente)*, unos cien personajes, pero en el resultado final suman más de doscientos cincuenta. Además, estos personajes, no existen exclusivamente en el plano de la trilogía, pues en el universo literario de Daniela coexisten todos los personajes de todas sus obras. Reaparecerán continuamente las protagonistas, encadenadas a la narración en una espiral que nunca cesa. Aunque analizaremos y resumiremos aquí la trama de cada una de las obras estudiadas, así

como también señalaremos los principales mecanismos que emplea la autora, nos centraremos posteriormente en las protagonistas de la trilogía y de la obra *Točité věty* (*Oraciones en espiral*). En el texto, Daniela Hodrová realiza un simulacro de todos sus estudios teóricos, y convierte la ciudad-texto, es decir, Praga, en un laberinto eterno e interminable, en el que todo se entrelaza. Pasado y presente, personajes vivos y muertos, reales y ficticios... Todo es uno en la ciudad doliente.

3.1. *Trýznivé město* (*Ciudad Doliente*, 1991)

La trilogía de *Trýznivé město* (*Ciudad Doliente*), nombrada así en honor a Dante Alighieri – esta era la inscripción que acompañaba a la puerta que daba entrada al Infierno en la obra del florentino. Es descrita a menudo como una novela generacional y cuenta con una compleja narradora en primera persona. A través de sus páginas, acompañaremos a la(s) protagonista(s) por un recorrido de más de mil años a través de la historia bohemia, centrada especialmente en los perdedores. Escrita a lo largo de los últimos veinte años de la ocupación soviética del país, no fue publicada hasta después de la caída del régimen.

En las tres novelas, acompañamos a sus protagonistas, Alice Davidovičová, Sofie Syslová y Eliška Beránková, en sus intentos de descender al inframundo, es decir, a la Praga subterránea en la que conviven todas las ciudades que una vez fue, un inframundo que está habitado por todos aquellos que alguna vez caminaron por las calles de la ciudad bohemia. La ciudad es un personaje más de la trilogía, además del lugar en el que sucede toda la acción.

3.1.1. Breves apuntes históricos sobre los territorios checos

Checoslovaquia ha conocido todos los regímenes políticos que han existido en Europa durante el siglo xx; la democracia liberal de la Primera República de 1918 a 1938; el nazismo de 1938 a 1945; el difícil socialismo democrático de 1945 a 1948; el período estalinista de 1948 a 1960; el despertar democrático de la Primavera de Praga y la invasión soviética en 1968; la «normalización» de Husák hasta 1989, fecha en la que tuvo lugar la Revolución de terciopelo y, finalmente, la división del país en dos Estados independientes. República Checa y República Eslovaca. (Casanova Gómez, 2000: 316)

La posición privilegiada del país en el centro del continente europeo, así como su involucración en los principales momentos históricos y culturales fueron uno de los motivos por los que decidí estudiar la literatura y la lengua checas. República Checa²¹, que se divide en las regiones de Bohemia, Moravia y Silesia, es un país joven – como entidad separada de Checoslovaquia comenzó su andadura en el año 1993 – pero el Estado de Bohemia ha existido desde el siglo IX, época en la que era un pequeño ducado perteneciente al Imperio de la Gran Moravia. Tras la época de la Gran Moravia (907), asumió el poder la dinastía de los Premyslidas, que fueron los encargados de trasladar el centro del reino a la fortaleza Praha – nombre en checo de la ciudad de Praga – y esta se convertiría en el centro político y cultural del reino. Tras esta dinastía, que ostentó el poder durante más de cuatrocientos años, el territorio pasó a estar gobernado por la dinastía de los Luxemburgo (*Lucembursky*). El monarca más importante de este periodo fue Carlos IV (en checo Karel), una figura clave para el desarrollo de la nación checa, y también de la cultura, pues bajo su reinado comenzó el checo a ser utilizado como lengua de cultura, es por ello conocido con el sobrenombre de “Padre de la Patria”, entre otras cosas fundó la Universidad Carolina de Praga, la más antigua del país, para contribuir a la formación de su pueblo. Carlos se ganó desde un principio el respeto y la admiración de todo el Sacro Imperio Romano Germánico, especialmente en su tierra, ya que decidió convertir Praga en el centro político y cultural del mundo occidental.

Tras la labor de Carlos IV, el siguiente movimiento unificador en la historia bohemia fue el husitismo, promovido por Jan Hus (1372-1415). Era un movimiento reformista religioso que promovía, siguiendo las ideas de John Wyclif, la comunión bajo ambas especies (es decir, la hostia y el vino, el cuerpo y la sangre); la erradicación de la venta de indulgencias; luchar contra la impunidad eclesiástica, considerando que los pecados del clero debían ser juzgados al igual que los del pueblo. Más allá de estas exigencias, el movimiento reformista tenía un indudable aspecto social y nacional, y el husitismo asumió un movimiento patriótico y democrático frente a la presencia de los alemanes y las pretensiones de la alta nobleza, ya que además defendían el empleo de la lengua checa para la

²¹ Estos apuntes históricos han sido elaborados con el material docente preparado para la asignatura de Literatura de la lengua checa I y II que he impartido durante mis años como profesora sustituta de lengua y literatura checas.

evangelización. Dentro del movimiento husita había dos bandos: el bando utraquista (del latín *sub utraque specie*, es decir, bajo las dos especies, porque defendían esta comunión) y los taboristas (por la ciudad de Tábor en la que se asentaron tras su expulsión de Praga), que eran más radicales y defendían sus ideas con las armas. Gracias al movimiento husita, la literatura llegó a todas las clases populares y aumentó también la esfera cultural reservada a la literatura checa.

A la dinastía de los Luxemburgo, siguió la dinastía Jagellonia (*Jagellonsky*) y tras ellos llegaron los Habsburgo, momento en el que poder central pasó a ostentarlo un Imperio muy grande y amplio al que poco o nada importaban los rasgos específicos de las diversas comarcas que lo conformaban, y que apostaba por la centralización del poder. No solo pugnaban por el poder en la esfera más política, sino que también en el nivel religioso. La mayor parte de los checos simpatizaban con alguna de las tendencias heredadas de Hus: utraquistas, hermanos checos y luteranos. Pero los nuevos soberanos no reconocían su legitimidad, debido a su ferviente catolicismo. Los distintos enfrentamientos culminaron con la tercera defenestración de Praga²², en 1618, y la siguiente batalla de la Montaña Blanca (*Bílá Hora*, 1620), que supuso la derrota del movimiento husita. La tensión entre católicos y evangélicos culminó el 23 de mayo de 1618, cuando un grupo de nobles de la oposición, descontento con la política de los gobernadores checos (altos funcionarios que representaban al rey) penetró en el Castillo de Praga y arrojó por la ventana a dos representantes del monarca, Guillermo Slavata de Chlum y Jaroslav Borita de Martinic. Esta defenestración fue el desencadenante de un conflicto europeo de larga duración, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648).

²² Las defenestraciones de Praga (*Pražské defenestrace*) tuvieron lugar durante las guerras husitas. Consistían en eliminar a la oposición arrojándola por la ventana, generalmente de ayuntamientos y otros edificios públicos. Comenzaron en el año 1419, durante el primer momento del movimiento husita. La primera tuvo lugar como reacción al excesivo poder del clero y la nobleza, y a la corrupción eclesiástica, y desencadenó las conocidas como guerras husitas. La segunda tuvo lugar en el año 1483, cuando los husitas radicales irrumpieron en el ayuntamiento. Existe una cuarta defenestración, si bien no enmarcada en el contexto histórico original del concepto, que tuvo lugar en el año 1948. La víctima fue el ministro de Asuntos Exteriores Jan Masaryk, único ministro no socialista, que fue hallado muerto bajo la ventana del cuarto de baño del ministerio, siendo reemplazado posteriormente por un ministro comunista. Se ha especulado mucho sobre la vinculación de su fallecimiento, originalmente considerado como un suicidio, con el régimen posterior, de hecho, en el año 2002 el caso fue reabierto, y la posición del cuerpo, así como su localización, sugieren que no saltó, sino que fue invitado a hacerlo.

El siguiente gran momento de unificación del pueblo checo llegó durante el siglo XIX con el resurgimiento checo. La derrota en la Batalla de la Montaña Blanca trajo consigo una ola de germanización, dirigida por un Imperio al que nada importaban las distintas minorías que lo conformaban. Poco a poco fueron reaccionando tanto el pueblo como los intelectuales, los checos vinieron a ahondar en la concienciación nacional de la nación checa moderna. Este proceso, iniciado a finales del siglo XVIII y que continuó hasta la década de los años sesenta del siglo XIX, se denomina por tradición Resurgimiento Nacional Checo. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, la representación política checa intentó hacer valer sus reivindicaciones, pero Viena, de la que dependía todo el gobierno, no hacía caso. Mientras tanto, en Bohemia y Moravia, crecía la repulsa hacia la etnia alemana, que suponía un tercio de la población total. Con el estallido de la guerra, el pueblo checo, unido al eslovaco gracias al liderazgo de Tomáš Garrigue Masaryk, vio como el Imperio desatendía sus territorios, y el estado checo estaba en una zona donde chocaban los intereses de Alemania y Rusia. Esto tuvo su repercusión al final del conflicto, ya que las fronteras checoslovacas no estaban definidas, y esto desembocó en la firma del Tratado de Múnich, en el que, reunidos Mussolini, Hitler, Chamberlain y Diladier, decidieron sobre el futuro y las posesiones territoriales de Checoslovaquia, sin nadie de la nación presente. Con la firma de dicho tratado, el país perdía un tercio de sus territorios fronterizos, que se repartían Alemania, Polonia y Hungría.

El 14 de marzo de 1939, el Estado Eslovaco se proclamaba independiente, y, el 15 de marzo, las fuerzas alemanas ocupaban los países checos, proclamando el Protectorado de Bohemia y Moravia. Comenzaron así siete años de ocupación nazi en los que la población judía del país fue mermada, junto con más de 100.000 personas de la resistencia. La ocupación alemana terminó con el fin de la segunda guerra mundial, pero esto no supuso el inicio de la libertad política del país. Hacia el fin de la segunda guerra mundial, Chequia se había alineado con el bloque soviético que, progresivamente fue ejerciendo una presión cada vez sobre el país, desde 1948. Fueron veinte años en los que el pueblo fue sometido poco a poco en las tinieblas y en el miedo. Esto desembocó en la ocupación comunista del país por los tanques soviéticos desde 1968 hasta 1989, una ocupación que fue progresiva, y que se

acentuó a partir del año 1968, después de la conocida como Primavera de Praga, que intentó liberar al país de la influencia soviética.

Una de las principales consecuencias para la literatura fue la división de la vida cultural en tres bloques: literatura oficial (alineada con la línea ideológica del régimen, sometida a las normas del realismo social), literatura *samizdat* (ediciones clandestinas de obras que no cumplían con la ideología dominante) y la literatura en el exilio (publicada por aquellos autores que debieron abandonar el país. Fueron muchos los autores que tuvieron que esperar para ver sus obras publicadas o disponibles para el gran público, pero su labor fue esencial, tal y como como señala Marina Casanova:

En un país donde los intelectuales siempre han encarnado el espíritu de la nación y han tenido un importante papel en la política, la literatura se vio otorgada la misión de iluminar y de dirigir a los ciudadanos. En los momentos históricos en los que la palabra estuvo silenciada, el discurso de los intelectuales checos causó un gran impacto en una sociedad que nunca estuvo tan marcada por la religiosidad, como en el caso de Polonia, y que les convirtió en los representantes de las aspiraciones nacionales (2000: 314)

Las publicaciones *samizdat* en Checoslovaquia tuvieron un público muy reducido, pero un caso llamativo fue el de Jaroslav Seifert. La obra de Seifert, fiel a la verdad y comprometido para siempre con la lucha por la libertad, fue publicada en *samizdat*. Pero cuando en 1984 le fue concedido el Premio Nobel de Literatura como representante de toda una generación de poetas checos, las autoridades tuvieron que publicar oficialmente sus poesías. Daniela Hodrová, por ejemplo, tampoco publicó sus obras durante la ocupación, aunque comenzó a escribirlas durante la misma. Rajendra A. Chitnis, en el prólogo a la edición inglesa de *Město vidím* indica que la escritora dejó de escribir la tercera parte de la trilogía, *Théta*, con la caída del régimen:

Hodrová notes that, when the regime fell, she stopped writing her third novel, *Théta* (Theta), lest it become a different text. Her trilogy, especially the first two parts, is permeated by an atmosphere of somnolence, consonant with the conventional characterization in Czech culture of the 1970s and 1980s, in which the dead are more alive than the living, and the non-conformist questing

hero withdraws from contemporary society to escape this living death. (Chitnis, 2015: vi)

De hecho, en el mismo texto, Hodrová escribe lo siguiente:

Na podzim roku jsem psala dál román *Théta*, třetí díl Trýznivého města. Postupně jsem v románu nacházela další významy řeckého písmene. Už nebylo pouze písmenem smrti, vyloučení (obávala jsem se, že také já budu vyloučena, smetena z povrchu města oranžovým chapadlem, můj rukopis bude zničen, spálen na hranici – ze strachu před jeho mocí?), ale také písmenem života. Toto písmeno totiž označuje také zvláštní vlnění, které souvisí s regenerací životních sil²³ (Hodrová, 2009: 25)

[...]

V těch listopadových dnech se stalo něco podstatného se Životem tohoto města, s mým životem. Dopsala jsem román *Théta* v okamžiku, kdy bitva vypukla, neboť tehdy město přestalo být, alespoň nakrátko, trýznivým městem. Zjistila jsem, že je nemožné, abych v románu pokračovala, změnil by se v jiný, cizí text. Slova o euforii, o splynutí s jásajícím davem na václavském náměstí, kde jsem ve středu onoho rozhodujícího týdne také stala, mé tenkrát usvědčila ze lži, musela být z rukopisu *deleata*²⁴ (Hodrová, 2009: 26)

La ocupación soviética experimentó un endurecimiento de las condiciones, y de la censura, a partir del año 1968, en lo que se conoce como el período de la normalización, que pretendía la vuelta al funcionamiento regular de la sociedad, como reacción a la Primavera de Praga que intentó derogar el régimen comunista. Durante esos años, la autora estaba comenzando su carrera como teórica literaria, y al mismo tiempo también la redacción de *Podobojí*, como se ha señalado en la

²³ En el otoño de 1989, continué escribiendo *Théta*, la tercera parte de la trilogía. En el texto fui encontrando cada vez más significados de la letra griega. Ya no era la letra de la muerte, de la exclusión (¿tenía acaso yo miedo de ser excluida, erradicada de la faz de la ciudad por esa pala naranja, de que mi manuscrito fuera destruido, quemado en la hoguera – por miedo de su poder?), era la letra de la vida. La cuestión es que esta letra también denota una peculiar ondulación que acompaña a la regeneración de las fuerzas vitales.

²⁴ En esos días de noviembre, sucedió algo trascendental en la vida de esta ciudad, en mi vida. Terminé de escribir *Théta* en el preciso momento que estalló la batalla, porque en ese momento la ciudad dejó de ser, al menos por un momento, una ciudad doliente. Me resultó imposible seguir con la novela; se habría convertido en un texto distinto – de otra persona. No me identificaba con la euforia, ni tampoco con la multitud que se reunía con júbilo en la plaza de Wenceslao, donde yo también había estado el miércoles de aquella semana decisiva, y por eso tuvieron que ser borradas del manuscrito.

poética. La normalización supuso el inicio de un régimen cada vez más totalitario, con nombres impuestos por Moscú a cargo de los principales puestos de gobierno. Los ciudadanos checos perdieron un gran número de trabajos, y si no pertenecían al partido, quedaban relegados a puestos secundarios que no supusieran un peligro para el régimen: redactores, escritores, científicos pasaron a ser maquinistas, vigilantes nocturnos o meros limpiadores. En este clima, sobresalió la figura de Václav Havel y su iniciativa *Carta 77*, que instaba al gobierno a respetar los derechos humanos y tuvo gran repercusión internacional. Dicho documento cobró importancia a mediados de los años 80 y condujo a la Revolución de Terciopelo (*Sametová Revoluce* en checo), que tuvo lugar en noviembre de 1989, y el 17 de dicho mes tuvo lugar una manifestación multitudinaria que acabó con el régimen. En diciembre se celebraron las elecciones en las que Havel fue elegido presidente de Checoslovaquia. Y, posteriormente, en 1993, se proclamó la independencia de ambas naciones.

Es por ello que las novelas están directamente ligadas con la historia de la ciudad. A lo largo de la trilogía, Daniela Hodrová nos invita a un viaje a través de mil años de historia checa, desde la Batalla de la Montaña Blanca a los últimos días de la ocupación. La obra podría estudiarse también desde lo que Maria Ángeles Naval denomina como “literaturas transicionales” (2023), que se ocupan de estudiar cómo las obras literarias dan cuenta de los procesos transicionales en países como República Checa, Alemania o España.

3.1.2. *Podobojí (Bajo las dos especies)*

La primera parte de la trilogía lleva por título *Podobojí (Bajo las dos especies)*, y hace referencia a uno de los principales derechos que querían conquistar los husitas, la comunión bajo ambas especies, es decir, del cuerpo y la sangre de Cristo. Es el punto de partida de la historia checa, por ser el primer movimiento unificador del pueblo, y también es el punto de partida de la novela porque uno de los personajes, Jan Paskal, se convierte a dicha fe. Tiene además sentido porque un motivo importante y constante en toda la trilogía es la transfiguración. La transfiguración es al mismo tiempo el cambio del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, pero también es el cambio de un ser vivo en otro. Pero no es el único significado de

esta dualidad, porque también hace referencia a los dos mundos que se entrelazan en la prosa, el de los vivos y el de los muertos. Esta será una constante en todas las obras que analizaremos en la presente tesis. Además, ese mundo de los muertos tiene una posición particular, porque no conviven lado a lado, sino que el mundo de los vivos se superpone a aquel del inframundo o de los muertos, construyen sobre sus restos, al igual que los muertos ascienden a la superficie para contar su historia, que ya no es solo personal, sino colectiva. Al final de este primer volumen, la narradora dice sobre la protagonista, Alice Davidovičová: “Alici se to řekne, když je tam dole, nahoře je všechno mnohem složitější, mnohem dvojnásobnější. A pak, není vlastně i ona někde uprostřed, nepatří úplně tam ani sem?”²⁵ (Hodrová, 2017: 162-163).

El libro está estructurado en 75 capítulos que cuentan con una composición circular, pues el primero y el último comparten título: *Okno dětského pokoje*²⁶. Comienza con una defenestración, como la primera guerra husita. Alice Davidovičová se precipita por la ventana de la habitación de su infancia, que da al cementerio de Olšany. Será este un lugar central en la historia no solo de Alice Davidovičová, sino también en la de la propia autora, que pasó su infancia y primera juventud en los alrededores del citado camposanto. La acción principal sucede en el apartamento en el que reside la familia Davidovič, lugar que sirve de acceso o puerta entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El punto de mayor contacto es la alacena, cerca de la claraboya, que tiene su propia voz: “Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno — okýnko je slepé a nevede do tohoto světa. Když se otevře, padá dovnitř staletý prach, prach cizích snů a životů, pokrývá oprýskaný stůl, na kterém složila hlavu babička Davidovičová”²⁷ (Hodrová, 2017: 10).

Un rasgo característico es que el diálogo es casi inexistente en la novela, la historia se construye a través de la voz narradora y el monólogo de distintos personajes, animados e inanimados, pues a menudo encontramos habitaciones u

²⁵ Alice se da cuenta cuando está abajo, que arriba todo es mucho más complicado, mucho más ambiguo. Y entonces se da cuenta de que está en un sitio intermedio, no pertenece ni a uno ni a otro, no está aquí ni allí.

²⁶ La ventana de la habitación infantil.

²⁷ Soy la alacena, la alacena de la resurrección. Mi única ventana es ciega y no da a este mundo. Cuando se abre, entra el polvo de los siglos, de los sueños y las vidas de otras personas, que cubre la polvorienta mesa sobre la que la abuela Davidovičová dejó caer su cabeza.

objetos pronunciándolos. No haz un hilo argumental claro, sino que la narración está compuesta por microrrelatos e historias protagonizadas por los distintos personajes. Personajes que no se pueden clasificar de manera clara y concisa en protagonistas y secundarios, porque su rol siempre oscila entre ambos planos. La ruptura del tiempo es total en la obra, y únicamente podemos localizarla por el contexto, gracias al conocimiento de la historia checa. Es por ello que la obra de Hodrová se presenta como un reto para aquellos lectores que no estén familiarizados con la historia del país o con la geografía de la propia ciudad de Praga. Las constantes alusiones a los judíos y el Holocausto, nos permiten situar parte de la trama durante la Segunda Guerra Mundial. Pero también se recuperan eventos anteriores como la ejecución de veintisiete caballeros checos en 1621, tras la derrota de la Montaña Blanca, el Resurgimiento o posteriores, como la ejecución de Jan Palach en 1969, que puso fin a la Primavera de Praga. Cuando al principio de la novela Alice se lanza al vacío, lo hace para evitar subir a un transporte que la lleve a alguno de los campos de concentración que había en el país, en Hagibor o Terezín.

Alice Davidovičová convive en el apartamento con sus abuelos, también ejecutados en Polonia. También residen en el apartamento los Hergesell, familia alemana que ocupa el piso de los Davidovič tras el fallecimiento de dicha familia judía. La población viva la compone la familia Paskal, formada por Jan, el padre que se convirtió al husitismo debido a su amor por Anna Holubová, su primera esposa con la que tuvo a Diviš Paskal. Anna falleció en el parto, y Jan se casó de nuevo, esta vez con Nora Kožíšek-Paskalová. Juntos criarán al pequeño Diviš, el único habitante de todo el bloque que comprende lo que sucede en la alacena y el único que se lanza a través de la claraboya siguiendo a Alice. Tras lanzarse por la ventana, Alice vagará por toda Praga en busca de su amante, Pavel Santner, con quien llega a concebir un hijo, Benjamin Davidovič, que nace y no nace, que pertenece en cierto modo a ambos mundos a la vez. Al igual que Benjamin, el personaje del Señor Turek pertenece a ambos mundos, durante la guerra se escondió en el cementerio con la ayuda del Señor Klečka, que también fue posteriormente ejecutado por los alemanes. Turek se convierte de esta forma en la única persona que es consciente en todo momento de lo que sucede en ambos mundos, nada escapa a sus ojos porque sabe de antemano

que va a suceder. También en la frontera de ambos mundos se encuentran Roháček²⁸ y Boháček²⁹, que sufren transformaciones constantes a lo largo de la novela, pero que son, ante todo, los barqueros del Moldava. Daniela Hodrová se ha preocupado en su labor como teórica literaria por la vinculación del mito y la literatura europea, y en este sentido, los barqueros de la *Ciudad doliente* son el equivalente checo del griego Caronte. El río Aqueronte de la mitología clásica es aquí el Moldava, río que atraviesa toda Praga y en cuyas orillas se han bañado todas las tribus y pueblos que alguna vez habitaron el territorio bohemio.

Por lo que respecta al argumento, como ya se ha comentado, está casi suprimido. Son microrrelatos que se entrelazan y superponen constantemente, construyendo la historia a base de motivos que se repiten. El motivo principal es el descenso al inframundo, un descenso que Divíš Paskal hace compulsivamente, cada vez de manera más profunda en busca del amor, el amor que siente por Alice Davidovičová.

El texto está en constante movimiento, porque si estuviera quieto y permaneciera cerrado, no podría florecer, ni metamorfosearse y evolucionar hacia una nueva crisálida, es decir, hacia la segunda parte de la trilogía.

3.1.3. *Kukly. Živé obrazy (Crisálidas. Cuadros vivientes)*

La segunda parte de la trilogía lleva por título *Kukly. Živé obrazy*, que en español podemos traducir por “Crisálidas. Cuadros vivientes”³⁰, en alusión a los *tableaux vivant* que en el siglo XIX se realizaban en Francia, representaciones con actores y atrezzo de cuadros y obras pictóricas. El subtítulo de esta segunda obra hace referencia a su protagonista, Sofie Syslová, que por medio de sus sueños es capaz de adentrarse en esa otra Praga, la del inframundo, la que habitan los muertos, y es incapaz de discernir en qué dimensión se mueve porque sus imágenes, visiones y sueños son tan vívidos que ya no los reconoce: “Nejspíš to byl zase jeden z živých obrazů, babička si ty obrazy skládá ze vzpomínek, snů a příběhů, o kterých se vypráví v knihách pradědečka Kukly.”³¹ (Hodrová, 2017: 171). La palabra *kukla*

²⁸ Ciervo volante.

²⁹ Tío rico, ricachón.

³⁰ Se ha optado por este término tomando como referencia la traducción al francés *La crisalide. Quadri viventi*.

³¹ Probablemente era una de las imágenes vivientes de nuevo, la abuela inventaba las imágenes a partir de recuerdos, sueños e historias contadas en los libros del bisabuelo Kukla.

también significa “marioneta” o “títere”, y es especialmente llamativo porque Sofie es la costurera del país de las marionetas, se dedica a ello. Además, las marionetas adquirirán una importancia todavía mayor en la tercera parte, *Théta*, donde se convertirán en criaturas que Daniela Hodrová manipula durante la acción.

Esta segunda parte está dividida en 126 cuadros vivientes o *tableaux vivants*, que aparecen numerados. Cada imagen tiene su propia historia y actúa como un texto totalmente independiente, como un intertexto, al que sigue otro cuadro, que complementa al primero. Como indicábamos al comentar la primera parte, el espacio en ella es muy limitado, casi exclusivamente la zona del cementerio Olšany y el apartamento frente a él. En *Kukly*, en cambio, los personajes se mueven por toda la ciudad, por sus rincones y callejuelas, aunque Olšany sigue estando en el centro de todo. Otra diferencia con *Podobojí* es el tiempo. Si en la primera parte podíamos determinarlo por el contexto y las referencias históricas, en este caso, han desaparecido por completo. La autora dinamita el tiempo de la narración, que es a la vez pasado, presente y futuro, es un pretérito atemporal: “Minulost tam vlastně utkvívá, blíží se přítomnosti jen nepatrnými krůčky, téměř stojí na místě”³² (Hodrová, 2017: 387). En línea histórica, si *Podobojí* sucedía durante la guerra y la ocupación alemana, podemos inferir que este segundo volumen se desarrolla durante la posguerra, aunque no tenemos ningún tipo de apoyo en la narración que ayude a precisar la época o año concreto.

Los personajes de *Podobojí* son también los personajes de *Kukly*, pero aquí están cubiertos por una máscara, una *kukla*, una marioneta, una crisálida –todos y cada uno de los significados de la polisémica palabra en checo tienen su hueco aquí:

Nejen lidé, ale i věci se zakuklují. A jsou-li věci zakuklené, znamená to, že i ony se jednoho dne svléknou a promění v něco jiného, či spíš v něco, čím byly, než se zapředly a změnily v zdánlivě neživý zámotek nebo larvu.³³ (Hodrová, 2017: 276)

³² En realidad, el pasado está atascado, se acerca al presente dando pasos pequeños, casi como si estuviera parado.

³³ No sólo las personas, sino también las cosas se enmascaran y se convierten en crisálidas. Y si las cosas también se pueden convertir en crisálidas, significa que un día también se despojarán de ellas y se transformarán en otra cosa, o en algo que eran antes de enredarse y convertirse en algo en apariencia inanimado.

La propia protagonista, Sofie Syslová, se convierte constantemente en Alice Davidovičová, pero sobre las distintas metamorfosis de Daniela en las protagonistas de la trilogía ahondaremos más en el epígrafe final de este apartado. La identificación entre ambas es evidente porque Sofie lleva el manguito de astracán que acompañaba a Alice en todas sus apariciones. También aparece su padre en la obra, el señor Sysel, que es etimólogo y además dirige la sección teatral de Sokol³⁴ – el padre de Daniela, Zdeněk Hodr, también fue director de un teatro. Otro personaje es Hynek Machovec, cuyo nombre guarda gran parecido con el del escritor checo del siglo XIX Karel Hynek Mácha, autor del célebre poema *Máj (Mayo)*. Ya en *Podobojí* había trabajado con el momento del Resurgimiento nacional, y aquí lo hace de nuevo con este personaje. Hynek Machovec no tiene una morada en la narración, sino que se dedica a deambular por la ciudad, en busca de su enamorada que no es otra que Sofie Syslová. Siempre aparece orbitando en los alrededores del monte Šibeničák, un claro guiño hacia Vilém, el protagonista de su poema épico, pues es el monte en el que fue ejecutado. Aparecen también los abuelos Sysel, que realmente son los abuelos Davidovič, y también algunos otros personajes de *Podobojí* como el señor Turek o Diviš Paskal. Este último, que había descendido al otro mundo en la primera obra, aparece ahora de nuevo en la Praga terrenal y sigue buscando a Alice Davidovičová, a la que encuentra en Sofie Syslová. Se encuentran varias veces en la obra, pero siempre surge algo que impide que se reconozcan, cubiertos por la pupa que confunde la realidad.

La figura del enamorado aparece aquí también, en este caso Pavel Santner aparece reencarnado en la figura de Pavel Bolinka. La continuidad entre ambos personajes es más que evidente, partiendo de la base del nombre de pila:

A Sofie Syslová se Pavlu Bolinkovi pomalu vyvine z náručí a poodstoupí.
A Pavel Bolinka také poodstoupí a svěsí ruce: Copak nejsi ráda, že jsem se vrátil,
Alice? Nebo mě snad nepoznáváš? Já jsem Pavel Santner, chodili jsme spolu sem

³⁴ Sokol es una organización deportiva y cultural de origen checo, que fundan en 1862 un grupo de patriotas checos, inspirándose en los ideales de la antigüedad clásica que buscaban el equilibrio entre mente y cuerpo. Su lema era “deporte para todos”, y tuvo un papel fundamental en la formación del Estado Checoslovaco independiente. Tenían cabida en ella todas las edades, desde niños a ancianos, y desde 1921 también las mujeres, e incluía también actividades como teatro, canto, baile, etc.

na kopec, než jsem musel odjet do koncentráku. Po válce jsem tě všude hledal.³⁵
(2017: 210)

Y en este fragmento vemos también como Sofie y Alice parecen ser la misma persona. El pequeño Benjamín Davidovič, hijo de Alice y Pavel, aparece aquí transformado en *Křídlo* (ala en español). En la primera obra, este ser nacido y no nacido a la vez, se convierte en una estatua angelical del cementerio y su cuerpo empieza a descomponerse. Tiene un movimiento limitado, pues no puede escapar del patio del conjunto de apartamentos frente al cementerio de Olšany, en el patio hay un pozo que se encarga de custodiar. A través de ese pozo, Sofie Syslová desciende a sus distintas transformaciones y reencarnaciones. Es el guardián del pozo, portal de acceso entre ambos mundos o realidades, y también de la propia Sofie, a la que protege. Similar a Křídlo, es Ka, guardián de la segunda puerta de acceso al inframundo, que en este caso se encuentra en el despacho del señor Sysel. En este caso, el nombre tiene clara motivación egipcia, y hace referencia a Ka, uno de los componentes del espíritu humano para la mitología egipcia, que representaba la fuerza vital y la individualidad, así como la capacidad de distinguir entre el bien y el mal.

Comprobamos de nuevo cómo la historia pasa a un segundo plano, y lo que interesa es construir una espiral a base de imágenes y sueños que se superponen. Sofie Syslová busca su propia identidad, a través de las reencarnaciones y descensos al otro mundo, especialmente ansía reencontrarse con su padre, y por ello quiere llegar al portal que custodia Ka en el estudio. Al igual que en *Podobojí*, el núcleo fundamental lo mueve Sofie, que busca a lo largo de toda la obra reencontrarse con sus seres queridos. Con *Kukly*, es decir, con la “crisálida” en la que se ha convertido *Podobojí*, Daniela Hodrová puede seguir ahondando en un gran número de topos, figuras y motivos. Mediante la crisálida o pupa, las larvas realizan su metamorfosis de larva u oruga a la forma adulta plenamente desarrollada. Al igual que los insectos, los personajes de la novela están en constante transformación. La trilogía es un ciclo de transformaciones constantes, como dice el señor Turek al señor Klečka cuando

³⁵ Sofie Syslová se suelta lentamente de los brazos de Pavel Bolinka. Y Pavel Bolinka también da un paso atrás, y dice juntando las manos: ¿Qué pasa, no te alegras de mi regreso, Alice? ¿O es que no me reconoces? Soy Pavel Satner, solíamos subir juntos la colina antes de mi marcha al campo de concentración. Después de la guerra te busqué por todas partes.

se encuentran por la noche en la tumba: “Všechno se opakuje, jenom pokaždé trochu jinak, hůř.”³⁶ (Hodrová, 2017: 124). El tiempo y la estructura circulares se acentúan a lo largo de la novela, gracias a pasajes que retratan el movimiento de objetos circulares, como la rueda en la que ejecutaron a Vilém

Ruské kolo se otáčí na kopci Šibeničáku. V jedné lodičce sedí Sofie Syslová s Hynkem Machovcem a proti nim Pazourek s Provazníkem. A nad jejich hlavami se klene oblouk Mléčné dráhy (Hynek Machovec Sofii upozorní na souhvězdí Labutě a také na souhvězdí Orionu)³⁷ (Hodrová, 2017: 353)

U otro tipo de movimientos circulares y repetitivos:

Už se zase houpá a pomalu se otáčí. A jak se pomalu otáčí, ocitá se hned týlem k Židovským pecím a čelem k Hradu a hned zase čelem k Židovským pecím a týlem k Hradu. A když je k Židovským pecím čelem, vidí před sebou dva pahorky, brány do břicha města (v jednom zmrzne ředitel Kučera, ten, který letěl balonem Praha, v druhém bude spát Vítek, ten chlapeček z Bezovky, s kuličkou duhovkou v ruce)³⁸ (Hodrová, 2017: 173)

Otro de los motivos recurrentes de la novela es la inmortalidad, en el cuadro cincuenta y cinco, dice “(ještě netušil, jaká to bude nesmrtelnost³⁹)” (Hodrová, 2017: 275). Podemos relacionar este concepto con la forma en la que Milan Kundera, escritor checo, entiende el concepto en su obra *La inmortalidad*. Por un lado, la inmortalidad puede hacer referencia a las personas corrientes que, tras su fallecimiento, permanecen vivas en el recuerdo de sus seres queridos. Por otro lado, la inmortalidad puede ser también la de las grandes personalidades, que permanecerán siempre en la memoria colectiva.

Estos son los movimientos circulares de Sofie, que desciende así hacia su propio yo, y con la ayuda de Křídlo lo logra, logra descender hasta Alice Davidovičová. Esta

³⁶ Todo se repite, pero un poco diferente, peor cada vez.

³⁷ La noria gira en la colina de Šibeničák. Sofie Syslová y Hynek Machovec están sentados en un barco y Pazourek y Provaznik, frente a ellos. Y sobre sus cabezas está el arco de la Vía Láctea (Hynek Machovec señala a Sofía la constelación del Cisne y también la constelación de Orión)."

³⁸ Se balancea de nuevo y gira lentamente. Y al girar lentamente, se encuentra tras de sí los Hornos judíos y el Castillo, y luego al frente de nuevo los Hornos judíos y el Castillo. Y cuando se encuentra frente a los Hornos judíos, ve frente a ella dos colinas, puertas del vientre de la ciudad (en una de ellas se congelará el director Kučera, el que voló el globo de Praga, en la otra dormirá Vítek, el niño de Bezovka, con una bolita de lirio en la mano)

³⁹ Seguía sin tener ni idea de cómo sería la inmortalidad.

circularidad de la novela se ve completada con el señor Sysel, que en su despacho tiene una silla giratoria, que al girar permite ver la fosa de los ciervos, custodiada por Ka. Pero a diferencia de su hija, el señor Sysel jamás conseguirá descender, esa es una tarea reservada únicamente para Sofie, que se jugará la vida para rescatar a los muertos.

3.1.4. *Théta*

La última parte de la trilogía es *Théta*, escrita entre 1987 y 1990, tras la muerte de su padre, Zdeněk Hodr, proceso que empieza a sanar con la escritura de *Kukly*, y tras la caída del telón de acero y el cambio de régimen político en el territorio checo. Estamos ante la que quizá sea la más autobiográfica de las obras que componen la trilogía, y al mismo la más abstracta y obtusa para el lector al principio. El nombre de la tercera parte deriva de la letra griega θ (zeta) que está relacionada a su vez con la palabra *thánatos* (muerte). En la novela, la propia autora explica su significado en varias ocasiones: “Jen pomalu proniká do tajemného světa korektorských značek. Mezi nimi ji fascinuje především řecké písmeno θ . Znamená deletur — má být zrušeno, vyňato z textu. Eliška Beránková se učí kreslit křivku písmene, připomínajícího smyčku, na okraj textu”⁴⁰ (2017: 545-546) y también más adelante:

θ v tomto románu znamená sestup k mrtvému, k mrtvým tohoto města. Kromě tohoto významu je tu ovšem ještě význam další, jen zdánlivě protikladný, pokud se nemýlím, je zvláštní vlnění spjaté v organismu s jeho životem, s určitým stavem vědomí.⁴¹ (2017: 558)

Théta es la parte más abstracta de toda la trilogía, la más caótica y difícil de leer. La lectura se ha ido complicando de manera gradual a medida que avanzaban las páginas. El texto de la tercera parte crece desde su centro y se metamorfosea, la escritora lo compara con el crecimiento del cáncer que padece su padre, del que surgen nuevos personajes, motivos y figuras. Para ello, distorsiona completamente el tiempo y el espacio, y fusiona la realidad y la ficción. Todas ellas son

⁴⁰ Poco a poco se adentra en el misterioso mundo de las marcas de corrección. Entre ellas, le fascina especialmente la letra griega θ . Significa deletur: borrar, excluir del texto. Eliška Beránková aprende a dibujar la curva de la letra, parecida a un bucle, en el borde del texto.

⁴¹ θ en esta novela significa descenso a los muertos, a los muertos de esta ciudad. Pero además de este significado, existe otro, sólo aparentemente contradictorio, si no me equivoco, que es la ondulación especial asociada en un organismo con su vida, con un determinado estado de conciencia.

características que ya habían aparecido en las obras anteriores, pero alcanzan aquí su momento de mayor esplendor. Algo que contribuye a esta confusión son las continuas incursiones de la propia autora en la novela, asumiendo la responsabilidad total sobre el texto, y reconstruyendo su propio proceso creativo:

Po Podobojí a Kuklách mám v úmyslu napsat román, který by reflektoval sám sebe. V náznu. Kdyby byl celý pojat antiiluzivně, kdo by jej se zálibením četl? Vždycky potřebujeme alespoň stín iluze skutečnosti. Na některých místech se pokusím o text takřka autobiografický.⁴² (2017: 417)

Y más adelante, cuando se pregunta, poniendo en entredicho el pacto entre lector y autora: “A kým jsem já, když píšu tento román? Kým chci být? Tou, která sestupuje do své minulosti, nebo tou, která stojí opodál a sestup té bytosti sleduje? Je nsnadné se rozhodnout, proto pozice střídám”⁴³ (2017: 426), y nos muestra, de nuevo, la variabilidad del punto de vista, la transformación constante. Establece así un juego con el lector, al que busca sorprender y confundir constantemente. Una diferencia notable entre las distintas partes de la trilogía es la elección de la narradora. Mientras que en las dos primeras partes tenemos un yo narradora omnisciente, que se encuentra tras el texto y describe simplemente las historias y los sueños individuales de los distintos personajes, en *Théta* la forma narrativa se ve alterada. La autora se introduce como personaje, admite que es ella quien crea, modifica y también manipula el texto. En cuanto a los personajes, al igual que Alice cedió el testigo a Sofie, ahora las dos aparecen sustituidas por Eliška Beránková. Me gustaría señalar aquí la importancia del apellido para entender el papel del personaje en la historia. *Beránek*⁴⁴ es un vocablo checo que significa cordero, y hace alusión al sacrificio al que se entrega la protagonista, da su vida para salvar a todos los personajes, desciende al inframundo de la ciudad para liberar a todos los muertos de la atormentada Praga. Eliška Beránková es en esencia un alter ego literario de la propia autora, Daniela Hodrová, que también figura ahora, por primera vez, como

⁴² Después de *Podobojí y Kukly*, pretendo escribir una novela que se refleje a sí misma. Que se insinúe. Pero, si todo fuera una antiilusión, ¿quién querría leerlo? Siempre necesitamos al menos una sombra de ilusión de la realidad. Intentaré que el texto sea casi autobiográfico.

⁴³ ¿Y quién soy yo cuando escribo esta novela? ¿O quién quiero ser? ¿Una que desciende a su pasado, o una que observa como desciende a ese ser que era? Es difícil decidirse, así que cambio de posición.

⁴⁴ Los apellidos checos tienen dos formas, según si hacen referencia a un hombre o una mujer, generalmente el femenino asume la terminación -á u -ová.

personaje propiamente dicho. Daniela asume la narración en primera persona, la voz narradora ya no es meramente un narrador omnisciente en tercera persona como hasta ahora, sino que está alternada con la primera persona. Pero esta primera persona del yo narradora-Daniela deja paso a Eliška Beránková en algunos puntos, y encontramos pasajes en los que solamente habla ella: “Já, Eliška Beránková, která jsem vzešla z románového slova, cítím každou noc slastné trnutí v konečcích prstů, svíraných prudkými pohyby v pěst. Mými žilami začíná kolovat krev Daniely Hodrové.”⁴⁵ (2017: 563). Y otras veces ambas, Daniela y Eliška se interpenetran y se entrelazan, como ejemplifica el siguiente fragmento: “Jdu (jde) dál. Vždycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvělá, když pronikám (proniká) do nitra domu. Mám (má) obavu, že bych (by) se v domě mohla ztratit jako v černé díře. I dnes mne (ji) dům překvapuje svou neobyčejnou rozlehlostí”⁴⁶ (2017: 524).

Otro personaje fundamental es, de nuevo, la figura del enamorado, que en este caso tenemos desdoblado en dos, o podríamos decir cuatro. Para continuar con la trilogía de los Pavel, el enamorado de Eliška es Pavel Fink. Pero aparece un segundo enamorado, puesto que ahora también Daniela Hodrová es una de las protagonistas, hablamos de Karel Milota, marido de la escritora, que también falleció y que tiene también su alter ego, Vladislav Hrach.

Respecto al espacio, hemos asistido a la apertura gradual de la historia a la ciudad de Praga, aquí Olšany, el cementerio y el apartamento ya no son el centro. El espacio de la ciudad está totalmente atormentado, ahora el centro será la catedral de San Vito, en el centro del castillo de Praga, vinculado a la certeza y al conocimiento. Para aquellos que han visitado Praga, es imposible imaginar la silueta de la ciudad sin las dos torres de la catedral como protagonistas sobre la colina y el Moldava. Daniela Hodrová cambia la silueta, sufre una metamorfosis y se convierte en la torre de televisión de Žižkov, en las inmediaciones de Olšany: “Místo chrámu však uvidím jen ztopořený pyj televizní věže”⁴⁷ (2017: 542)

⁴⁵ Yo, Eliška Beránková, surgida de la palabra novelesca, siento cada noche un delicioso cosquilleo en la punta de los dedos, apretados por los violentos movimientos de mi puño. La sangre de Daniela Hodrová empieza a correr por mis venas.

⁴⁶ Voy (va) hacia delante. Siempre tiemblo (tiembla) de un modo extraño cuando entro (entra) en el interior de la casa. Tengo (Tiene) miedo de poder perderme (perderse) en la casa como si estuviera en un agujero negro. Incluso hoy me (le) sobrecoge la casa en su inusual amplitud.

⁴⁷ En lugar de un templo, solo veré el ombligo hundido de una torre de televisión.

Las novelas que componen la trilogía han ido evolucionando poco a poco, desde la división tradicional en capítulos que veíamos en *Podobojí*, pasando por los cuadros vivientes de *Kukly*, que son más bien escenas que se superponen, y ahora llegan en *Théta* a la disolución total, pues el relato se encuentra dividido en párrafos, no hay capítulos ni nada que se le parezca. La línea narrativa de *Théta*, al igual que sucede en las anteriores, se compone de muchas microhistorias e intertextos que se superponen y complementan entre sí. Sin embargo, el hilo argumental y también el motivo principal es el descenso de Eliška Beránková/Daniela Hodrová al inframundo de la Praga mítica, de donde quieren sacar a su padre muerto. Al principio mismo de la novela, Hodrová se encuentra en una selva oscura, al igual que inicia la *Comedia*, y se encuentra con Dante, que la recibe ante la puerta del inframundo, marcada con la siguiente inscripción: “Per me si va nella cittá dolente, per me si va nell’eterno dolore... Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate!”⁴⁸ (2017: 415).

La novela termina con la autora entrando a quirófano, para una operación ginecológica, y se produce el siguiente diálogo mientras la ponen bajo los efectos de la anestesia:

— Co píšete, paní magistro? — Nejsm magistra, jsem doktorka filosofie. Bojuji v polovědomí, narkóza už začíná působit, o svou identitu, i když vím, že všechny ty otázky jsou jen profesionálními otázkami anestezioložky, která chce zjistit, nakolik jsem už ztratila vědomí. — Píšu o románu, ale také píšu romány, teď dokončuji třetí. Ještě stále jsem při vědomí, možná je přelstím, nepodaří se jim mne uspat, dosud jsem se nestala bezduchým tělem, které se stane hříčkou v rukou dcer Noci. — Je to trilogie. — Tedy trilogie... o čem? — O Praze. Ještě stále odpovídám, jako by na těch odpovědích, které Moirám dám, záleželo ještě v okamžiku, kdy se už proti své vůli přece jen stávám pouhým tělem, kuklou beze jména. — O jaké Praze? — O Praze současné, ale i o té minulé. Děje různých dob se prostupují — od staroměstské exekuce až po rok osmašedesát a ješ... — Až po rok osma...⁴⁹ (2017: 595-596)

⁴⁸ En el texto de la novela este fragmento aparece en italiano. Daniela Hodrová se dirige al poeta en checo, y él le da la réplica en toscano. Se comprenden mutuamente aun cuando cada uno emplea su lengua materna.

⁴⁹ - ¿Qué está escribiendo, señora licenciada? - No soy licenciada, soy doctora en filosofía. En un estado de semiinconsciencia, la anestesia está haciendo efecto, intento defender mi identidad,

Cuando Hodrová despierta de la operación, existe de nuevo en el espacio y el tiempo. Ahora, finalmente, puede adentrarse en la atormentada Praga, en la ciudad doliente, donde la espera Dante, cuyas palabras custodian firmemente las puertas del inframundo/infierno. Con este descenso, tiene lugar su propia iniciación y pasa a formar parte de la novela iniciática:

Svírána vlastním rukopisem sestupuji. Stín básníka nikde nevidím, ale slyším jeho hlas: Kéž stromu statečnost se uhostí v mém lidském srdci plném úzkosti. Máš to? — Mám. Cítím, že šelma jde po mém boku. Z jejího dechu se v mrazivém listopadovém vzduchu tvoří obláčky. — Všechno? — Každé slovo. Mohutné tělo lva se při chůzi dotýká mého těla. Srst mokvá na několika místech krví, její pach se mísí s vůní vosku tajícího u lvích tlap. — Je to dokončené? — Ano. — Ach bože! Konečně je to dokončené. Tak dlouho jsem na to musel čekat. — Ano, tak dlouho jsme na to museli čekat. — A je to dobrá báseň? Jaká je to...⁵⁰ (2017: 598)

Hodrová intenta descender al inframundo ella misma, pero es consciente de que si lo hace, también éste la engullirá y quedará atrapada para siempre en la ciudad doliente. Es por ello por lo que crea el personaje de Eliška Beránková, destinada por su propio nombre, como hemos indicado, a ser la salvadora, a sacrificarse por toda la ciudad, a costa de su existencia. En *Théta*, la autora confiesa que en algunos momentos se permitirá ser autobiográfica, pero es consciente en todo momento de las técnicas que utiliza y del modo en que estas afectan al lector. Cuando Daniela Hodrová aparece en la novela, es una máscara de la autora.

aunque sé que todas estas preguntas son sólo preguntas profesionales de un anestesista que quiere averiguar hasta qué punto he perdido la consciencia. - Estoy escribiendo sobre la novela, pero también escribo novelas, ahora estoy terminando mi tercera. Sigo consciente, quizá los burle, no podrán dormirme, aún no me he convertido en un cuerpo sin alma que se convierte en juguete en manos de las hijas de la Noche. Es una trilogía, una trilogía... ¿Sobre qué? Sobre Praga. Sigo respondiendo, como si las respuestas que le doy a Moira aún importaran en un momento en el que ya me estoy convirtiendo en un mero cuerpo, en una crisálida sin nombre, en contra de mi voluntad. - ¿Qué Praga? - La Praga del presente, pero también la del pasado. Los acontecimientos de diferentes épocas se entremezclan - desde la ejecución en la plaza de la Ciudad Vieja hasta el año sesenta y ocho y también... - Y hasta el año sesenta...

⁵⁰ Desciendo con mi propia letra. No veo la sombra del poeta por ninguna parte, pero oigo su voz: Que el coraje del árbol se refugie en mi corazón humano lleno de angustia. ¿Lo tienes? Siento a la bestia caminando a mi lado. Su aliento forma nubes en el aire helado de noviembre. - Cada palabra. El enorme cuerpo del león roza mi cuerpo mientras camina. Su pelaje está mojado de sangre en varios lugares, su olor se mezcla con el de la cera que se derrite en las patas del león. - ¿Está acabado? - Sí, está acabado. - ¡Dios mío! ¡Dios mío! Por fin está terminado. He tenido que esperar tanto para esto. - Sí, hemos tenido que esperar tanto. - ¿Y es un buen poema? - Es...es...

3.2. *Točité věty* (*Oraciones en espiral*, 2015)

Théta termina con el encuentro de la escritora, Daniela Hodrová, con el poeta Dante Alighieri en el inframundo praguense, en la ciudad doliente en la que se ha convertido la ciudad de Praga. En su monumental obra, Dante Alighieri recorre la historia de Italia durante los dos siglos anteriores al momento en el que la escribe, y llega incluso a mencionar el pasado mitológico de la Antigüedad clásica. A través de la obra, como lectores, el autor nos invita a acompañarlo en su peregrinar desde lo terrenal hasta el Empíreo, pasando por el Infierno y el Purgatorio. En la obra se aprecia el avance del sendero, desde la fragmentación de la identidad del autor hasta su reconstrucción una vez ha llegado al paraíso. Este es un viaje que la propia autora emprendió con la redacción de la trilogía *Ciudad doliente*.

Como continuación de la trilogía, encontramos la obra *Město vidím...*, que es casi un epílogo de esta, un complemento, que explica la relación de la autora con la ciudad, y también la propia obra, es en esencia una guía de lectura de la trilogía, aunque a menudo también se ha referido a ella como una guía para visitar Praga. En la obra *Točité věty* (*Oraciones en espiral*, 2015) la autora ofrece una narración de las experiencias personales de dos artistas checas, la poeta y traductora Bohumila Grögerová (1921-2014) y la artista plástica Adriena Šimotová (1926-2014). También explora en la obra el proceso de escritura de esta obra en sí misma. La novela se convierte al mismo tiempo en una reflexión sobre la ansiedad generada por la modernidad en los individuos y una meditación sobre la memoria.

Hodrová utiliza una estructura narrativa única, una espiral continua en la que se superponen distintos momentos temporales y una variedad de personajes, ya sean reales o ficticios, del pasado y el presente. Esto permite que los límites entre estas realidades se desdibujen, como ya sucedía en la trilogía. Los personajes que aparecen en la novela son una parte del universo literario de la autora, quien considera todas sus obras como una sola novela monumental. Como resultado, los personajes de sus trabajos anteriores resurgen en *Točité věty*, incluyendo aquellos de su trilogía *Trýznivé město* (*Ciudad doliente*, 1991).

Su ficción es “altamente consciente y autorreferencial; cada uno de sus textos narrativos supone una compleja red de interrelaciones de carácter, y espacio-

temporales, entrelazadas con alusiones literarias, mitológicas e históricas – textos sofisticados que exigen mucho al lector, al mismo tiempo que lo cautivan” (Sokol, 2012: 45). Hodrová reconoce que la escritura es su modo de percibirse a sí misma, de percibir su lugar en el mundo, y el mundo que habita en su propio interior (cfr. Sokol, 2012: 51). La búsqueda de su identidad es un proceso infinito para la autora, que concibe toda su obra como una novela única que concluirá únicamente el día en que muera, es por ello por lo que los personajes saltan de un libro a otro porque su universo es el mismo, y Daniela Hodrová referencia el proceso de escritura de los mismos en el cuerpo de *Točité věty*: “Už před dlouhým časem, možná brzo po tom, co jsem dopsala Vyvolávání, jsem přemístila loutky jako bych tím chtěla pohnout dějem a světem ve svém pokoji”⁵¹ (Hodrová, 2015: 12). Esta característica complica el acercamiento de nuevos lectores a su obra, pues las referencias a personajes y situaciones, así como hechos, de obras anteriores es constante, lo que dificulta la comprensión. Para Hodrová, no hay final mientras que aún se vive: “Co znamená konec? Konec všeho? Jak by mohl být konec, dokud žije, dokud žijeme?”⁵² (Hodrová, 2015: 223). No hay final mientras que aún se vive, porque aún se escribe, esta es su poética.

La lectura de Dante y Daniela demanda un lector comprometido, agente y participativo. Leer al italiano supone un esfuerzo consciente, no es algo que se logre fácilmente o sin esfuerzo. Esto implica un proceso gradual y acumulativo, en parte debido a las diferencias temporales entre su obra y nuestra época, así como a las particularidades de su poesía, que se extiende y evoluciona en diferentes direcciones. Como dice Ósip Mendelstam en su *Coloquio sobre Dante*: “Leer a Dante es ante todo un trabajo infinito que a medida que lo conseguimos nos aleja de la meta. Si la primera lectura sólo provoca ahogo y una sana lasitud, para las siguientes será necesario proveerse de un buen par de botas suizas con clavos, de esas que no se gastan” (2004: 15). Este trabajo constante también resulta esencial al aproximarnos a la autora checa. La fusión de géneros, así como las frecuentes alusiones literarias a escritores como Kafka, Erben y Alighieri, además de la

⁵¹ Hace mucho tiempo, quizá poco después de haber escrito *Invocación*, moví las marionetas como si quisiera mover la historia y el mundo dentro de mi propia habitación

⁵² ¿Qué significa el final? ¿El fin de todo? ¿Cómo podría haber un final mientras aún se vive, mientras vivamos?

representación de Praga casi como un personaje en su propia obra, hacen que su trabajo demande la plena atención y compromiso del lector. Esto implica que el lector debe ser activo y comprometido en lugar de simplemente pasivo.

El primer hecho que llama la atención al acercarnos a *Točité věty* es su división en tres partes: *V lese* (En el bosque), *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) y *Znovu v lese* (De nuevo en el bosque). Aunque retomaremos la simbología del número tres en otra parte de nuestro análisis, también me gustaría marcar aquí en la importancia de la palabra *les*, ya que en ella encontramos un primer punto de conexión entre ambas obras. En mi traducción, he optado por el término *bosque*, porque me resulta más similar a la fisonomía del paisaje checo. Pero en el diccionario checo-español se recogen también otras posibilidades: *monte* o *selva*. *Selva* es el término empleado por Dante en el inicio de la *Comedia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta via era smarrita”⁵³.

Por lo tanto, al comienzo de la narración, Daniela Hodrová se encuentra en un bosque o selva, tratando de encontrar su propia identidad. Llega a este bosque, a esta encrucijada, después de lo sucedido en *Théta*, pues recordemos, al final de esta, llega a las puertas del inframundo y es recibida por el poeta Dante Alighieri. A medida que avanza en la obra, irá recuperando y reconstruyendo gradualmente las partes perdidas de esa identidad.

La división de la obra llama la atención debido a la importancia del número tres en la literatura italiana, como se observa en la *Divina Comedia*, que se divide en tres partes, cada una con treinta y tres cantos. Además, en ambos casos, se presenta un viaje espiritual. En el caso de Dante, es un viaje desde su amor terrenal hacia Dios, desde el infierno terrenal al paraíso. En este viaje, Dante está acompañado por dos guías, Virgilio y Beatriz, cuyos roles varían en función de su relevancia histórica y tienen interacciones psicológicas con Dante y los eventos que ocurren. En el caso de Daniela, encontramos una guía principal, Bohumila Grögerová, una poeta y traductora checa a quien acompaña durante su proceso de recuperación y su

⁵³ [Traducción de la edición de 2021 de Jorge Gimeno] Mediado ya el camino de la vida, me vi de pronto en una selva oscura, ya del todo perdido el rumbo cierto

peregrinaje a través de distintas instituciones médicas en Praga. Daniela comenzó a escribir *Točité věty*, mientras leía la *Divina Comedia* a Bohumila en el hospital.

Její cesta dolů, kterou absolvovala s Dantem a Vergilem, se zdá být u konce, tříšť vět a jednotlivých slov se začíná skládat v mozaiku podobnou té, která je na kulatém stole v pokoji, když po ní přejíždím dlaní, vnímám její hladkost i spáry. Rukopis, který se vrší na stole, poskládán z mnoha listů a lístků, stojí na něm napsí V LABYRINTU, zůstává pro mě tajemstvím.”⁵⁴ (Hodrová, 2015: 58)

Mientras Bohumila escribe su “laberinto”, leen la *Comedia*, y, durante ese proceso, Daniela está también desarrollando la escritura de sus *Oraciones*. Esta obra, dividida en tres partes, permite establecer sendos paralelismos con las partes que conforman la comedia: *V lese* (En el bosque) equivaldría al infierno, que comienza con el canto de introducción y los famosos versos que ya han sido citados; la segunda parte, *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) sería el Purgatorio; y la tercera parte, *Znovu v lese*, por analogía, debería corresponder al Paraíso. Pero aquí tiene su raíz la diferencia entre ambas composiciones: la obra de Dante lo lleva a la salvación, al Paraíso, a su identidad plenamente reconstruida en presencia de Dios y Beatriz, su amada; en el caso de Daniela, la espiral comienza a ascender, para luego caer todavía más abajo, no es una peregrinación al paraíso, al que nunca llega, sino al inframundo, al mundo subterráneo de Praga, a la Praga de los muertos que ya habíamos presenciado en la trilogía. Como veremos más adelante, lo que hace Daniela en sus *Oraciones* es crear un nuevo orbe, el del inframundo. El paraíso dantesco, en la obra que nos ocupa, queda muy lejos:

O Ráji, německy der Paradise, Bohunka neřekla ani slovo, jako by těch třiatřicet zpěvů ani neposlouchala, snad proto, že má o ráji jinou představu, vyjádřila ji ve Dvou zelených tónech, poctě svým rodičům, Rukopis, který jim předcházal, byl z tohoto hlediska očištěm, ale to by znamenalo, a její slova o labyrintu, ve kterém se teď ocitla, by tomu mohla nasvědčovat, že nyní se ve svém psaní nalézá v pekle. Přestože o ráji nemluví, nepochybuji, že Božskou

⁵⁴ Su viaje hacia abajo con Dante y Virgilio parece haber llegado a su fin, el fragmento de frases y palabras individuales comienza a ensamblarse en un mosaico similar al de la mesa redonda de la sala, al pasar la palma de la mano por encima puedo sentir su suavidad y sus juntas. El manuscrito que está apilado sobre la mesa, doblado con muchas hojas y folios, con la inscripción EN EL LABERINTO, sigue siendo un misterio para mí

komedii vyslechla až do konce, je důkladná a trpělivá, k tomu ji vedl tdratínek⁵⁵

(Hodrová, 2015: 74)

Otro punto de unión entre ambas obras es el recorrido histórico que realizan por sus respectivas patrias. Dante Alighieri recorre la historia desde el siglo XII a la Italia en la que vive, haciendo incluso alusión al pasado mitológico y los tiempos del imperio romano. Daniela Hodrová había realizado ya en la trilogía de la *Ciudad Doliente* un recorrido por la historia de la República Checa desde el siglo XV, es decir, desde el movimiento husita –primer momento unificador del pueblo checo– hasta la caída del régimen comunista en 1989 con la Revolución de Terciopelo. El viaje continúa en *Točité věty*, esta vez haciendo un especial hincapié en la ocupación soviética y el rol que tuvo el comunismo en el país.

En la *Comedia* de Dante encontramos un río que viene de la Antigüedad clásica, el Leteo, el río del olvido. Aparece justo antes del acceso al Paraíso, y, al bañarse en sus aguas, el poeta olvida todo recuerdo del pecado. Pero tras este primer río, nos encontramos con un segundo, de invención dantesca, el Eunoe, del griego ευ (bueno) y del verbo νοέω (pensar), que devuelve el recuerdo, pero únicamente del bien. Es por ello por lo que la narración que realiza Dante es una recreación de lo vivido, no de los pecados cometidos. Daniela menciona el primero de estos dos ríos, el Leteo, al principio de la novela, al hablar de los enfermos que se encuentran en el área de pacientes terminales del hospital, diciendo que ellos ya metieron sus piernas en el río:

(...) chodbou, kde čekám, vozí pacienty sužované plicní nemocí, někteří už smáčejí kotníky v Léthé, jiným sahá voda po kolena, tak vysoko sahala voda při povodni loutkám v Říši loutek, ačkoli byly zavěšeny, někomu už dosahuje po pás, svážejí je výtahem do přízemí na vyšetření, na spirograf, rentgen a bronchoskopii, kterou jsem také podstoupila, lože na kolečkách se v úzké

⁵⁵ Bohunka no dijo ni una palabra sobre el Paraíso, en alemán der Paradise, como si ni siquiera hubiera escuchado los treinta y tres cantos, quizá porque tenía una idea diferente del paraíso, que expresó en *Dva zelené tóny*, un homenaje a sus padres, *Rukopis*, que les precedía, era el purgatorio desde este punto de vista, pero eso implicaría, que sus palabras en el laberinto en el que ahora se encontraba podrían sugerir que ahora estaba en el infierno en su escritura. Aunque no habla del paraíso, no me cabe duda de que ha escuchado La Divina Comedia hasta el final, siendo minuciosa y paciente, algo a lo que la llevó su papá.

chodbě jen stěží vyhýbá lavici s čekajícími, Franz Kafka by napsal obžalovanými⁵⁶ (Hodrová, 2015: 7)

En el universo de Daniela, estos se pierden al bajar al inframundo, el orbe que introduce Daniela en su particular universo literario, es el mundo subterráneo de Praga donde conviven vivos y muertos y que ya habíamos vislumbrado en la trilogía *Trýznivé město*:

Vypadá to, že děje a místa se v různých dimenzích sobě podobají, stínově si odpovídají a snad by tedy bylo možné za určitých okolností projít z jednoho do jiného, ovšem za cenu ztráty paměti, k níž dochází při vstupu do podsvětí. Především se vytrácejí jména, ukazují se nepodstatná, stále se o tom snažím přesvědčit Bohunku, abych ji uklidnila, když si opakovaně stěžuje na pokračující zapomínání, hlavo pitomá! ale nedá si to vymluvit, jména jsou přece důležitá, namítá⁵⁷ (Hodrová, 2015: 326)

Pero ¿cómo se llega a ese inframundo? ¿Qué puertas de entrada hay? En la trilogía, los puntos de acceso se encuentran fundamentalmente en el apartamento de Olšany en el que viven las protagonistas a lo largo de distintas generaciones. En *Točité věty* descubrimos otras puertas de acceso. La ciudad de Praga es el escenario de todas las obras de Daniela, podríamos decir que su universo literario es toda una a la metrópoli bohemia, con la que mantiene relaciones complejas:

Takto nazývá Dante ve své Komedii podsvětí, ale měl zajisté na mysli i rodnou Florencii, do které se pod hrozbou smrti nesměl vrátit. Já jsem své rodné město opustit nemusela, a přece pro mě bylo a je trýznivé. Sestup do města, sestup takřka ve smyslu iniciační katabáze, je pro mne sestupem do jeho

⁵⁶ Por el pasillo en el que estoy esperando llevan en silla de ruedas a pacientes con enfermedades pulmonares, algunos ya se están mojando los tobillos en el Leteo, otros tienen el agua hasta las rodillas, tan alto llegó el agua de la inundación a las marionetas del País de las Muñecas, aunque estaban suspendidas, algunos ya están hasta la cintura, Los llevan en ascensor a la planta baja para hacerles un espirógrafo, una radiografía y una broncoscopia, que también me hicieron a mí

⁵⁷ Parece que los acontecimientos y los lugares se parecen en distintas dimensiones, correspondencias sombrías, y tal vez sería posible pasar de uno a otro en determinadas circunstancias, pero a costa de la pérdida de memoria que se produce al entrar en el inframundo. Sobre todo, los nombres se desvanecen, parecen irrelevantes, sigo intentando convencer a Bohunka de ello, tranquilizarla cuando se queja repetidamente de los continuos olvidos, ¡estúpida cabeza! pero no puede disuadirse, los nombres son importantes, argumenta.

minulosti, ale zároveň sestupem k sobě, k vlastní identitě⁵⁸ (Hodrová, 2009: 23)

A ese inframundo, a esa Praga secreta, se puede llegar desde diversos lugares situados estratégicamente por toda la ciudad, son puntos en los que el velo que divide ambos mundos se desvanece casi por completo, son puntos tangenciales entre ambas realidades. En *Město vidím... (Veo una ciudad..., 1992)*, ensayo y a la vez diario de su relación con la ciudad, Daniela nos indica la situación de las puertas de acceso a dicho mundo. Dedicó todo un capítulo de la obra, titulado “Věci a místa” (*Cosas y lugares*) (Hodrová, 2009: 48-50), en el que narra su primer viaje hacia el inframundo físico, las catacumbas de Praga, en una visita escolar cuando era una niña. En dicho capítulo, relata el proceso de documentación para sus obras, y menciona a un historiador, Karel Ladislav Kukla, que sitúa tres entradas: una en Košíře, otra en Gallows Hill, a las afueras de Praga, y la entrada “oficial” para visitantes bajo la Plaza de la Ciudad Vieja. La escritora sospecha que habría otra entrada situada en la Catedral de San Vito, en el castillo de Praga. De hecho, en *Trýznivé město* ya se ve cómo el templo es un punto fundamental en la narración.

En el universo de Daniela Hodrová conviven todos los personajes de sus obras, pero también coexisten todas las Pragas que alguna vez fueron, que el tiempo y la historia han ido enterrando y erosionando: la Praga medieval, la Praga gótica, la Praga barroca, la Praga ocupada... Todas ellas están presentes y conforman la ciudad-tejido, creando una red que abarca no solo lo terrenal y físico, sino que también se extiende más allá: “Tehdy ještě pro mne byl dům tím, čím se posléze stalo celé město – peklem, očištěním a rájem, či spíš jen podsvětím, hranice jednotlivých prostorů byly totiž nezřetelné. A není to jeden z rysů charakterizujících toto město jako celek – to splývání míst milosti s místy zatracený?”⁵⁹ (Hodrová, 2009: 12). Para la autora, la ciudad entera es el inframundo, inicialmente la considera igual a la

⁵⁸ Eso es lo que Dante llama el Inframundo en su Comedia, pero sin duda también quería decir su Florencia natal, a la que no podía regresar so pena de muerte. Yo no he tenido que abandonar mi ciudad natal, y aún así ha sido y es un tormento para mí. Para mí, el descenso a la ciudad, el descenso en el sentido de una katabasis iniciática, es un descenso a su pasado, pero al mismo tiempo es un descenso a mí misma, a mi propia identidad.

⁵⁹ En aquella época, la casa todavía era para mí aquello en lo que después se convertiría toda la ciudad – Infierno, Purgatorio y Paraíso, o quizás solo una especie de inframundo, ya que las fronteras entre los distintos espacios no estaban nada claras. ¿Y no es este uno de los elementos esenciales de esta ciudad como un todo: la fusión de los lugares de misericordia con los lugares de perdición?

división dantesca de infierno, purgatorio y empíreo, pero llega a la conclusión de que las fronteras entre las distintas esferas son difusas, ambiguas y están poco definidas. La autora considera que existen numerosas entradas al inframundo, especialmente en lugares relacionados con eventos traumáticos de su propia existencia:

(...) nevím, kdy a jakým otvorem v komoře nebo v kuchyni, kde památky po svých blízkých, také Jaroslavův popel, přechovávám, možná je takových otvorů po bytě víc jako vchodů do podsvětí, je-li však podsvětí jen zvláštním stavem, stejně jako peklo, očistec a ráj, pak to, co je nám drahé, ale přesto jsme na to zapoměli, nelze uhlídat, žádné místo ani okamžik nejsou bezpečné, kdekoli a kdykoli se můžou věci, ale i já, ty, my všichni se můžeme propadnout nebo se stále propadáme⁶⁰ (Hodrová, 2015: 309)

En el inframundo al que hace referencia, nada ni nadie puede escapar a su influencia. En los puntos de unión entre ambas realidades, los límites se desvanecen y la lectura se vuelve más compleja, surgen incertidumbres sobre el estado de ciertos personajes, y nos preguntamos si están vivos, muertos o si acaso son reales. La propia autora ha tenido diversos encuentros en el inframundo, relacionados siempre con la pérdida de seres queridos:

Její život? Můj život! Tat tvam asi, to jsi ty. Co píšu o ní, píšu o sobě, její příběh je od jisté doby, ne-li od samého počátku, mým příběhem, to já jsem držela v klíně Jendovu hlavu klesající do podsvětní říše, pustila jsem ji, to já jsem na Bulovce budila Josku z podsvětního spánku, neprobudila, to já jsem seděla v místnosti s Janíčkem nebo Martínkem⁶¹ (Hodrová, 2015: 174)

⁶⁰ [...] no sé cuándo ni por qué apertura del armario o de la cocina, en los que guardo los recuerdos de mis seres queridos, también las cenizas de Jaroslav, tal vez hay más aberturas de este tipo alrededor del apartamento como entradas al inframundo, pero si el inframundo es solo un estado especial, como el infierno, el purgatorio y el paraíso, entonces lo que nos es querido, y sin embargo lo hemos olvidado, no puede ser guardado, ningún lugar o momento es seguro, en cualquier lugar y en cualquier momento las cosas pueden caer, pero incluso yo, tu, todos nosotros podemos caer o todavía estamos cayendo.

⁶¹ ¿Su vida? ¡Mi vida! Tat tvam asi, tú eres el supremo, eso eres tú. Lo que escribo sobre ella, lo escribo sobre mí, su historia ha sido mi historia desde cierto tiempo, si no desde el principio, fui yo quien sostuvo la cabeza de Jenda en mi regazo, descendiendo al inframundo, la dejé ir, fui yo quien despertó a Joska de su sueño del inframundo en Bulovka, fui yo quien se sentó en la sala con Janice o Martinek.

Desde hace tiempo la vida de Daniela Hodrová ha estado ligada no sólo a la de Bohumila, sino también al inframundo. Ha compartido ese viaje hacia el más allá con personas que eran muy importantes para ella.

La concepción del tiempo de la novela también refleja algunas características del postmodernismo, aunque, como hemos indicado, existe una vertiente minoritaria de la crítica que la vincula con el neobarroco. El tiempo de la novela es complejo. De una parte, Bohumila escribe una obra autobiográfica en orden cronológico, *Můj labyrint (Mi laberinto)*: “Ona ve svém vyprávění časový sled přísně dodržuje, na rozdíl ode mne”⁶² (Hodrová, 2015: 143). Daniela, en cambio, recupera en su narración el proceso creativo de Bohumila y narra el hilo de pensamientos de Bohumila, al igual que narra el proceso de creación de su misma obra, las *Oraciones*, pero su creación no sigue un progreso lineal. Esa narración personal está llena de saltos temporales, de idas y venidas, que nos zarandean y desorientan como lectores: “Čas je ten tam a vše pomíjející je pouhou lží anebo naopak, a mnohé tomu nasvědčuje, trvá a nepomíjí, vrátí se sem zítra a nejspíš i pozítří”⁶³ (Hodrová, 2015: 99).

Točité věty está concebida en espiral, las oraciones se encadenan en un viaje que, por lo general, no conduce a ningún sitio: “v mém románu časy prostupují, ale někdy se věta, podobna Purkyňově buňce s nekonečně se větvicím tělem, větví do prázdna, nevede k jiným větám, je slepá”⁶⁴ (Hodrová, 2015: 143). Es una espiral descendente hacia el inframundo, es decir, la propia escritura es el medio de transporte hacia el inframundo:

Prázdno, jak říkají dnes kosmologové, je nabité energií, kvantovou pěnou, jakýmsi bublajícím vroucím vakuem, z něhož se rodí částice, prokmitávají z nicoty do existence a zase z nicoty vyvstávají a zase do ní celé světy propadají.

⁶² En su narración, sigue estrictamente la secuencia temporal, a diferencia de mí.

⁶³ El tiempo está ahí, y todo lo que pasa es una mera mentira, o al revés, y hay muchos indicios de lo contrario, dura y no pasa, volverá aquí mañana y probablemente pasado mañana, aunque Miluška hace tiempo que vive en otra parte y ella ya ni siquiera la ama, su corazón pertenece ahora a la señora B, B es Beatrice, la musa de Dante, B es el túnel de Blanca, el viaje hasta Flora siempre la ha agotado.

⁶⁴ En mi novela no sólo se entrecruzan los tiempos, sino que a veces una frase, como una célula de Purkinje con un cuerpo infinitamente ramificado, se ramifica en la nada, no conduce a otras frases, es ciega.

A neděje se něco podobného s mými větami? Vynořují se z propasti, obkružují ji, je točitá jako kužely pekla a ráje v Božské komedii⁶⁵ (Hodrová, 2015: 319)

En el *Infierno* dantesco existe una espiral descendente, en la que se encuentran los pecadores que reciben condena eterna, ya que no se arrepintieron en vida. En el *Purgatorio* es sustituida por una espiral ascendente, en la que los pecadores cumplen una condena temporal, dado que ellos sí se arrepintieron en vida. Y esta espiral ascendente sigue en el *Paraíso*, hasta llegar al empíreo, a la contemplación divina que simboliza la identidad reconstruida y hallada de nuevo tras el paso por el Leteo. La espiral que encontramos en la obra de Daniela es descendente, nos conduce hacia el inframundo, un cuarto orbe que ella establece, pero que abarca en esencia los tres orbes dantescos.

Zhrozila jsem se vlastně té důvěrné známosti lesa, který figuroval v dětství v loutkových hrách, a poté jsem se na ten les, který do sebe zahrnul les pod Blaníkem, džungli z Noci s leguánem a les ze začátku Božské komedie, dívala po řadu měsíců, věty se proplétaly mezi větvemi stromů, než pak ze dne na den les vystřídala krajina s mlýnem a hradem. Jsem opět na začátku? Na jiném začátku?⁶⁶ (Hodrová, 2015: 357)

Comentábamos en la poética, que la prosa de Daniela es autorreferencial y muy consciente, pero esto también aplica para la de Bohumila, porque ella analiza también su propia escritura: “napadlo ji, že se tatínek možná nějak provinil, hned tu myšlenku zahání, před Danielou ji nevysloví”⁶⁷ (Hodrová, 2015: 28).

El final de la obra, *Znovu v lese (De nuevo en el bosque)* nos devuelve al principio de la novela, al principio del ciclo, al bosque/selva. Porque así funciona el inframundo de Hodrová, su principio y su fin son uno, sus límites son difusos, es un

⁶⁵ El vacío, como dicen hoy los cosmólogos, está cargado de energía, espuma cuántica, una especie de vacío burbujeante en ebullición del que nacen partículas, parpadean de la nada a la existencia y emergen de nuevo de la nada, y mundos enteros vuelven a caer en él. ¿Y no ocurre algo parecido con mis frases? Emergen del abismo, lo rodean, es sinuoso como los conos del infierno y del paraíso en la Divina Comedia

⁶⁶ En realidad, me horrorizaba la familiaridad del bosque que figuraba en las obras de marionetas de la infancia, y luego observé ese bosque, que incluía el bosque bajo Blaník, la selva de *La noche de la iguana* y el bosque del principio de *La divina comedia*, durante muchos meses, frases que se entrelazaban entre las ramas de los árboles, antes de que el bosque fuera sustituido, día a día, por un paisaje con un molino y un castillo. ¿Estoy de nuevo en el principio? ¿Un principio distinto?

⁶⁷ se le ocurría que tal vez papá era culpable de algo, ahuyentaba el pensamiento inmediatamente, no lo expresaba delante de Daniela

sentido circular. La repetición que encontrábamos en la trilogía está aquí de nuevo. Toda la obra es un ciclo, un descenso hacia lo más profundo de la ciudad y también de su identidad. La obra permite a Daniela unir las partes y tejar nuevas conexiones entre los relatos que conforman la historia de la ciudad, sus personajes y su propia historia de vida. Esto le brinda la oportunidad de reconstruir su identidad y descubrir una nueva forma de entender su escritura y su conexión con el mundo. El viaje descendente la devuelve al bosque del principio, al punto de partida, haciendo a la estructura circular característica de la narrativa traumática posmoderna, pero también del realismo mágico. En la obra de Daniela, las oraciones *en espiral* se encadenan, construyendo redes, telarañas, membranas que hacen rebotar la realidad, como construyendo un espejo que la refleja, y ese reflejo es el inframundo, la Praga que no vemos, la Praga subterránea, histórica, en la que se superponen períodos históricos, ocupaciones y también personajes, reales y ficticios.

3.3. La tela de araña

Las historias individuales de la trilogía no se suceden en la trama, sino que se entrelazan y superponen en planos verticales. Del mismo modo, las obras posteriores, como se ha explicado en la poética, siguen añadiendo capas, hilos y conexiones a la red. Toda la obra de Daniela es una sola que no cesa jamás. Por eso es posible, e incluso necesario, establecer una continuidad entre los personajes, un juego de dobles y alter egos que se encuentran en constante transformación. Vamos a establecer primero la continuidad en temas y espacios de las novelas, para después analizar las reencarnaciones de los personajes.

Praga, la ciudad-texto, es un personaje más de la trilogía, y al mismo tiempo el lugar en el que se desarrolla la acción. Si bien es cierto que el espacio va experimentando algunos cambios. En *Podobojí* es un espacio muy limitado al apartamento de Olšany y el cementerio del mismo nombre frente al que se encuentra. Pero en *Kukly*, la segunda parte, se empieza a fragmentar, para llegar a la expansión máxima en *Théta*, en la que la acción se extiende a toda la ciudad, por la plaza de san Wenceslao, el barrio de Žižkov y mucho más de la ciudad. Del mismo modo, en *Točité věty* la acción está por toda la ciudad, con especial atención de nuevo a los barrios de Žižkov y Vinohrady. La apertura progresiva del espacio en la novela

es un reflejo de la atmósfera en la que las obras fueron escritas. Centrándonos en la escritura de la trilogía, comenzó en los años setenta, en plena normalización tras la Primavera de Praga, en un momento en el que la censura del partido se ceñía sobre todas las muestras y prácticas culturales. Bajo este clima, escribe *Podobojí*, por ello no es de extrañar esa limitación de los espacios y esa reclusión de los personajes en espacios tan mínimos. En cambio, *Théta* fue escrita durante 1989, escasos meses antes de la Revolución de Terciopelo que llevó a la liberación del país, por ello los personajes gozan de mayor libertad de movimiento, por eso la acción se expande a todo el territorio de la ciudad. Por lo que respecta a *Točité věty*, fue escrita en un momento posterior, entre marzo de 2010 y septiembre de 2014, el contexto es completamente distinto, y la narración posee una mayor cohesión narrativa que sus predecesoras. Se podría teorizar que, tras la caída del régimen comunista, seguida de la constitución de la República Checa se recupera la unidad del contexto y esta se traduce en una mayor unidad narrativa.

También en línea con esta apertura gradual y cambios en el estilo, encontramos diferencias en el discurso narrativo de las novelas, y en la elección de la posición del narrador. Mientras que las dos primeras obras tienen una narradora omnisciente, siempre en tercera persona, que se mezcla con los personajes y describe sus pensamientos y sueños; en el tercer volumen de la trilogía encontramos una voz narradora en tercera persona pero que se alterna con otra en primera persona, que cambia entre Daniela Hodrová y su alter ego literario, Eliška Beránková. Este posicionamiento sigue así en *Točité věty*, esta vez con una voz narrativa única, la de Daniela Hodrová, que narra en primera persona el proceso de escritura de su propia obra, pero también el de Bohumila.

El rasgo por excelencia de la prosa de Hodrová, esa obra única, se refleja especialmente en los personajes. Cada uno de los personajes que protagonizan las distintas obras representan su época. En *Podobojí*, encontramos a Alice Davidovičová, y siempre que aparezca lo hará con una pieza de ropa característica, un manguito de astracán. Este manguito de astracán lo encontramos de nuevo en *Kukly*, en este caso lo lleva Sofie Syslová, indicando de esta forma la vinculación de ambas protagonistas. Ambos personajes confluyen en *Théta* en la figura de Eliška Beránková: “Eliška Beránková, ta, která vznikla buněčným dělením neboli mitózou

ze Sofie Syslové, a ta z Alice Davidovičové a ta..., neboť text románu je tkáň, možná tkáň nádorová”⁶⁸ (2017: 424). Eliška es la representación literaria de la propia Daniela Hodrová:

Domnívala jsem se, že krev Daniely Hodrové, která začíná kolovat mými žilami, stačí, abych se z románové postavy stala živým člověkem. Domnívala jsem se také, že sotva pronesu tu větu „Já jsem Eliška Beránková, počátek i...“, slovo se stane tělem. A zatím nedokážu ani odlišit svůj sloh od jejího, dokonce ani písmo není zcela moje, co chvíli se mezi moje drobná písmena vetře nějaké obludně zvětšené, pravidelný sklon písma čas od času rozkolísá vichr vanoucí po papíru. A moje paměť — žel! — je jen paměť literární postavy.⁶⁹ (Hodrová, 2017: 563)

Pero no solo eso, sino que también se permite hablar de la escritora: “Daniela Hodrová, nebo spíš Daniela Rajská (nenalézala se kdysi v rajské zahrádce?) chce nést kouli světa nebo alespoň kouli města. — Jaká domýšlivost! Ruce jí trnou, každou noc stále víc odumírají. Odumírají, nebo se proměňují, aby se naplnila slova jejího románu?”⁷⁰ (Hodrová, 2017: 563). Este juego, estas identificaciones constantes entre personajes, narradora y autora está también presente en el siguiente fragmento de *Točité věty*:

Věz, ty, který tudy jdeš, že to, co se děje těm, které potkáváš, děje se mně, já jsem Bohunka i Adriena, Milena i Chloé, jsem Hypatia, ze které úlomky mušlí a hliněnými střepy sedřeli kůži a pak ji předhodili davu a ten ji rozsápal, to její, vlastně mou tvář zahlédla onehdy Eva Markvartová”⁷¹ (Hodrová, 2015: 307-308)

⁶⁸ Eliška Beránková, la que surgió por división celular o mitosis de Sofía Syslová, y de Alice Davidovičová, y también de... Porque el texto de la novela es tejido, tal vez tejido canceroso y enfermo.

⁶⁹ Solía pensar que la sangre de Daniela Hodrová, que empezaba a correr por mis venas era suficiente para convertirme de personaje de ficción en una persona viva. También pensé que en cuanto pronunciara la frase “Soy Eliška Beránková, el principio y...”, la palabra se haría carne. Y hasta ahora ni siquiera puedo distinguir mi estilo del suyo, ni siquiera la escritura es enteramente mía, de vez en cuando un monstruo gigante se entromete entre mis minúsculas letras, la inclinación regular del tipo de letra es sacudida de vez en cuando por el viento que sopla sobre el papel. Y mi memoria -¡ay! - es sólo la memoria de un personaje literario.

⁷⁰ Daniela Hodrová, o más bien Daniela Rajská (¿no estuvo una vez en el Jardín del Edén?) quiere llevar la esfera del mundo, o al menos la esfera de la ciudad. - ¡Qué soberbia! Sus manos se entumecen, cada noche están más marchitas. ¿Se están muriendo o están cambiando para cumplir las palabras de su novela?

⁷¹ Sabed vosotros que andáis por este camino, que lo que les pasa a los que os encontráis me pasa a mí también, yo soy Bohunka y Adriena, Milena y Chloé, yo soy Hipatia, a la que desollaron con

En el fragmento la escritora reconoce que se identifica con las protagonistas de la novela, con las artistas y con una genealogía de mujeres de la historia. Para Daniela Hodrová, el ser humano, el hombre, es incapaz del descenso sensible necesario para bajar al inframundo de Praga, por ello, crea la heroína de la novela, Eliška Beránková: “V románu jsem si za sebe našla zástupnou oběť – Elišku Beránkovou”⁷² (Hodrová, 2009: 23). Ella es capaz de sacrificar su propia existencia para liberar a su padre, a los ciervos, a los héroes del resurgimiento nacional, y otros muchos. Gracias a este acto desinteresado, solo ella es digna de descender.

A lo largo del análisis de las distintas obras se han ido desprendiendo las referencias o puntos en común entre las vidas literarias y la vida de la autora, que igualmente queremos retomar en este momento. En primer lugar, la localización en el barrio de Žižkov y el cementerio de Olšany. La autora creció en un apartamento frente al citado cementerio –su habitación daba también al mismo, como recoge en *Město vidím* y lo había ocupado antes que ellos una familia alemana (Hodrová, 2009: 11)– y también en *Točité věty*:

do nového bytu se brzo po tom nastěhovala židovská rodina a po ní německá a po válce Martínkovi, rodina o sedmi členech, s níž jsme si byt v devětapadesátém vyměnili. Všechny ty bytosti se v bytě čas od času setkávají, mezi nimi se motají románové postavy a mistříčci”⁷³ (Hodrová, 2015: 271)

Cuenta la propia Daniela que una joven judía saltó desde el balcón cuando se llevaban a su familia hacia los campos de concentración:

Vyšla [jsem] poprvé na balkon (tehdy jsem ještě nevěděla, že z něho před několika lety skočila židovská dívka, která nechtěla odjet s transportem, ani jsem netušila, že věta o jejím letu z pátého patra bude stát na samém začátku mého prvního románu)⁷⁴ (Hodrová, 2009: 11)

fragmentos de concha y esquirlas de arcilla y luego la arrojaron a la multitud y la despedazaron. Su cara, en realidad mi cara, fue la que vio el otro día Eva Markvart.

⁷² En la novela encontré una sustituta para mí misma – Eliška Beránková.

⁷³ Poco después, una familia judía se instaló en el nuevo piso, seguida de una familia alemana y, después de la guerra, los Martínk, una familia de siete miembros, con la que intercambiamos piso en mil novecientos cincuenta y nueve. Todos estos seres se reúnen en el apartamento de vez en cuando, personajes de ficción y licenciados que se mezclan entre ellos.

⁷⁴ Salí al balcón por primera vez (en ese momento no sabía que una chica judía había saltado de él para evitar subir al transporte; ni tampoco podía anticipar que mi primera novela comenzaría con una frase describiendo su caída desde el quinto piso).

Esa joven judía se convertiría en su mundo literario en Alice Davidovičová, la protagonista de *Podobojí*. También en relación con el mencionado cementerio, Daniela Hodrová introduce a otro miembro de su familia, uno de sus tíos abuelos que durante la guerra se dedicó a ayudar a un judío que se había ocultado en una de las tumbas. En la novela serán el Señor Turek y el Señor Klečka:

Pozdějí jsem se dozvěděla, že v jedné z hrodek se za války skrýval Žid, můj prastrýc mu nosil jídlo. Nevím, jak ten hřbitovní příběh skončil, v románu, do kterého jsem jej pojala, skončil špatně. Správce Šípek je udal a zastřelili je pak oba – pana Turka i pana Klečku, jak jsem je v románu pokřtila⁷⁵ (Hodrová, 2009: 19-20)

En la segunda parte de la trilogía, Alice se transforma en Sofie Syslová. La joven Sofie trabaja en un teatro y es la responsable de las marionetas. También la propia Daniela Hodrová trabajó en el teatro antes de dedicarse plenamente a la vida académica y teórica. En la novela, la joven Sofie relata sus intentos de viajar hacia el inframundo a través de la fosa de los ciervos que se encuentra en el despacho de su padre, el señor Sysel, recientemente fallecido al que quiere volver a ver. En la vida real, también Daniela Hodrová perdió a su padre, el actor Zděnek Hodr. También en esta segunda parte se produce una comparación con la protagonista, y una incursión en primera persona en la narración:

to on přece chce, nezasténal, ale i teď, když už po něm chodím, cítím ostych a také obavu, že svými kroky probudím nějaký příběh, zároveň si to přeji, Sofie Syslová sestupovala z koberce s meandrovým vzorem do pražského podzemí, kam sestoupím já?⁷⁶ (Hodrová, 2015: 78)

De hecho, en la tercera parte, el personaje de Eliška Beránková, heredera de Alice y Sofie, y también alter ego literario de Daniela, narrará la enfermedad del padre. Y tenemos, de nuevo en *Město vidím*, el siguiente fragmento en el que Hodrová reconoce los vínculos: "(také mně, den co den jsem tudy v kukle Elišky Beránkové

⁷⁵ Supe luego que durante la guerra un judío se había escondido en una de las tumbas; y que mi tío abuelo le llevaba comida. No sé cómo acabó esa historia en la vida real; pero en la novela donde yo la incluía, acabó mal. El conserje Šípek los delató y ambos fueron ejecutados – yo los bauticé como el señor Turek y el señor Klečka.

⁷⁶ Lo quiere, no gimió, pero incluso ahora, cuando lo piso, siento timidez y también miedo de que mis pasos despierten una historia, al mismo tiempo lo deseo, Sofie Syslová descendió de la alfombra con un patrón de meandro al metro de Praga, ¿dónde descenderé yo?

navečer chodila za umírajícím otcem do nemocnice v Kubelíkově ulici)”⁷⁷ (Hodrová, 2009: 25).

¿Y cómo continúan estos personajes en *Točité věty*? En *Točité věty* Daniela Hodrová nos narra las inundaciones que sufrió la ciudad de Praga y cómo estas afectaron a la casa en la que vivió los últimos días su padre y también su marido:

Když jsem asi po roce chtěla Melisse Pink, která se zajímá o psaní rukou, ukázat rukopisy románů, uskladněné nad botníkem ve skříni ve zdi v předsíni, a otevřela dvířka, teprve v tu chvíli mě napadlo, že voda mohla napáchat škodu i tam, a vskutku, hřbety desek, slova, celé věty, kusy kapitol nasáklly vodou, nejvíc je poškozen začátek *Podobojí*, na první stránce, kde Alice Davidovičová skáče z okna, se rozpila písmena, světa tvořeného z písmen se zmocnila sestřenka Smrti Plíseň, záludná a nemilosrdná, tiše a zprvu neviditelně, avšak pilně konala své dílo”⁷⁸ (Hodrová, 2015: 68)

En esas inundaciones y lluvias, también su obra, guardada en el desván, se vio dañada. Pero las protagonistas no desaparecen, es más, las encontramos a lo largo de todas las *Oraciones*. Por ejemplo, al principio de la novela, aparece en primer lugar Alice: “Už zase Alice Davidovičová vystupuje na bílou stoličku, odřenou a vratkou, která zůstala v mém dětském pokoji”⁷⁹ (Hodrová, 2015: 11). Pero esta no es su única aparición, sino que también la encontramos más adelante, en un momento en el que la narradora recupera el destino de Alice y lo que fue de ella después de *Podobojí*: “A od toho dne byla Alice Davidovičová zakletá, nenašla klid ani po tom, co skočila z okna, pak už vůbec ne, věčně bloudí mezi olšankým domem a Šibeničákem, kde se scházela s Pavlem Santnerem, a také mezi větami”⁸⁰

⁷⁷ (también para mí, pues día tras día recorría este camino bajo el disfraz de Eliška Beránková por la tarde para ir a visitar a mi padre moribundo en el hospital de la calle Kubelík).

⁷⁸ Cuando, al cabo de un año, quise enseñarle a Melissa Pink, que se interesa por la escritura a mano, los manuscritos de mis novelas guardados encima del armario de los zapatos en la pared del pasillo, y abrí la puerta, sólo entonces se me ocurrió que el agua también podía haber hecho daño allí, y de hecho, los lomos de las láminas, las palabras, las frases enteras, trozos de capítulos empapados de agua, el comienzo del *Podobojí* es el más dañado, en la primera página, donde Alice Davidovich salta por la ventana, las letras se han derretido, el mundo hecho de letras ha sido tomado por el primo de la Muerte, insidioso y despiadado, silencioso y al principio invisible, pero haciendo diligentemente su trabajo.

⁷⁹ De nuevo, Alice Davidovičová vuelve a la silla blanca, desgastada e inestable, que había en mi habitación de cuando era niña.

⁸⁰ Y a partir de ese día, Alice Davidovičová estuvo bajo un hechizo, no encontró la paz ni siquiera tras saltar por la ventana, menos desde ese momento, vagando siempre entre la casa de Olšany y Šibeničák, donde conoció a Pavel Santner, y también entre las *Oraciones*.

(Hodrová, 2015: 159). De esta manera, Alice quedó condenada o relegada a vagar no solo por la ciudad doliente, sino también por las páginas de las obras de Daniela Hodrová. Pero Alice no es la única que se cuele en las *Oraciones*, también Sofie Syslová y Eliška Beránková aparecen, en distintas ocasiones, aunque recupero aquí una en particular:

Podobně z nešťastné lásky zaklela Sofie Syslová Hynka Machovce do otakárka a Eliška Beránková zaklela do loutky Pavla Bolinku, zde však není úplně jasné, kdo zaklel koho, důvody by se rozhodně našly, ale ani to, zda podobná proměna znamená znovuzrození.⁸¹ (Hodrová, 2015: 360)

Si, como se desprende del análisis que acabamos de llevar a cabo, la obra de Daniela es una narración en busca de la identidad, cada narración sería un momento distinto en el proceso de redescubrimiento. *Podobojí* es el extrañamiento, la ruptura que se produce tras el trauma. *Kukly* es el proceso de búsqueda, la transformación necesaria para llegar al nuevo ser. *Théta* es la renovación, la contemplación de la nueva identidad, el descenso definitivo al inframundo bohemio. Si bien no es un proceso completamente terminado, derivado de la obra en constante proceso que Daniela Hodrová tiene por bandera. Este proceso de transformación continúa en las siguientes obras, y en *Točité věty*, una vez que ya ha visto al poeta, el viaje sigue. Para Daniela Hodrová, el proceso de escritura de la novela implica confeccionar una red, en la que se teje y se deshace lo tejido, dando forma al mundo en espacios que parecen no tener límites. “Tkáň. Vloha k metamorfóze je v každé tkáni. Text jako bující tkáň”⁸² (2017: 416). A medida que avanza la narrativa, los diversos niveles se fusionan, se superponen, y permiten que el pasado y las experiencias anteriores, gracias al recuerdo, se perciban de una manera completamente nueva. Este enfoque es sin duda la característica más distintiva de su obra, una polifonía de voces, de planos, de relatos, de personajes, de historias y vidas, al fin y al cabo. Carmen Alemany analiza el rol que juegan lo insólito y lo femenino en narradoras actuales y concluye que mientras que lo “real” se vinculaba con la cultura masculina, las

⁸¹ Parece que, a causa de un mal de amores, Sofie Syslová maldijo a Hynek Machovec hasta convertirlo en una figura paterna y Eliška Beránková maldijo a Pavel Bolinka convirtiéndolo en una marioneta, pero aquí no está del todo claro quién maldijo a quién. Sin duda tendrían sus razones, pero tampoco está claro si tal transformación significa un renacimiento.

⁸² Tejido. Todo tejido tiende a sufrir una metamorfosis. El texto es un tejido vibrante.

mujeres preferían narrativas no-realistas para romper las bases de la realidad (cfr. 2020: 4-5). En la obra de Hodrová, todo está impregnado de tiempo y memoria, la ciudad, las casas, los objetos que las habitan, porque la realidad tiene distintos planos, y a través de su obra, consigue fusionar las barreras entre ambos mundos.

4. Las ficciones del yo autora

Hemos establecido en este capítulo la genealogía de las protagonistas de las novelas analizadas, una genealogía que tiene como punto de partida la identidad de las propias autoras. Vamos a analizar a continuación los distintos puntos de unión que existen entre las obras.

4.1. La ruptura con los modelos

Partimos desde lo más aparente, en este caso el marco o esqueleto externo de las novelas. La tradicional compartición de las obras en capítulos es algo con lo que quieren romper todas las autoras, porque lo que buscan es conquistar una forma libre para la novela, buscan escapar de toda norma y dogmatismo. Este punto, como ya se ha comentado, también está relacionado con las complicadas relaciones que guardaban para con las etiquetas, como por ejemplo la del feminismo. Para ello, encontramos distintos medios.

En primer lugar, Anna Banti desarrolla la trama de *Artemisia* sin capítulos, únicamente encontramos espacios en blanco en los momentos en los que se producen saltos temporales o cambios de domicilio de la protagonista. Para *La camicia bruciata* elige una forma más tradicional, dividida en cinco capítulos, pero introduce la innovación con los constantes cambios de narradores. En *Un grido lacerante* decide compartimentar la historia en únicamente dos partes, antes y después de la enfermedad. Como vemos, la liberación y la consagración personal pasa también por la apropiación del espacio en la narración, en su caso, gracias a la búsqueda de nuevas formas para la novela histórica.

Doris Lessing es más transgresora, como también lo es *The Golden Notebook*, quizá también motivado por el momento en que fue escrita, más reciente en el tiempo que la italiana. Nos encontramos con una narración compleja compuesta de una novela realista tradicional, “Free Women”, enclaustrada entre unos diarios de distintos colores que compartimentan las distintas esferas de la vida personal del yo

protagonista, es decir, de Anna Wulf. Unos diarios que además suponen un constante viaje entre el tiempo de la narración y el tiempo rememorado. Además, su autobiografía también presenta una estructura característica, y en ciertos momentos tampoco sigue el orden cronológico que cabría presuponer a una reconstrucción de la vida propia. El primer volumen, *Under My Skin*, compuesto por capítulos tradicionales, que cubren sus dos matrimonios y su vida en Rodesia del Sur. El segundo volumen, *Walking In The Shade*, está dividida según los distintos apartamentos en los que residió la autora desde su llegada en 1949 hasta 1962, momento en el que termina el relato y año en el que también fue publicada la novela. Lo que Lessing pretendía era escribir una novela que representase el *zeitgeist*, que fuera capaz de transmitir toda la energía del momento, tanto político, como social y cultural.

En el caso de Daniela Hodrová, llegamos a la destrucción completa de la estructura, y de todos los planos, físicos y temporales. Las obras de Daniela Hodrová están conformadas por capítulos no numerados, de muy corta extensión. El único marco narrativo existente es la división de la trilogía, es decir, los tres volúmenes, y, en el caso de *Točité věty* las tres partes que lo conforman: *V lese* (En el bosque), *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) y la tercera parte, *Znovu v lese* (De nuevo en el bosque).

Además, debido a la complejidad de las estructuras y la novedad de los modelos, las obras exigen la colaboración de autor y lector para crear significado. Son novelas que exigen mucho y necesitan de un lector agente, no solo paciente, que esté dispuesto a establecer relaciones entre la obra que leen y el contexto en el que fue escrito, así como, a menudo, conocer el resto de obras de las autoras. Esto último es especialmente relevante para el caso de Daniela Hodrová.

4.2. Los personajes espejo

La crítica feminista que se realizaba en Europa durante los años setenta y ochenta se encontraba mucho más próxima a la filosofía, ya que en este momento el psicoanálisis es una potencia presente en todo. Están muy influidas por Jacques Lacan, Roland Barthes y la deconstrucción derridiana. Las europeas parten de la creencia de que el pensamiento occidental se ha sostenido sobre la sistemática

represión de la experiencia de las mujeres. Para ello, vuelven a la feminidad perdida, alejándose de la hegemonía masculina. Se sirven de la escritura para subvertir los sistemas lingüístico-estructurales sociales existentes que reprimen la diferencia femenina. Para llegar a esto, se basan mucho en el pensamiento de Jacques Derrida, que decía que siempre vamos a encontrar un nuevo significado que desplaza a los anteriores, porque siempre hay un desplazamiento del significado textual.

Dentro de la crítica europea, destacan las figuras de Hélène Cixous y Luce Irigaray. Hélène Cixous en su obra *La risa de la medusa*, publicada en 1975, un texto de naturaleza híbrida, muy performativa y ensayística. En ella plantea el concepto de escritura femenina, *écriture féminine*, que sería “la inscripción del cuerpo en la literatura” (Gruia, 2015). Podríamos hablar del nivel del contenido, separando artificialmente forma y contenido, por la incorporación a la escritura de temas que tengan que ver con el cuerpo y las circunstancias «femeninas». El cuerpo femenino pertenece tanto a la naturaleza como a la cultura, porque en el momento en el que las mujeres reconquisten su propio cuerpo se atreverán a incluir toda esta experiencia del cuerpo en la escritura, y también tendrán otro conocimiento del mundo. La escritura femenina no es privativa de las mujeres, eso sí, practicada solo por hombres que dejen hablar su feminidad, como von Kleist y Genette. Textos femeninos serían aquellos que tratan de la diferencia y están orientados hacia ella, que rompen las distinciones binarias, y gozan de un tipo de literatura mucho más abierta. Define los textos escritoras por las escritoras como sextos: “¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a mostrarles nuestros sextos!” (Cixous, 1995: 21). Las mujeres deben buscarse y nutrirse de su propia tradición, deben crear su propia genealogía.

Luce Irigaray, por su parte, está muy influenciada por el psicoanálisis. En sus obras, *Espéculo de la otra mujer* (1974) y *Ese sexo que no es uno* (1977), encontramos recogidas sus ideas principales. En ellas, revaloriza una forma de escritura específica, pero distinta, para producir un cambio social; un cambio que había de darse en el discurso filosófico, porque era la base de todos los demás. Quiere construir un nuevo orden simbólico basado en una diferencia sexual en positivo, valorando la diferencia entre lo femenino y lo masculino, pues ambos son necesarios para la sociedad. Irigaray lucha contra la idealización, pero acaba cayendo en ella,

pensando que existe una diferencia sexual positiva, pensando que existe un modelo de mujer que es una parte más del mundo que nos rodea. Su herramienta principal es el *parler-femme*, que aúna todo lo expuesto.

En su obra, Luce Irigaray denuncia la constitución de las sociedades modernas sobre una lógica falogocéntrica que tiene como consecuencia la subordinación de las mujeres (cfr. Cardenal Orta, 2012: 353). Debido a esto, toda la cultura y sus manifestaciones están construidas sobre el modelo sexual masculino, único, que se adueña tanto del cuerpo como de la sexualidad de las mujeres, limitando la demostración de su subjetividad. Para Freud, el modelo sexual por excelencia es el masculino, y por ello, el deseo femenino no existiría, pues sería “deseo de otra cosa que no es un pene” (Cardenal Orta, 2012: 356). El cuerpo de la mujer es empleado de manera utilitarista por el hombre, los hombres los dotan de funciones y por ello las mujeres ya no los poseen. Al no ser dueñas de su propio cuerpo, no pueden tener una imagen de sí mismas. La sexualidad masculina se realizaría a través del cuerpo de la mujer, las mujeres serían espejo y soporte de la identidad masculina. La novedad de nuestras autoras es que convierten el espéculo en un reflejo de su propia identidad. Las protagonista son el reflejo y soporte de la identidad de las autoras, son el medio por el que las autoras llegan a la reconstrucción de su identidad y de su propio relato vital. Es necesario pues “articular un imaginario femenino a partir de aquello que ha sido reprimido y negado que permita que las mujeres se (re)apropien de su corporalidad de una forma no codificada por el patriarcado” (Cardenal Orta, 2012: 357). La noción de *personajes-espejo* fue empleada por Mercedes Alcalá Galán (2014) al analizar la obra de Cervantes, en su caso haciendo referencia a personajes que reflejan las circunstancias y el contexto en el que han sido creados. También son numerosos los estudios que se centran en el motivo del espejo en la literatura, algo especialmente frecuente en las obras escritas por mujeres. Al igual que Lessing, que empleó el motivo del espejo en el relato *To Room Nineteen*, también Virginia Woolf y Simone de Beauvoir se mostraron interesadas por el motivo del espejo en sus respectivas obras, en el que veían la clave para entender la condición femenina (cfr. Quawas, 2007: 119). Remitimos aquí a los estudios de González-Muntaner (2007) y la monografía de Gilbert y Gubar (1998).

En nuestro caso, hablamos concretamente del hecho de que los personajes constituyen el espejo en el que se miran las autoras.

Anna Banti consiguió, por medio de sus novelas históricas que recuperaban las vidas de personajes femeninos ejemplares, dignificar su propia vida y hacer las paces con su propia carrera literaria, así como con su frustrada carrera como teórica y crítica del arte. Así le sucede a Agnese Lanzi, y, por extensión, a la propia Anna. Anna Wulf, y en un sentido más amplio, Doris Lessing, logran reconstruir sus identidades a través de sus obras. Wulf, al dividir los diferentes aspectos de su vida en los cuatro cuadernos, finalmente crea un quinto cuaderno, el "cuaderno dorado", que marca el comienzo de una nueva etapa narrativa. Esto le permite superar el bloqueo creativo que enfrentaba al principio de la historia. Por otro lado, Lessing escribe su novela después de haber sido empujada al límite por Clancy y Jack, pero consigue recuperarse y liberarse de las restricciones impuestas por el comunismo y la sociedad en la que vivía. Hablando de *The Golden Notebook* en su colección de ensayos *Time Bites*, dice: "I reread the novel the other day and remembered the fury of energy that went into it [...] Some of it is the energy of conflict. I was writing my way out of one set of ideas, even out of a way of life" (Lessing, 2004a: 140). Una decisión particular que realiza Lessing en esta novela es el destino de la protagonista —y su trayectoria misma. Doris Lessing opta por dar vida a Anna, una escritora que atraviesa una crisis creativa. En lugar de imponerle uno de los finales típicos de las novelas del siglo XX, donde las mujeres afligidas a menudo terminaban suicidándose o volviéndose locas, la coloca en un camino de recuperación. En este camino, Anna logra la reconstrucción de su vida a partir de la fragmentación que experimenta (cfr. Mohamed Abd El Aziz, 2018: 153-154). En su misma autobiografía, Doris Lessing reconoce que ella misma no cayó en la locura gracias a que había escrito y leído mucho acerca de ella.

Esta característica, escribir acerca de los pensamientos con el fin de evitar la locura y alcanzar la redención es una tendencia común que a menudo se relaciona con la soledad y la falta de comprensión que enfrentan los escritores, y en especial las escritoras. En su libro *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, Siri Hustvedt aborda un capítulo específico que se enfoca en el suicidio y la cuestión de la salud mental, titulado "El suicidio y el drama de la autoconciencia". En dicho

capítulo, comenta el papel terapéutico de una conversación con un amigo, y dice “sospecho que el solo hecho de sentarnos delante de alguien que quiere ayudarnos tiene algo terapéutico” (Hustvedt, 2014: 305). De igual modo, la palabra, el papel, la obra artística, funcionaría como ese ente amigo que salva a las artistas. Es algo que Lessing comprendía muy bien, pues ella era consciente de que escribir libros nos cambia; que la vida se ve afectada por los libros, así como los libros lo son por la vida (cfr. Feigel, 2019: 123). Si Doris Lessing escribió para escaparse, para escribirse fuera de un grupo con el que ya no comulgaba, Daniela Hodrová hizo lo mismo para superar una serie de pérdidas: la muerte de su madre en *Podobojí*, la muerte del padre en *Théta*, la pérdida de su marido en *Komedie* y la muerte de queridas amigas en *Točité věty*.

Lo expuesto permite establecer sendas convergencias y rasgos comunes en los estilos de las escritoras que, aun perteneciendo a tradiciones literarias tan dispares, se sirven de métodos similares, en este caso el de la rememoración autobiográfica, para construir sus obras. Son autoras que recuperan sobre el papel el rol agente sobre la narración de su propia vida. Se trata de escritoras que experimentaron las consecuencias del comunismo y las guerras, si bien de maneras distintas. Mientras que Doris Lessing vivió el surgimiento del movimiento, así como el período inicial de soñadores que lo veían como la solución a todos los problemas; Daniela Hodrová sufrió las peores consecuencias ya que nació y creció en un país que fue ocupado, primero por los alemanes, y posteriormente por el régimen soviético durante los primeros años de su vida. Esto hizo que la escritora checa no pudiera ver su obra publicada, al contrario que la escritora británica, que contó con el beneplácito del régimen durante su carrera para publicar. Tanto Anna Banti como Doris Lessing y Daniela Hodrová consiguen crear poderosos personajes protagonistas femeninos, y plasmar sobre el papel el desarrollo de la tarea de la artista —de la escritora en este caso—, y lo hacen por medio de una forma autobiográfica y diarística que intenta retratar las tribulaciones y el funcionamiento de la mente de la artista durante el proceso creativo. Es por ello que las obras analizadas no solo son novelas sobre historias originales, recreadas o reconstruidas, sino también diarios testimoniales, son diarios de reescritura y reconstrucción, son cuadernos de salvación.

CAPÍTULO IV. EL RECUERDO Y LOS ESTUDIOS DEL TRAUMA

El recuerdo es y ha sido un tema recurrente en la literatura a lo largo de la historia. Los escritores han explorado el concepto del recuerdo de diversas maneras y en distintas literaturas y tradiciones, utilizando la memoria como un elemento central en sus obras para transmitir emociones, reflexiones y profundidad a sus personajes y tramas. Algunos autores han empleado el recuerdo como motivo y desde la nostalgia, presentando personajes que recuerdan momentos del pasado con cariño y añoranza. Pero el recuerdo también puede ser empleado como una herramienta de aprendizaje y reflexión sobre el pasado. A través de la memoria y los recuerdos, los autores pueden reconstruir su historia y su identidad. De hecho, la recuperación de recuerdos perdidos se encuentra en el centro de la trama de diversas obras. La literatura a veces explora cómo los recuerdos pueden ser imperfectos o distorsionados con el tiempo, esto se debe a que el recuerdo está construido desde el presente, y el tiempo puede extender una pátina sobre ellos. Esto puede llevar a tramas en las que los personajes descubren que su comprensión del pasado ha sido errónea. Los recuerdos traumáticos a menudo son un tema importante en la literatura. Los personajes pueden verse atormentados por recuerdos dolorosos que influyen en su comportamiento y su desarrollo a lo largo de la historia. Por todo ello, el recuerdo es un tema versátil que ha sido utilizado de diversas formas en la literatura para explorar la condición humana, la psicología de los personajes y las complejidades de la narrativa. Los recuerdos pueden ser una fuente de conflicto, desarrollo de personajes y emociones en las historias literarias.

Si transportamos el tema al ámbito de la presente tesis, y lo combinamos con los estudios del trauma, la memoria y el recuerdo sirven de puente para cubrir el vacío existente entre el ser pasado y el presente, y aunque la recuperación total de la identidad perdida es imposible, el acto de recordar es un proceso terapéutico por sí mismo, un proceso que es implícito del acto de escribir: "Narrative recuperates the self-vacillating between memory and forgetting, and it is writing through which memory constructs itself." (Sadhu, 2021: 54). El recuerdo, plasmado en las obras de arte, en nuestro caso, literarias, permite el rescate y la sanación del ser escindido y compartimentado por el trauma. Partimos también para ello de los aportes de la profesora Ioana Gruia:

La elección de las palabras muestra esta imbricación de campos semánticos, porque cuerpo, memoria, lenguaje y mente se construyen como inseparables: para recuperar un recuerdo hay que tender una “mano mental” y la memoria se agazapa en el cuerpo igual que un animal o un ser humano perseguido, aterrado, sin acceso a las palabras debido al terror (Gruia, 2018: 215)

La literatura de la memoria abarca tanto la literatura del olvido como la literatura del recuerdo, pues literatura y memoria tienen una naturaleza afín. Las obras literarias han servido como medios de memoria, de transmisión de la historia y de reflexión sobre distintos procesos y momentos históricos. De hecho, los estudios sobre la memoria cultural comparten, como ya hemos establecido en el apartado metodológico, ciertos aspectos con los estudios del trauma. El recuerdo es una parte esencial de los estudios del trauma, pues este produce una herida en la mente, crea un vacío en la historia por la complejidad del evento, y únicamente se puede cubrir recordando y recomponiendo la historia.

1. El recuerdo como mecanismo

El recuerdo es la unidad básica de la memoria, y es por ello un mecanismo esencial de la autobiografía. Recordar no es una vivencia, porque no tiene contenido vivencial. El recuerdo implica una fenomenología particular: no es imaginar ni soñar; tiene un carácter reflexivo y cognoscitivo; los recuerdos están vinculados con la voluntad y la afectividad. Es decir, recuerdo porque quiero recordar. En este sentido, el recuerdo se escribe en presente, se reelabora constantemente mientras narramos nuestra historia, ya que “the story is always ‘here and now’, a story of intersecting stories, never finished” (Anderson, 2011: 122-123). En la misma línea, encontramos el pensamiento de Pozuelo Yvancos:

La memoria autobiográfica es pasado-presente. [...] Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia (2022: 686)

Además, la escritura, el ejercicio literario, es una mezcla de memoria y olvido. El diálogo de ambos, es decir, de memoria y olvido, alcanza su punto más alto en la “autobiografía, género literario en cuya configuración los olvidos pueden ocupar un

lugar tan destacado como los recuerdos, pues como su envés y caminan, recuerdos y olvidos, reclamándose mutuamente” (Pozuelo Yvancos, 2005: 71). Autoras como Doris Lessing, que realizaron el ejercicio de escribirse en autobiografías, son plenamente conscientes de esta dialéctica. De hecho, al principio de su autobiografía Doris dice:

Why do you remember this and not that? Why do you remember in every detail a whole week, month, more, of a long ago year, but then complete dark, a blank? How do you know that what you remember is more important than what you don't? [...] You forget. You remember. As I brooded over the material for this book, faces and places emerged from the dark. 'Good lord! So there you are! Haven't thought about you for years!' (Lessing, 1995: 12-13)

La memoria es selectiva, además de un órgano autohalagador, y algo perezoso:

Memory is a careless and lazy organ, not only a self-flattering one. And not always self-flattering. [...] And then – and perhaps this is the worst deceiver of all – we make up our pasts. You can actually watch your mind doing it, taking a little fragment of fact and then spinning a tale out of it. (Lessing, 1995: 13)

Recordar el pasado implica una selección cuidadosa de la memoria y los recuerdos que la componen, así como una reinterpretación intencionada de los eventos pasados. Narrar nuestra historia personal desde la perspectiva de la memoria a menudo implica momentos de confusión, donde se revelan las imperfecciones de la narrativa, en los que el ser está perdido y surgen grietas (cfr. Anderson, 2011: 95), y en ese hueco/vacío que se crea entre el pasado verídico y el que se cree recordar surge la narración autobiográfica. En relación a la autobiografía, en 2004 fue publicado un libro, *Time Bites*, que recogía distintos ensayos que la escritora Doris Lessing escribió sobre diversas autoras, de la talla de Jane Austen o Virginia Woolf, y también acerca de la teoría literaria. En uno de ellos, Lessing exploró el tema de la autobiografía y el recuerdo, y concluyó: “Memory isn't fixed: it slips and slides about. It is hard to match one's memories of one's life with the solid fixed account of it that is written down.” (Lessing, 2004: 92), subrayando la idea de que la memoria es caprichosa, selectiva e incluso imaginativa. Es por ello que las relaciones entre memoria y recuerdo son complejas, dado que el recuerdo es algo por construir, es decir, algo inventado.

Tan importante como lo que se recuerda, es lo que se olvida, ese hueco existente entre lo sucedido y lo que se recuerda. Nicolás Rosa indaga sobre el papel que juega también el olvido en el acto de recordar:

¿Cuál es la función del olvido? No se olvida lo necesario, se olvida lo que se desea. Es la fuente y condición indispensable para que la *memoria* se revele en el recuerdo y transforme la identidad de aquél a quien se revela como olvido. El olvido solo se revela a sí mismo como olvido. La represión se revela como aquello que se reprime y vuelve en el retorno desde el otro (Rosa, 2004: 59)

El olvido es liberador, como dice Caruth, pues este permite al sujeto “to exit into the freedom of forgetting” (Caruth, 2015: 32). Este olvido es una parte fundamental de la teoría del trauma, que ya hemos visto produce una herida en la mente, causando que el evento traumático quede silenciado u oculto durante un tiempo: “el trauma de la violencia del pasado [...] extiende sus tentáculos hacia el futuro, revelándose sus verdaderas consecuencias sólo con el paso del tiempo” (Moreno Nuño, 2006: 13). La finalidad de la memoria, del ejercicio de esta, es detener el olvido. La experiencia traumática tiene dos componentes: de un lado, el componente literal, esto es, la experiencia registrada en la psique; del otro, el componente figurativo, es decir, la memoria reiterada del evento traumático. Estos recuerdos traumáticos que persiguen a la víctima hacen que organice su vida en torno al trauma, ya que es incapaz de integrar la experiencia, pero “los pasados que tienen una naturaleza traumática insisten en reaparecer de vez en cuando y nunca se dejan clausurar” (Moreno-Nuño, 2019: 14). Los recuerdos traumáticos están articulados de forma tal que dependen menos de las representaciones lingüísticas y simbólicas, y más de representaciones sensoriales o sensitivas, en comparación con la memoria narrativa que depende más de lo lingüístico y simbólico.

El artículo de Sara Makowski “Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración” (2002) gira en torno a una obra titulada *Fragments*, publicada por Binjamin Wilkomirski, supuestamente la historia de un superviviente del Holocausto y un campo de concentración, que finalmente resultó ser un fraude. ¿Qué hace posible que alguien, y no es la primera vez que esto sucede, pueda inventar que es un sobreviviente del Holocausto? Uno de los motivos es el individualismo, la idea de que el sujeto es creador de su propia identidad. Para Andreas Huyssen (Huyssen,

2003) la obsesión sobre la memoria se deriva de la revisión del debate sobre el Holocausto en los años 80, pero también tras los conflictos genocidas de Ruanda, Bosnia y Kosovo. Pero esta difusión de la memoria alcanza también a otros puntos geográficos (2003: 20) como los países ocupados por el comunismo y la antigua Unión Soviética, aquellos territorios postapartheid en Sudáfrica, Medio Oriente, China, Corea, Australia... Es algo, en definitiva, casi global. Existe actualmente un debate en torno al síndrome del falso recuerdo, derivado de la también denominada *recovered memory therapy* que busca que el sujeto recuerde el trauma, origen de todos sus males, pues el sujeto encierra en sí mismo una verdad por revelar.

La memoria adquiere una naturaleza borrosa, con áreas de olvido y una relación compleja con este. Esta dualidad, tanto política y psicológica como intelectual y emocional, confiere a la memoria una riqueza de significados y matices. A nivel individual, la memoria se convierte en un estado emocional, fluyendo como recuerdos y narrativas que pueden ayudar a conectar el presente con el pasado. Sin embargo, cuando la memoria se convierte en un asunto público, social, puede tanto consolidar ciertos aspectos del pasado, acentuar el olvido, y deshacer la identidad de individuos y grupos, como también promover la reinterpretación del pasado con el objetivo de promover una cultura más amplia de los derechos humanos. Es importante destacar que no existe una memoria total ni un olvido completo.

El recuerdo de traumas, o sea, el acto de evocar lo que persiste en estar oculto, deja huellas profundas en el cuerpo y la subjetividad de aquellos que han experimentado situaciones de catástrofe social y psicológica. El silencio se convierte en un aliado peligroso para la perpetuación del trauma y las patologías asociadas. La incapacidad de expresar el horror, de nombrar lo inenarrable, se arraiga en el ámbito social y psicológico, lo que provoca perturbaciones significativas en la transmisión intergeneracional y en la vida cotidiana de las personas. Como afirmó Freud, lo que se niega siempre regresa, afectando a generaciones, familias y a individuos. Una generación que carece de conocimiento de su historia y ha perdido conexiones con sus predecesores no puede evitar sentir un sentimiento de vacío, y un individuo que no puede procesar un trauma se enfrenta a la anulación de su propia identidad. El trauma, en última instancia, es la repetición del sufrimiento. A través de la narración de experiencias vividas y el esfuerzo de recordar realizado

por el propio sobreviviente, víctima o persona afectada, surge la posibilidad de liberación, cambio y la ausencia de culpabilidad. El simple acto de hablar sobre el horror permite que este se integre en la biografía de una persona, en lugar de quedar separado y destinado a repetirse sin cesar.

Cabe ahora preguntarse, ¿es el recuerdo siempre el resultado de una agencia, es decir, el resultado de una actividad consciente? El pasado habita el presente:

El pasado no es inerte, no es historia, sino presencia constante, dinámico, penetra en el interior del presente e interactúa con él. Lo que ocurrió en el pasado contribuye a dar forma a lo por venir y se funden en una forma de presencia, de presente, que es la que justifica el hecho autobiográfico no como historia, sino como inmediatez. (Pozuelo Yvancos, 2022: 687)

Los posicionamientos de Dominick LaCapra, Cathy Caruth, Shoshana Felman y Dori Laub coinciden en poner en relieve la importancia del otro en la construcción del trauma y en su (re)creación en el recuerdo (cfr. Navarrete, 2018: 14). Su línea recupera la idea de que el trauma no puede recuperarse si no es a través de un oyente, de un receptor del relato: “el testimonio del trauma incluye a su receptor, quien se constituye, por lo tanto, como una especie de pantalla en blanco donde el evento traumático se escribe por primera vez” (Navarrete, 2018: 14)

1.1. La imagen mnemónica: como si lo estuviera viendo

Salvador Rubio, en *Como si lo estuviera viendo* (2010), estudia el recuerdo y su funcionamiento, partiendo de los planteamientos de Wittgenstein. La expresión “como si lo estuviera viendo” hace referencia a la concepción del recuerdo como una fotografía estática, una representación única y fidedigna de la realidad, pero no es exactamente así. “El recuerdo como imagen mental es proporcional al proceso que *solo ve* el sujeto que recuerda, y esto es fundamental para asumir el componente cognitivo y emocional de tal recuerdo y sus asideros en la relación de recuerdo y verdad” (Vásquez Rodríguez, 2015: 84). El recuerdo está condicionado por el contexto y las emociones, es decir, no es necesariamente fidedigno. Por ejemplo, si yo pienso en el día que conocí a mi antigua pareja, en el primer día que nos vimos en persona, nos veo sentadas en el mirador, con la Alhambra de fondo. Es decir, veo la imagen desde fuera, no en primera persona, si fuera así, únicamente la vería a ella.

Pero esto no quiere decir que no recuerde las sensaciones, porque aunque recuerdo como espectadora, tengo experiencia vivencial. Recuerdo las bandas sonando de fondo, recuerdo que empezaba a tener frío, recuerdo lo rica que estaba la pizza y lo bien que me sentía después de por fin cenar cara a cara.

Así es como funciona la imagen de la memoria, es el recuerdo como espectador. Además, esta visión externa está condicionada por las sensaciones que percibimos, y que recordamos, o más bien, creemos recordar, porque “todo intento de representación de la imagen mnemónica es irrepresentable no sólo por su condición de imagen mental, sino porque no es sólo una imagen, es también las sensaciones que despertaba en nosotros” (Rubio Marco, 2010: 36). Rubio Marco concibe el recuerdo como un proceso de creación y de búsqueda hacia el futuro, no un retorno hacia un pasado perdido e irrecuperable. Argumenta además que el pasado se configura de manera subjetiva a partir del punto de vista de un yo presente con la habilidad de recordar: “El recuerdo como fuente del tiempo (el pasado es aquello que recuerdo), pero, aún más, como fuente del mundo futuro” (Rubio Marco, 2010: 78). El recuerdo se construye en presente, es decir, es algo inventado, aunque existe en él un afán de veracidad, tiene un carácter reflexivo y cognoscitivo, y está vinculado con la voluntad y la afectividad. Recuerdo porque quiero recordar, existe una agencia del sujeto en el proceso.

Las imágenes mnemónicas son un tipo de imágenes mentales que están vinculadas al recuerdo como experiencia y a la memoria como capacidad o facultad. Dentro de este, encontramos distintos subtipos. En primer lugar, los recuerdos asociados a experiencias recientes. Estos se dan cuando relato a un testigo o a mí misma acontecimientos relativamente nuevos, de lo que acabo de ver, leer o vivir. Esta experiencia va acompañada de imágenes más o menos vívidas. En segundo lugar, tenemos los recuerdos en imágenes, asociados a experiencias más antiguas y remotas, como la infancia, y en ellos se pueden recuperar incluso los olores o sonidos asociados. Rubio Marco da como ejemplo el patio de la casa de nuestros abuelos: “recuerdo el color de las paredes, recuerdo las plantas que había allí, lo luminoso que era, etc” (Rubio Marco, 2010: 49). En tercer lugar, las imágenes de centelleo o flash, que son inmediatas y vienen impuestas por nuestra experiencia pasada. Se caracterizan por su vividez, por ese “como si lo estuviera viendo”, aunque

distintas intensidades para ese *como*. Es cierto que esta vividez se puede dar también en otros subtipos, pues algunos recuerdos, ya sean deliberados o rutinarios, pueden ser muy claros y vívidos. Por ejemplo, si traigo a mi mente los recuerdos de mi infancia en casa de mis abuelos, las imágenes pueden ser muy nítidas. Sin embargo, algunas de las imágenes o algunos de esos recuerdos fugaces, de centelleo, pueden ser difusos y tener aspectos poco claros.

La imagen mnemónica está enriquecida porque no somos meros espectadores, sin punto de vista alguno. Este enriquecimiento se puede dar también en la imaginación, pero en ella, se incorporan sentimientos ajenos, en la imagen mnemónica no es necesario porque yo misma tengo los componentes vivenciales anexos (sentimientos, sensaciones, olores, sonidos...). Como señala Rubio Marco, “este es el punto de intersección entre memoria e imaginación que explora la ficción artística, dado que sabe que un repertorio ajeno puede estar riquísimamente construido, de manera que facilite maravillosamente mi incorporación al *desde dentro* imaginativo, como ocurre en las buenas novelas” (2010: 128). Vázquez Rodríguez desarrolla lo que llama la retórica del recuerdo: “el discurso artístico – la literatura – produce la hazaña, mediante el cruce entre memoria e imaginación, de incorporar recuerdos ajenos y hacérselos ver como si fueran nuestros” (2015: 87). De otro lado, tenemos la distinción entre memoria experiencial, que es revivir lo recordado (sería equivalente a la memoria traumática de Janet y van der Kolk) y la memoria no experiencial, de carácter proposicional (que podemos asimilar a la memoria narrativa), esto es, encarnada en un relato global. Esta memoria no experiencial es la que concebimos, en cierto modo, desde fuera. Entraría en esta categoría por ejemplo el relato del nacimiento en las obras autobiográficas, ya que recordamos los eventos porque nos han sido relatados, no poseemos la imagen en primera persona de abrir los ojos a la luz por primera vez. Hemos llegado a construir un relato, una imagen mental de ese momento a partir del relato de nuestros padres u otras personas en la sala. Por ejemplo, cuando Doris Lessing recupera su nacimiento al principio de su autobiografía:

I was protecting an experience I had induced. I was being born. In the 1960s this kind of ‘religious’ experience was common. I was giving myself ‘a good birth’ - in the jargon of the time. The actual birth was not only a bad one, but made

worse by how it was reported to me, so the storyteller invented a birth as the sun rose with light and warmth coming fast into the enormous lamplit room. Why not? I was born early in the morning. Then I invented a chorus of pleasure that I was a girl, for my mother had been sure I was a boy and had a boy's name ready. In this 'game' my girl's name had been planned for months, instead of given me by the doctor. My father - well, where was he, in reality? He was ill because of his imaginative participation in the birth and had gone to sleep after being informed I was safely born.

Probably this 'good' birth was therapeutic, but it was the revelation of the different personalities at work in me I valued and value now. One had to be authentic and not invented, because it was unexpected. (Lessing, 1995: 20-21)

O, del mismo modo, cuando Agnese Lanzi relata su experiencia: "Laggiù, sul suo letto, svanisce il suo corpo rigido, accanto qualcuno seguita a urlare, mentre si agita e ansima una massa enorme. Una voce chiara e forte proclama: È una bellissima bambina" (Banti, 2013: 1527). El pasado, mi pasado, nuestro pasado, es una reconstrucción subjetiva a partir de un yo presente que tiene la capacidad de recordar. El recuerdo es un proceso oxidativo, esto es, es una imagen que palidece con el tiempo. La oxidación es un proceso químico en el cual un elemento, compuesto o sustancia pierde electrones. El proceso se produce cuando una sustancia reacciona con el oxígeno u otro agente oxidante. Durante la oxidación, los electrones se transfieren de la sustancia que se oxida a la que provoca la oxidación. Como resultado, pierde electrones. Si aplicamos esto al recuerdo, el tiempo es el oxígeno que hace palidecer la imagen, que hace que pierda el color. Con el tiempo, el recuerdo en primer persona se transforma en esa imagen externa, en ese "como si lo estuviera viendo". El recuerdo pierde componentes y forma nuevos compuestos, nuevas imágenes a partir de la experiencia propia que se ven enriquecidas con imágenes mentales de otros testigos, por ejemplo, nuestros padres en el nacimiento, o el relato de un viaje contado por distintos amigos que nos acompañaron.

1.2. *Los lieux de mémoire*

En *Le città invisibili*, publicada originalmente en 1972, Italo Calvino explora las relaciones entre las ciudades, la arquitectura y la naturaleza humana. A través de las

ciudades que imagina, explora temas como la memoria, la percepción, la identidad, la soledad y la complejidad de las relaciones humanas:

Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato (Calvino, 2022: 10)

Las ciudades están repletas de *lieux de mémoire*, pero ¿qué son? Para Pierre Nora (1989), estudioso que acuñó el término, un *lieux de mémoire* es un objeto que encarna una memoria que se desea conservar, en una época histórica como la actual que ha abandonado la preservación de las formas convencionales de recordar. A lo largo de la ciudad y del espacio, la historia y la memoria se mezclan y se entrecruzan con la historia personal y la memoria de las escritoras. En el caso de Daniela Hodrová, por ejemplo, cuando los personajes recorren la ciudad, pasan por lugares que abren sus mentes al recuerdo, a experiencias pasadas, incluso traumáticas, especialmente en recorridos o trayectos que se repiten con regularidad, como indica la propia autora en su artículo sobre la ciudad (2004: 542-543). Las dos redes narrativas, es decir, los dos planos, pueden cruzarse, y se percibe así otra circunstancia, otra experiencia, otra conciencia adquiere protagonismo. En la trilogía, y también en las *Oraciones*, cuando convergen los eventos de la Praga terrenal y la Praga subterránea, emergen nuevas narrativas, porque los lugares también pueden inventar sus propias historias:

Může se tomu říkat třeba „živá paměť míst“ – každé místo je divadlem obrazům, které se na něm odehrály a stále odehrávají. Někdy se obrazy v paměti místa pomíchají, vystávají jakoby současné nebo napřeskáčku. Najspíš se to bude dít i v tomto textu. A kromě toho v mém románu funguje ještě jiný princip – fantazie míst. Místa na základě své paměti sama fabulují, obklopují se příběhy, které se na nich nikdy nestaly, ale mohly stát⁸³ (Hodrová, 2009: 20)

⁸³ Podemos llamarlo la “memoria viva de los lugares” – cada lugar es un escenario en el que se han desarrollado escenas y aún se siguen realizando. A veces, estas imágenes que ocurren en un mismo lugar se mezclan, produciéndose simultáneamente o fuera de orden. Con toda probabilidad, así será también aquí. Y en mi novela también entra en juego otro principio: la forma en que los lugares imaginan cosas, hechos. A partir de su memoria, los lugares inventan sus propias historias, rodeándose de acontecimientos que nunca han ocurrido allí, pero que podrían haber ocurrido.

Es lo que la autora llama la memoria viva de los lugares. Gracias a ella, la ciudad se convierte en un escenario, en un teatro. Las autoras convierten sus obras literarias, tanto las autobiografías en sentido estricto, como las obras más ficcionales que hemos analizado, en estos *lieux de mémoire* que mencionaba Pierre Nora. “El objetivo primordial de los *lieux de mémoire* es detener el tiempo, bloquear el funcionamiento del olvido” (Moreno Nuño, 2006: 16), ¿acaso no es el objetivo de las autobiografías el de narrar la propia historia, de eternizarse? Porque esa memoria viva de los lugares, que construyen nuevos relatos a partir de acontecimientos que nunca han ocurrido en ellos, pero que podrían haberlo hecho, funciona del mismo modo que la imagen mnemónica y el recuerdo. “El relato del recuerdo se instaura en la promesa de verdad, y por tanto aceptamos que las creencias relatadas pertenecen a un recuerdo genuino, o en todo caso a una versión del yo que las vivió” (Vásquez Rodríguez, 2015: 87). La autobiografía pretende dejar poco espacio para la interpretación, porque nace del olvido, del hueco/vacío creado por la escritura que “es una forma de olvido que, al desligarse de la experiencia concreta, inmediata, permite el desarrollo de la ambigüedad y abre el juego de las interpretaciones” (Pozuelo Yvancos, 2005: 86). Para Jacques Derrida, la escritura es una ausencia. La escritura habla, pero no puede responder a lo que preguntamos de una forma novedosa. Las respuestas son las que son, siempre va a responder de la misma forma. No puede haber un diálogo novedoso. (cfr. Pozuelo Yvancos, 2005: 77). ¿Cómo podemos, pues, interrogar a los textos autobiográficos? Cambiando las preguntas.

2. Narrativas del recuerdo en la reconstrucción de la identidad

La teoría de Cathy Caruth muestra su deuda con Freud, y dos de sus principales elementos, a saber, la cualidad amnésica y la inefabilidad del trauma, han contribuido a que resista como postura hegemónica de la disciplina durante mucho tiempo gracias a que se apoyaba fuertemente en evidencias científicas, apoyadas también por otros expertos como van der Kolk y Herman. Pero existen posturas opuestas, como hemos señalado, especialmente la de Susan Brison, que defiende que el trauma más que imposibilitar el recuerdo, lo magnifica. Lo que posee el sujeto es una falta de voluntad para pensar el trauma, no es que sea incapaz de hacerlo, es que no quiere. Además, si se considera la amnesia traumática, se desprovee a los sujetos

de su agencia en el proceso: “admitting the possibility of total traumatic amnesia (or over-emphasizing its power or prevalence) steals agency from the survivor.” (Pederson, 2014: 338). Para Susan Brison, y esta idea no contradice a Caruth, el lenguaje que la víctima emplea para describir los recuerdos puede ser performativo, lejos de resultar imposible:

It has the power to enact healing, give order, and allow the reconstruction of the victim’s shattered psyche. Readers who accept the restorative power of language are likely to see the literature of trauma not as a collection of faltering or failing speech acts but instead as efforts—no matter how halting—at rehabilitation (Pederson, 2014: 339)

De esta manera, queda claro que el trauma no borra la memoria, pero sí que puede deformarla. Las personas que sufren la amnesia traumática, es decir, que han perdido su historia, no recuerdan quienes son porque han perdido el texto, esto es, el relato de su identidad (Cavarero, 2005: 52-53). Las representaciones textuales de tal distorsión, construidas desde el recuerdo, pueden resultar útiles para identificar sus efectos en la literatura. Esto se debe a la distinción entre memoria narrativa y memoria traumática, lo que se recuerda, en una secuencia lógica que produce un relato, frente a los hechos revividos a causa de estímulos externos. La literatura nos permitiría transformar la memoria traumática en memoria narrativa, es decir, leer la cicatriz, la herida. Si únicamente la literatura puede acceder al trauma, quizá entonces únicamente la literatura puede representar la realidad en su forma más pura. Pero para llegar a este paso

we must be willing to give up the claim that only literature can help us read the wound of trauma. [...] to do so is not to argue that imaginative writing has no role to play in engaging personal or collective pain. Indeed, creative language, like discursive language, can aid in the healing process [...] while literature may not be the only way of speaking trauma, it remains a valuable tool in the struggle to reclaim our most painful experiences (Pederson, 2014: 349-350)

A lo largo de la historia, encontramos numerosos relatos sobre la recuperación y la sanación de los individuos tras los traumas experimentados. Son lo que se conoce como *trauma recovery narratives* (Gumb, 2018: 461), en dichas narraciones, los

supervivientes son los héroes de sus propias historias de recuperación, creando una narrativa productiva y progresiva en lugar del enfoque destructivo, degenerativo y radical que se centra en las respuestas extremas al trauma:

When a traumatized individual recognizes that she has been altered by trauma and refuses to be defined by that experience, or allow this altered state to change her identity, and therefore seeks help in some way (perhaps through creative expression or therapy) so that she can live what she considers an ordinary life is, in my view, the defining moment of resistance, the moment of reclaiming agency, and the moment when the ordinary hero begins to emerge. Thus, I want to acknowledge the bravery and the resistance of the ordinary hero by representing and analyzing their recovery within trauma fiction (Gumb, 2018: 464)

La literatura autobiográfica que relata la vida dañada, particularmente cuando se trata de recuerdos personales, debe estar arraigada en un compromiso inquebrantable con la honestidad y la verdad. Su fundamento ético y estético se basa en la búsqueda de una veracidad que, en esencia, debe ser sincera. Pero es cierto que “los discursos del recuerdo, aunque referidos al trauma de la vida dañada, pueden presentar *escollos* en cuanto a la consideración del carácter *legítimo, fidedigno, inequívoco y verdadero* de la memoria” (Vásquez Rodríguez, 2015: 84). Las *trauma recovery narratives* son narrativas de la identidad, no de destrucción. La narración autobiográfica configura una continuidad narrativa del yo, señala Pozuelo Yvancos (2005: 88), ya que la única forma de luchar contra el olvido de la escritura es precisamente enfrentarlo con la memoria presencial en la que se constituye el propio yo.

2.1. Autobiografía como sanación

La escritura de una autobiografía puede ser una poderosa herramienta de sanación emocional y psicológica para muchas personas. A través de la narración de su propia vida, las personas pueden lograr varios beneficios terapéuticos. En primer lugar, el autoconocimiento, al escribir la propia vida, las autoras se ven obligadas a reflexionar acerca de sus experiencias pasadas, sus elecciones e incluso las emociones que dichas experiencias les suscitaban. De este manera aumenta también la conciencia de sí mismas. En segunda lugar, puede permitir expresar pensamientos

y emociones de manera segura y constructiva. El papel como confidente permite liberar emociones reprimidas. En tercer lugar, la escritura autobiográfica puede ayudar a procesar y sanar las heridas de la mente causadas por el trauma, ordenando los eventos y transformando la memoria traumática en memoria narrativa. También es una herramienta de empoderamiento, pues permite recuperar el control sobre la propia historia y controlar la manera en la que esta es presentada al mundo. Al escribir sobre su vida, las autoras pueden construir y redefinir su identidad, lo que permite a su vez explorar quiénes fueron, quiénes son realmente y quiénes quieren ser en un futuro.

Es importante destacar que escribir una autobiografía como una forma de sanación puede ser un proceso emocionalmente desafiante. Puede ser útil hacerlo con el apoyo de un terapeuta o consejero que pueda guiar y ayudar en el proceso. Además, no es necesario que la autobiografía se comparta con otros; puede ser un ejercicio personal para la sanación. Pero cuando esos testimonios se comparten, el relato se transforma en litera(c)ura. Como ejemplo ajeno a nuestro corpus, que analizaremos también, tenemos el caso de Joan Didion con su obra *El año del pensamiento mágico* (2019) relata no su propia enfermedad, sino la muerte súbita de su marido. La obra es “a beautifully lucid account of the grieving process, an adumbration of the ways in which her mind refuses the finality of death, engaging instead in ‘magical thinking’” (Anderson, 2011: 116). En esa obra, Didion escribe: “se ha escrito mucho sobre la capacidad que tiene el dolor por la pérdida de un ser querido de trastornar la mente” (Didion, 2019: 38). Eventualmente, la mente “lo supera”, porque no hacemos nada, lo consideramos como algo inevitable, aunque es un estado de enfermedad, porque es algo que nos resulta natural. Pero lo cierto es que durante ese periodo “Yo había estado pensando igual que los niños, como si mis pensamientos o deseos tuvieran el poder de darle la vuelta a la narración y cambiar los resultados” (Didion, 2019: 39).

La obra de arte funcionaría de este modo como una forma de rescate, de sanación de las heridas y también de recuperación del olvido. La autobiografía permite recuperar la identidad de la que la historia misma surge:

A través del relato de lo vivido, a través del trabajo de recordar que el propio sujeto sobreviviente, víctima o afectado realiza, la liberación, el cambio y la no

culpabilización aparecen en el horizonte de lo posible. El sólo hecho de hablar sobre el horror permite que eso también sea parte de una biografía, y que no quede escindido y condenado a la repetición. (Makowski, 2002: 148)

La autobiografía permite recomponer las identidades fracturadas, como vamos a ver a continuación analizando desde esta perspectiva, trauma, autobiografía y recuerdo, el corpus de esta tesis.

2.2. La reconstrucción de la identidad

Hemos visto al analizar las distintas obras que componen el corpus de esta tesis como la escritura es empleada como un rescate, como una forma de sobrevivir al olvido y no diluirse en la ficción. En el caso de Anna Banti, buscó durante toda su vida la dignificación a través de las heroínas de sus novelas. Es por ello que elige siempre como protagonistas de las historias a personajes históricos femeninos ejemplares, que sobresalen por sus dotes artísticas y que son ellas mismas un ejemplo mismo de lucha y defensa del propio arte y de su lugar en mundos dominados por la visión falocéntrica. De hecho, en *Un grido lacerante*, cuyo funcionamiento como autobiografía ya ha quedado establecido, reconoce su interés por mujeres excepcionales:

Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo. E poiché l'eccezione s'era resa inafferrabile, l'aveva inventata lei, per donarla malinconicamente a una ragazza antica senza volto (Banti, 2013: 1612)

Cuando fallece el Maestro, es decir, Delga en la ficción, Longhi en la vida real, Agnese/Anna se enfocan en la revisión de la propia obra, de la propia vida. Decide recuperar manuscritos, revisitarlos. Esto se debe a que descubre que es incapaz de recordar lo que había escrito, o realmente hecho con su vida:

Credendosi vicina alla fine si sforzava di ricordare come aveva impiegata la vita: e non le riusciva, tutto era sparito. Le storie che un tempo aveva lentamente edificate si dissolvevano: del resto non era stata mai sicura di non averle soltanto pensate o sognate. Se poi il ricordo di una immagine, di un capitolo si precisava, lo allontanava come cosa scritta da altri di cui lei si fosse appropriata. Allora lo cacciava via, erano stracci vecchi, pescati chissà dove. In

sogno riudiva le invettive del nemico, ma non afferrava cosa stesse dicendo (Banti, 2013: 1603).

Es por ello que comienza a revisitar todas sus obras, empezando por aquella que le era más querida, la historia de *Artemisia*: “Nello smantellamento dei suoi libri Agnese impiego parecchio tempo fra volere e disvolere. Lavorava soffrendo.” (Banti, 2013: 1612). Poco a poco, conforme avanza la reconstrucción de su vida literaria, Agnese/Anna va encontrando su lugar en el instituto, reconciliándose con su identidad. Reflexiona constantemente acerca de ese “Chi sono io?” (¿quién soy?): “non sono più nulla e nessuno, a meno di definirmi una reliquia, ombra di un’aspirazione frustrata” (Banti, 2013: 1641). Reflexiona acerca de la historia: “la sua storia era in continuo movimento, non quella fissata dalla tradizione e inchiodata dai documenti. Presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole” (Banti, 2013: 1652). Solo en la vejez es capaz de reconocerse como mujer de letras, solo entonces hace las paces consigo misma y encuentra su identidad.

En el caso de Doris Lessing, encontramos el recuerdo presente tanto en su autobiografía, como en *The Golden Notebook*. Partiendo de la base de que el recuerdo, unidad básica de la memoria, se encuentra en el centro de la actividad autobiográfica, la autora se cuestiona acerca de la selección de unos momentos y otros para ser recordados. En *The Golden Notebook* asistimos al viaje por el recuerdo de Anna Wulf, que recorre los distintos aspectos de su vida a lo largo de los cuatro cuadernos, de cuya bisma surge el quinto cuaderno, el dorado: “How do I know that what I ‘remember’ was what was important? What I remember was chosen by Anna, of twenty years ago. I don’t know what this Anna of now would choose. (Lessing, 2014: XX)

Again and again I have written about people mad, half mad, and in breakdown. I have never personally been mad or broken down, but I feel as if I have. The reason for my not having been personally mad or in breakdown is, I think—partly—that any inclination towards it has been staved off by writing about it. And, partly, because my life has always had in it people very ill—like my father; people who have had appalling childhoods; people in breakdown; or people who are—as we say—inadequate. But I do not believe that ultimate

truths come from being crazy. I've seen too much of craziness. [...] Do I believe this will happen to me? No, because I write myself out of those potentials for disaster. (Lessing, 1998: 267-268)

La escritura es el medio de salvación y de sanación para Doris Lessing. Cuando comienza la escritura de *The Golden Notebook*, lo hace porque ha sido llevada a sus límites emocionales. Y en el momento en el que escribe las memorias, es consciente de los trucos de la memoria, de la selección que lleva a cabo:

Writing these memoirs, I have learned a good deal about memory's little tricks, most of all how it simplifies, tidies up, makes sharp contrasts of light and shade. It simply cannot be true that the four years of Warwick Road were as bad as I remembered them, nor that Langham Street was all movement and pleasurable meetings. But the slow living through the fifties really was like crawling up out of a pit. (Lessing, 1998: 358)

Por lo que respecta a Daniela Hodrová, *Točité věty* es una obra que reconstruye el proceso de creación de la novela, pero también es un análisis de la obra de la poeta Bohumila Grögerová. Mientras Bohunka está convaleciente en el hospital, Daniela la acompaña y revisa el manuscrito de su próximo libro autobiográfico, *Můj labyrint*. A lo largo de la narración, Hodrová se cuestiona acerca de la pertinencia de incluir o no los sueños y recuerdos en una narración del presente:

Zařadit dávné sny do výpovědi o současnosti se mi zdá z hlediska čtenářů matoucí, sny přece vypovídaly o tehdejší, nikoli nynějším stavu její duše, ale trvá na tom, téměř mě okřikne, jako bych ji chtěla připravit o naději a také o zbytek zraku, jako bych svými pochybnostmi šířila tmu, nebo spíš šero.⁸⁴ (Hodrová, 2015: 213)

Daniela tiene el deseo de escribir la verdad absoluta, pero hacerlo es complicado: “chce být jistebnicí, stejně jako chce psát jen pravdu, také ji napsala, a nic než pravdu také mluvit. Půjde to? ptám se. Jak by řeka, i sebeklidnější, mohla být jistá, když je ze

⁸⁴ Incluir los sueños antiguos en un relato del presente me parece confuso desde el punto de vista del lector, pues los sueños hablaban del estado de su alma de entonces, no del de ahora, pero ella insiste, casi me grita, como si la privara de la esperanza y también del resto de su vista, como si yo sembrara la oscuridad, o más bien las tinieblas, con mis dudas.

své podstaty neklidná a měnlivá, pořád jiná?"⁸⁵ (Hodrová, 2015: 265). Es complicado porque el recuerdo, esa bruma de la memoria, lo nubla todo. Es una memoria autohalagadora y caprichosa, como ya decía Doris Lessing. Me gustaría detenerme ahora en el siguiente fragmento, algo extenso, en el que vemos como funciona el tiempo como esa pátina, a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior, que nubla el recuerdo, que oxida la memoria:

Nebo aby nebyl román? Už dlouho prázdno v něm hloubím a zaplňuji listy, které se vrší v mramorovaných deskách, na jejich štítku bylo kdysi tužkou napsáno Vyvolávání, teď tam stojí nadpis Věty, psaný rovněž tužkou, aby i on mohl být časem vygumován a nahrazen dalším, bude takový? Stoh papírů roste den po dni, měsíc po měsíci, rok po roce, popsáné listy jsou objemnější než nepopsané, nasákly slovy, nabobtnaly a ztěžkly osudy, které se tlačí z papíru do světa jako tváře a těla z papírů Adrieny Šimotové, zabírají ve světě stále víc míst, na něž už nelze vstoupit, brzo už nebude možné desky zavřít, převázat rukopis stužkami, které mají stejnou barvu⁸⁶ (Hodrová, 2015: 289)

La escritura nunca cesa, nunca se termina. Al igual que tampoco lo hacen el recuerdo y la rememoración, que se construyen constantemente en el presente.

⁸⁵ Igual que quiere escribir sólo la verdad, ella también la escribió, y nada más que la verdad para hablar también. ¿Funcionará? Pregunto. ¿Cómo podría estar seguro, cuando es como un río, incluso el más tranquilo, por su propia naturaleza es inquieto y cambiante, siempre diferente?

⁸⁶ ¿O para no ser una novela? Llevo mucho tiempo excavando el vacío interior, llenando las páginas que se amontonan en carpetas jaspeadas, su rótulo una vez escrito a lápiz *Evocación*, ahora está el título *Sentencias*, también escrito a lápiz, para que también se borre con el tiempo y sea sustituido por otro, ¿será así? La pila de papeles crece día a día, mes a mes, año a año, las páginas escritas son más voluminosas que las no escritas, se han saturado de palabras, hinchadas y pesadas de destinos, que salen del papel al mundo como rostros y cuerpos de los papeles de Adriena Šimotová, ocupando cada vez más espacio en el mundo, al que ya no se puede entrar, pronto ya no será posible cerrar las carpetas ni encuadernar el manuscrito con cintas del mismo color

CAPÍTULO V. LA NOVELA DE LA ARTISTA Y EL RECUERDO⁸⁷

La novela de artista es un ámbito de investigación consolidado en la literatura comparada, asentado en el comparatismo interartístico. Pero esto es una concepción general, ya que “definimos la *novela de artista* como aquella protagonizada por una persona que crea, la que puede encontrarse en proceso de formación o en ejercicio maduro de su talento” (Noguerol, 2023: 183). En este caso, añadimos a dicha concepción el artículo la para denotar la especial atención a la dimensión femenina de la artistas. De esta forma, la novela de la artista (Gruia, 2023: 107) sería un género literario que se centra en la vida y experiencias de una artista, ya sea pintora, escritora, escultora u otra disciplina artística. Este tipo de novelas exploran la creatividad, el proceso artístico, las luchas y desafíos que enfrenta el artista en su búsqueda de expresión y reconocimiento. Se trata de una propuesta que la profesora Ioana Gruia ha introducido en los estudios literarios en el ámbito de lengua española, muy vinculado a la enunciación en lengua inglesa de “the novel of the artist as heroine”, gracias a la obra de Grace B. Stewart: *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977* (1981). Con ella, la investigadora pretende “subrayar la singularidad de la mujer creadora como uno de los grandes personajes indiscutibles de la novela contemporánea” (Gruia, 2023: 108).

Desde el principio, el *künstlerroman*, la novela de artista estuvo protagonizada por hombres, y las mujeres que aparecían en ellos lo hacían siempre en papeles menos agentes como el de musas o compañeras. En el artículo del monográfico sobre el tema, Francisca Noguerol (cfr. 2023: 186) resume las características del *künstlerinromane* o novela de la artista, en los siguientes puntos: rechaza el concepto de musa y el mito de Pigmalión; presenta heroínas femeninas de naturaleza subversiva como Aracne, Pandora o incluso la bruja; existe un fuerte vínculo entre protagonista y una matriz femenina; marginación de la creadora de la sociedad y del canon; viaje de la artista que muere y resurge de las cenizas; la condición esencial de la sensibilidad femenina; debate interno de las protagonistas entre el deber y el deseo, entre la maternidad y la creación; protagonistas fuertes y

⁸⁷ Este capítulo ha sido parcialmente publicado en la Revista Signa: Peña-Molina, M. del P. (2023). La novela de la artista y el recuerdo: los casos de Artemisia de Anna Banti, El Cuaderno Dorado de Doris Lessing y Oraciones en espiral de Daniela Hodrová. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 32, 169–181. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.36124>

activas; sororidad entre creadoras y mujeres; defiende una poética basada en el cuerpo femenino; obras polifónicas llenas de silencios, preguntas sin respuesta y enunciación fragmentada y descentrada.

La novela de la artista puede sumergirse en la psicología del personaje principal, explorando su proceso de creación, sus inspiraciones, sus dudas y sus logros. También puede presentar la interacción con otros personajes relevantes en su vida, como amigos, amantes, críticos de arte y mentores. Es por esto por lo que su desarrollo va de la mano del feminismo, pues éste proporciona el marco histórico y literario que hace posible que surjan y emerjan de los textos protagonistas femeninas, y permite asimismo abordar temas como la identidad, la superación de obstáculos, las relaciones personales y el papel de la mujer en el mundo del arte. Este género literario proporciona una ventana al mundo del arte y ofrece una visión más profunda de la vida y el trabajo de los artistas:

Interesa subrayar también que la construcción de la protagonista creativa y creadora y la meditación sobre el vínculo entre amor y conocimiento exige, de acuerdo con Nussbaum, una determinada forma – la novela – y también un estilo determinado, una particular imbricación entre narración y reflexión, igualmente proporcionada por la novela (Gruia, 2023: 109)

1. La habitación propia de las autoras

Simone de Beauvoir dijo en su obra *El segundo sexo* (1949) que no se nace mujer, sino que se llega a serlo. Una mujer necesita una habitación propia, para ser ella misma lejos de la mirada de los otros, sea cual sea su ocupación (cfr. Özsert, 2014: 61). Los estudios sobre mujeres y los estudios de género tienen como propósito comprender las diferentes visiones del mundo y las distintas poéticas que caracterizan los discursos de los hombres y de las mujeres (cfr. Gajeri, 2002: 441). El feminismo como movimiento social y político nace en el siglo XVIII en Inglaterra con las reivindicaciones de la paridad, al calor de las ideas de la Ilustración, que promueve ideas de igualdad entre los hombres independientemente de su estatus social. Hay un nombre clave, Mary Wollstonecraft, madre de Mary Shelley, que en 1792 publica un manifiesto a favor de la emancipación de las mujeres, *Vindicación de los derechos de la mujer*. Las sufragistas empiezan a reivindicar el derecho al voto y también el derecho a la participación en el espacio público, a todas las formas de

vida social, incluida la económica y laboral porque tradicionalmente ha existido una división entre el espacio público y el privado. El propio lenguaje refleja el sexismo de la sociedad: un hombre público es aquel que se dedica a la vida social; por el contrario, una mujer pública es aquella que ejerce la prostitución, que vende su cuerpo. Este ejemplo está adaptado al español, en los países de habla inglesa se sustituye el término *chairman* (presidente) por *chair* o *chairperson*... (cfr. Gajeri, 2002: 480).

La autora Virginia Woolf, con el ensayo *Una habitación propia*, publicado por primera vez en 1929, inaugura la crítica literaria feminista. Es además el que mejor trata la figura de la mujer artista, partiendo de la constatación de que las mujeres escritoras empiezan a ser más frecuentes a partir de la Ilustración. Se trata de mujeres con una posición social privilegiada, que tenían independencia económica. En el ensayo, la autora se pregunta qué necesita una mujer para escribir, y esto es, dinero y una habitación propia. La habitación funciona como un espacio físico y mental, y es símbolo del espacio literario que tiene que conquistar. Esta habitación es una recreación de las condiciones materiales que posibilitan la práctica de la literatura y la independencia. En el ensayo, Woolf analiza la historia de la literatura y explica que la ausencia de mujeres escritoras hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se debe a la escasez de medios materiales con los que las mujeres contaban, y que este era el motivo de la aparente falta de talento femenino. En el siglo XVIII las mujeres empiezan a percibir retribuciones económicas por su labor literaria, y, de esta manera, el dinero confiere dignidad intelectual a una actividad relegada al ámbito privado hasta entonces. La escritura de las mujeres también ha sufrido mucho por las restricciones que éstas tenían en el espacio público. Además, a la mujer se le ha impuesto un control sobre su propio cuerpo, se le imponía el deber de castidad, virginidad, fidelidad, obediencia y silencio. Y esto también tiene que ver con los géneros literarios que empiezan a practicar las mujeres, más intimistas – la novela, el diario y la autobiografía – formas literarias que en aquel entonces no estaban tan determinadas por la tradición, que imponía menos vínculos así mismo con la tradición literaria masculina. La novela también deja espacio a la exploración de la intimidad. La conciencia de pertenecer a una tradición que hay que redescubrir y revalorar, porque ninguna obra está separada de la red de relaciones y simetrías que establece con sus maestras:

las obras maestras nunca nacen solas y aisladas; son el resultado de muchos años de pensamiento en común - el pensamiento de un pueblo - de manera que toda la experiencia de la masa se junta detrás de esa voz aislada. Jane Austen debería haber dejado una corona de flores en la tumba de Fanny Burney, y George Eliot debería haber homenajeado la sombra robusta de Eliza Carter [...] y todas las mujeres deberían llenar de flores la tumba de Aphra Behn [...] porque fue la que ganó para nosotras el derecho a pensar lo que queramos (Woolf, 2016: 91)

En toda casa, especialmente en las casas de las familias acomodadas, hay habitaciones destinadas a lo público y otras a lo privado. Tradicionalmente, el espacio público ha estado reservado para la política, pues es espacio cívico, de la sociedad civil y compartido por los ciudadanos (cfr. Gugliara, 2006: 96). Para la crítica feminista, el espacio privado es considerado a menudo como una prisión que aísla a las mujeres de la vida pública de los hombres, pues el espacio doméstico ha sido construido y domesticado para ellas. Esto causó durante mucho tiempo la voz silenciada de las mujeres, como demuestra Virginia Woolf en el citado ensayo al pretender honrar a una potencial hermana de Shakespeare que quizás existió, pero que no conocemos porque fue mujer y no tenía permitido escribir:

Os he dicho durante el transcurso de esta conferencia que Shakespeare tenía una hermana; pero no busquéis su nombre en la vida del poeta escrita por Sir Sydney Lee. Murió joven...y, ay, jamás escribió una palabra. Se halla enterrada en un lugar donde ahora paran los autobuses, frente al "Elephant and Castle". Ahora bien, yo creo que esta poetisa que jamás escribió una palabra y se halla enterrada en esta encrucijada vive todavía. Vive en vosotras y en mí, y en muchas otras mujeres que no están aquí esta noche porque están lavando los platos y poniendo a los niños en la cama (Woolf, 2016: 152)

Han sido muchas las obras a lo largo de los siglos XIX y XX que concedían importancia capital a una habitación en su obra, la propia Lessing tiene varios relatos con motivos similares. Virginia Woolf realiza una revisión de la presencia de la mujer en la historia, y con ella se da cuenta de que, si bien las mujeres aparecen en una gran cantidad de obras literarias, en la práctica, es insignificante, pues casi no aparece en la Historia con mayúsculas:

En la literatura domina la vida de reyes y conquistadores; de hecho, era la esclava de cualquier joven cuyos padres le ponían a la fuerza un anillo en el dedo. Algunas de las palabras más inspiradas, de los pensamientos más profundos salen en la literatura de sus labios; en la vida real, sabía apenas leer, apenas escribir y era propiedad de su marido (Woolf, 2016: 62)

En el ensayo, Woolf se pregunta por qué las mujeres de la época de Isabel I no escribían poesía. Por ejemplo, llega a cuestionar qué hubiera sido de Shakespeare si este hubiera nacido mujer, y concluye: “le hubiera sido imposible, del todo imposible, a una mujer, escribir las obras de Shakespeare en la época de Shakespeare”, y sigue: “Dejadme imaginar [...] lo que hubiera ocurrido si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada, llamada Judith, pongamos” (Woolf, 2016: 66). Mientras que su hermano gozó de una esmerada y rica educación, ella no fue enviada a la escuela, porque como mujer, su fin en la vida era otro: el matrimonio. Woolf dice, imaginando la hipotética vida de Judith Shakespeare que “cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria a las afueras del pueblo” (Woolf, 2016: 69).

Cuando en el siglo XIX las mujeres empezaron a escribir, se decantaron por la novela, porque era un género todavía virgen, o al menos, en mayor medida que la poesía o el teatro. Además, requería de menor concentración, apto para el ambiente en el que solían trabajar las escritoras, en la sala del té o en el salón de estar, pues carecían de un espacio propio para ello. Al menos de esta forma escribió Jane Austen, según cuenta su sobrino en sus memorias (cfr. Woolf, 2016: 93). Para escribir, y por extensión para desarrollar cualquier actividad artística, una mujer necesita quinientas libras al año y una habitación con un cerrojo en la puerta. Porque ese cerrojo no solo significa el espacio físico, sino que también representa el espacio mental necesario para expresarse. La poesía depende de la libertad intelectual, y esta, como dice Woolf, “depende de cosas materiales” (2016: 145). En este punto, Doris Lessing coincide con Woolf: “Writers, and particularly female writers, have to fight for the conditions they need to work” (Lessing, 1998: 246)

Hemos analizado en el capítulo III el rol que tiene el autoanálisis en las distintas obras del corpus. Vinculado a ese autoanálisis, recuperamos ahora aquí la habitación

propia de cada autora. La escritora Anna Banti recoge en *Un grido lacerante* la vida de Agnese Lanzi – como ya hemos establecido, su alter ego literario – una historiadora del arte frustrada que se dedica a la literatura. En ella, repasa su vida junto al Maestro – en realidad su marido, Roberto Longhi, crítico de arte – y cuál era su lugar dentro del Instituto de arte que dirigía. Encontramos en el relato la narración de cómo es el Maestro quien recomienda a Agnese dedicarse a otra cosa, y también como la joven se ve “rimasta sola nella sua piccola biblioteca, credette di avere udito male o che il marito avesse alluso a una occupazione di carattere domestico di cui la loro casa, non troppo curata, aveva bisogno” (2013: 1545). El matrimonio que formaban Agnese y Delga compartía su vivienda personal con el instituto que dirigía el último. A lo largo de la narración encontramos momentos en los que Agnese se ve obligada a recluirse en su estudio, alejada de las ricas lecciones del maestro:

Agnese incollata a quello che ormai era il suo solitario tavolino, porgeva l'orecchio all'eco di quelle risate che seppure aspre, non cancellavano l'entusiasmo di nuovi recuperi, capolavori finora ignoti e adesso trionfalmente scoperti e studiati. Lei posava la penna e per lunghi minuti sognava di esser di là, nella vasta biblioteca, insieme a quei ragazzi. Ma quello, lo sapeva, non era il suo posto (2013: 1555)

Debe recluirse porque el maestro le había dicho que ella no podía dedicarse a la historia del arte. De hecho, como ya se ha comentado, la propia autora sentía que no era digna de dedicarse a ese mundo, cuando existía Roberto, que ya lo hacía muy bien. De hecho, no será hasta después de la muerte del maestro, que Agnese pueda entrar libremente a la biblioteca y el estudio, a placer: “Una sola eccezione si permise e fu di entrare liberamente nella biblioteca en el grande studio dell'Istituto” (2013: 1605). Cuando fallece el marido, puede conquistar verdaderamente el espacio:

“la signora”, come ormai tutti la chiamavano (ma “dottoressa” le sarebbe più piaciuto), riprese l'abitudine di scendere, ogni tanto, dal suo studio privato, in biblioteca. Non aveva programmi precisi, sapeva di voler consultare libri, documenti, fotografie, senza uno scopo preciso se non quello, eterno, di riprendere a studiare (Banti, 2013: 1622)

Doris Lessing, ya cuando era la pequeña Doris May Tayler, reivindicaba un espacio propio. En la granja familiar, al principio compartía habitación con su hermano, pero más tarde fue únicamente para ella, aunque su madre no entendía el concepto de privacidad: “My mother did not understand that children need privacy. She would crash into my room, any time of the day or night, not necessarily because she was curious, but because she was on the way somewhere” (1995: 135). Durante su vida en Rodesia del Sur, no había demasiado tiempo para la escritura, pero tampoco espacio. Vivían en pisos pequeños y además Doris compartía su tiempo entre el partido, el trabajo y los niños. Ya en Londres, es cuando realmente pudo entregarse a la rutina del escritor:

Some writers like to start work as soon as they can in the morning, while others like the night or—for me almost impossible—the afternoons. Trial and error, and then when you’ve found your needs, what feeds you, what is your instinctive rhythm and routine, then cherish it. (Lessing, 1998: 137)

Impossible to describe a writer’s life, for the real part of it cannot be written down. How did my day go in those early days in London, in Church Street? I woke at five, when the child did. He came into my bed, and I told or read stories or rhymes. We got dressed, he ate, and then I took him to the school up the street. But soon I put him on the bus, and he took himself the two stops to the school. I suppose now one couldn’t do this. I shopped a little, and then my real day began. The feverish need to get this or that done –what I call the housewife’s disease [...]– had to be subdued to the flat, dull state one needs to write in. Sometimes I achieved it by sleeping for a few minutes, praying that the telephone would be silent. Sleep has always been my friend, my restorer, my quick fix, but it was on those days that I learned the value of a few minutes’ submersion in... where? And you emerge untangled, quiet, dark, ready for work. (Lessing, 1998: 102)

I wrote a good deal in that flat, mostly *The Golden Notebook* and *Landlocked*. Up I got in the morning. I dragged on trousers and shirt or sweater. I brushed my hair, cleaned my teeth, made tea. Cup after cup of tea all morning and all afternoon, interrupted by little sessions of restoring sleep. Sometimes I wrote off and on all day. Sometimes thousands of words, or perhaps all the day’s work landed in the waste-paper basket. In the evenings, exhausted, a slump in front of the television, or I walked by myself through the streets. Week after week.

Not very exciting, the life of a working writer. It went on for a year or so, but whenever Peter came home, with a friend, I took them off down to Cornwall. The flat was too small for the energies of teenage boys. (Lessing, 1998: 326)

La jornada de trabajo del escritor no siempre tiene horarios fijos. En el caso de las escritoras, es algo todavía más complejo, porque a lo largo de los años han tenido que compaginar la labor literaria con las tareas del hogar, por ejemplo. Las mujeres han estado, por lo general, a cargo de los cuidados, tanto familiares como de la casa. Y esto es una actividad que ha repercutido en su trabajo o en las obras que escriben, debido a las limitaciones de tiempo y espacio. Cuando las mujeres comienzan a escribir de manera más sostenida en la Ilustración, lo hacen en aquellos géneros que no habían sido tan populares entre el género masculino, como el diario, la novela o la autobiografía. También porque son géneros que permiten un mayor flujo del discurso personal, y permitían a las autoras analizarse y ponerse en orden a sí mismas. Otro rasgo es la brevedad, por ejemplo, en el caso de Daniela Hodrová, sus obras están conformadas por capítulos cortos de no más de tres páginas: “Podobojí jsem psala v době, kdy otec odpoledne, kolem čtvrté odcházel na dvě piva do blízké hospody u Březinů, půldruhé hodiny byla doba, po kterou jsem obvykle napsala jednu krátkou kapitolu”⁸⁸ (Hodrová, 2015: 81). Escribe en los huecos que deja libre su día.

2. La novela como reescritura de la historia

Centraremos nuestro análisis para este capítulo en las obras eminentemente ficcionales del corpus, acompañando la lectura, donde fuere necesario, con aquellos pasajes de la autobiografía de las autoras, si los hubiere. En primer lugar, la novela *Artemisia* (1947) de Anna Banti (1895-1985), en la que la florentina compone un relato sobre la vida de la artista barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654), en una obra que huye de los márgenes tradicionales de la novela histórica, y que diluye los límites entre novela histórica, (auto)biografía y ficción. Para ello, se sirve de la narración en dos planos temporales distintos que convergen en un diálogo

⁸⁸ Escribí la historia de *Podobojí* en los momentos en que mi padre se iba a tomar dos cervezas por la tarde, sobre las cuatro, al cercano pub U Březinů; una hora y media era el tiempo que solía tardar en escribir un capítulo corto.

entre ambas voces: de una parte, la voz de Artemisia en el *seicento*, que nos narra sus dificultades para labrarse un futuro; de otra, la voz de la narradora, que intenta reescribir su obra sobre la artista, perdida durante los bombardeos de la guerra.

Cronológicamente, sigue *The Golden Notebook* (1962) escrito por Doris Lessing (1919-2013). En esta obra, asistimos a una crisis de creatividad de la escritora Anna Wulf, que decide compartimentar su vida en una serie de diarios o cuadernos: el negro, sobre su experiencia en Rodesia del Sur; el rojo, sobre su militancia en el Partido Comunista; el amarillo, una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor; azul, su diario personal. Son secciones que se superponen unas a otras y que no son lineales, y a través de ellas la protagonista consigue reescribir su historia y comenzar un quinto cuaderno, el dorado, un nuevo y ambicioso proyecto de novela. Entre las secciones de los diarios, se inserta la narración de los capítulos titulados “Mujeres libres”, que narran el presente de la voz narradora.

Cierra esta particular trilogía la escritora checa Daniela Hodrová (1946), que en su obra *Točité věty (Oraciones en espiral)* (2015), realiza una novelización de las historias personales de la poeta y traductora Bohumila Grögerová (1921-2014) y de la artista Adriena Šimotová (1926-2014). Una novelización que es al mismo tiempo una reflexión acerca de la ansiedad que suscita la modernidad en los seres humanos, y un relato sobre la memoria. La novela está escrita en una continua espiral en la que se superponen los planos temporales y los distintos personajes del presente y del pasado, reales y ficticios, y de este modo logra difuminar los límites entre ambas realidades, personajes que se asientan en el particular universo de la escritora, que considera todas sus obras como una única novela que concluirá con su propia vida (cfr. Sokol, 2012: 45).

A través de estas historias, comprobaremos la reescritura de la historia – reelaborada por supuesto a través de los mecanismos de la ficción– de las artistas protagonistas de las mismas. Al contar y/o conocer la historia de la “otra” se reconstruye la historia propia, por medio del recuerdo y el diálogo, abriendo el hueco/vacío creado por el trauma (cfr. Caruth, 2015: 44).

Las protagonistas de las distintas obras del corpus son de muy distinto origen, algunas de ellas son invenciones de las autoras, con importantes rasgos

autobiográficos cabe decir, pero otras de ellas son mujeres artistas que existieron realmente. La elección de las autoras para todas y cada una de ellas tiene algo en común: la reescritura de la historia ya sea propia o ajena, por medio de los mecanismos de la ficción en combinación con la memoria (colectiva o propia) y el recuerdo (propio o memorial de los eventos).

Al principio de su monografía *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI* (2019), Carmen Moreno-Nuño realiza una síntesis de la historiografía y el papel que juega el recuerdo en ella. De esta manera, Moreno-Nuño pone de manifiesto la necesidad de convertir el recuerdo en objeto de estudio de la historiografía, pues “la historia alimenta la ficción de igual manera que la ficción alimenta la historia, es decir, que la cultura representa a la vez que conforma la realidad sociopolítica: la ficción figura a la vez que configura la realidad” (Moreno-Nuño, 2019: 15), una idea que ella toma de la socióloga Elizabeth Jelin, pero que ya aparecía en uno de los textos fundamentales de los estudios del trauma, la monografía de Cathy Caruth titulada *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, publicada originalmente en 1996.

Si bien es cierto que el recuerdo y la memoria colectiva son fundamentales para la reconstrucción de la historia, de aquí se deriva una problemática: la manipulación de la memoria en favor del olvido, ¿cómo conforma el pasado la imagen del presente?, ¿cómo el pasado lo componen las percepciones del pasado, más que los eventos? (cfr. Moreno-Nuño, 2019: 19-20).

Las novelas analizadas son a la vez una fotocopia, y un disfraz del tiempo, esto se debe a que están construidas a partir por un lado de los recuerdos de las narradoras-protagonistas, a veces autoras, y la imagen del recuerdo, o en términos de Wittgenstein, imagen mnemónica, no es fiable, pues se trata de una imagen mental, que abarca no solo la imagen propiamente dicha del momento, sino también las sensaciones que despierta en nosotros (cfr. Rubio Marco, 2010: 36). De esta forma, Rubio Marco entiende la memoria como una construcción, como una búsqueda hacia delante, no como un regreso a un pasado perdido, ya que el pasado es una construcción subjetiva desde un yo presente que tiene la capacidad de recordar: “El recuerdo como fuente del tiempo (el pasado es aquello que recuerdo), pero, aún

más, como fuente del mundo futuro” (Rubio Marco, 2010: 78). Las protagonistas y las autoras reconstruyen el pasado, su pasado, para recuperar su presente y construir su futuro.

El caso de la novela *Artemisia*, publicada por primera vez en Florencia en el año 1947, cuenta en clave autobiográfica la vida de la artista italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, hija del también pintor Orazio Gentileschi. Desde pequeña mostró un gran talento, superior al de sus hermanos que también fueron educados en el oficio familiar, y entre los que ella sobresalía. Cuando no pudo aprender más de su maestro y padre, este le buscó un tutor, el también pintor Agostino Tassi, que por aquel tiempo se encontraba en Roma trabajando con su padre. Es en este momento cuando la joven es víctima de una violación (si bien se juzgará meses después como estupro). Pero la narración se centra en el devenir de la carrera de la artista, siguiéndola a través de las distintas ciudades en las que se estableció, y cómo su vida se regía entre los tres polos que eran los amores de su vida: su padre Orazio; su marido Antonio y la pintura.

Como en toda historia novelada, podemos encontrar diferencias entre ambas vidas de Artemisia, la real y la inventada, la histórica y la ficticia. Las obras sobre su vida, así como una colección de sus cartas y los archivos del juicio por estupro (Gentileschi, 2004; Longhi, 2011) indican que cuando Artemisia abandona Roma para dirigirse a Florencia lo hace acompañada de su marido, si bien al poco de establecerse en la ciudad los documentos indican que ya viven separados. Además, se citan más viajes y estancias, en Génova y en Venecia, siguiendo a su padre. En la novela, su marido es comerciante de arte y reliquias, mientras que en la realidad también era pintor. Todo esto se explica por dos motivos. En primer lugar, tenemos la cuestión de la documentación y las fuentes empleadas por la escritora, pues en el momento que Anna Banti escribe la obra la figura de la Artemisia artista era más bien desconocida, todavía no se conocían ni habían sido datadas correctamente todas sus obras (como sigue ocurriendo hoy día). En segundo lugar, Banti realiza una biografía novelada, lo que le permite cierta libertad. Pese a ello, nos encontramos ante una de las obras de ficción más aclamadas en cuanto a la vida de la artista, ya que Anna Banti indaga en la psique de Artemisia.

La propia Banti describe a la artista con las siguientes palabras en la nota introductoria a la edición italiana: “Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi” (Banti, 2015: 11). Así, Artemisia es un personaje histórico que cobra vida a través del diálogo con la narradora/autora que regula el libre fluir del tiempo y es un instrumento que media entre los dos puntos de vista (*cfr.* Nozzoli, 1978: 88). Artemisia, cuya vida se despersonaliza, se convierte en un espejo de la realidad contemporánea y en una referencia constante a la identidad universal de la mujer. Sufrió un doble olvido: uno por moverse en la esfera de Caravaggio, cuya corriente artística fue alabada pero también pronto olvidada; y otro por ser mujer⁸⁹ (Romero, 1995: 76), como ya señalaba Lessing en el primer volumen de su autobiografía: “Women often get dropped from memory, and then history” (1995: 12).

Por lo que respecta a *The Golden Notebook* (1962) y su protagonista, Anna Wulf, nos encontramos con una protagonista que es una invención de su autora, Doris Lessing. La protagonista, también escritora, atraviesa una crisis creativa tras la publicación años atrás de su primera novela, *Las fronteras de la guerra*, que fue un éxito. Ahora, tiempo después, es incapaz de escribir una sola palabra con sentido. Con la intención de avanzar y mejorar, decide fragmentar su identidad en cuatro cuadernos, cada uno de ellos dedicado a una parte de su vida, engarzados en un esqueleto, formado por los apéndices titulados “Free Women” (Mujeres libres) tal y como Lessing explica en el prefacio a la edición de 1972. Al fragmentar su vida en dichos cuadernos, puede al fin reconstruirla, y recuperar el control, así de ellos podrá nacer una obra completamente nueva.

The Notebooks are kept by Anna Wulf, a central character of *Free Women*. She keeps four, and not one because, as she recognizes, she has to separate things off from each other, out of fear of chaos, of formlessness – of breakdown. [...] But now that they are finished, from their fragments can come something new (Lessing, 2014: 7).

⁸⁹ Artemisia Gentileschi es un ejemplo de reescritura del canon artístico desde las políticas de visibilización de las olvidadas, fue rescatada de ese olvido por la crítica feminista del siglo XX.

A través de las páginas de cada uno de esos diarios, se reconstruye la historia de la protagonista, que, por medio del recuerdo de sus experiencias pasadas, pone en orden los eventos que marcaron cada una de las etapas de su vida.

Por su parte, el tercer caso, y el más contemporáneo, *Točité věty (Oraciones en espiral, 2015)*, de la escritora checa Daniela Hodrová, es una novela muy compleja y muy exigente. Pone a prueba al lector constantemente, debido a su compleja sintaxis, las oraciones se encadenan unas con otras y encontramos hasta algunas que constituyen un párrafo completo. A esta compleja ordenación, se suman las constantes referencias extratextuales a otras obras y autores, nacionales y extranjeros, como Kafka, Dante, Comenio, Williams; a sitios concretos de la geografía checa que pueden desubicar a un lector ajeno al país; a elementos y personajes de otras obras de la autora, que el lector puede no conocer. Nos presenta una voz narradora en primera persona, que ya en la primera frase de la novela identificamos con la propia autora:

Posadila jsem malou Smrtku, loutku z hračkářství na Václavském náměstí, která poté, co sehrála svou roli v Thétě, vězela po léta v Karlově váze z těžkého skla a čas od času se pokoušela hladkou stěnu jícnu zlézt, na jeviště loutkového divadla hned v týž den, kdy mi ho z Archy přivezli⁹⁰
(Hodrová, 2015: 5)

La identificación entre autora y narradora es posible porque en este fragmento menciona la obra *Théta*, otra obra de la autora publicada años antes. La obra carece de una clásica división en capítulos, como también sucede en el caso italiano. En lugar de ellos, aparecen tres secciones; *V lese* (En el bosque), *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) y *Znovu v lese* (De nuevo en el bosque), estas secciones están divididas en una serie de párrafos, de extensión variable, pero mayoritariamente breves. Nos encontramos en la obra con una preponderancia de la voz autora/narradora a lo largo de toda la novela, que narra el proceso creativo de su nueva obra, escrita mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová

⁹⁰ Senté a la pequeña Muerte sobre mi regazo, una marioneta de una juguetería en la plaza de San Venceslao que, después de interpretar su papel en *Théta*, estuvo encarcelada durante muchos años en el pasado jarrón de vidrio de Karel, y de vez en cuando intentaba comerse la pared lisa de su esófago, en el escenario del teatro de marionetas el mismo día en que me la trajeron del Arca.

durante su estancia y peregrinaje por distintos hospitales y residencias. Al mismo tiempo que Daniela escribe su novela, Bohumila está escribiendo su último libro, *Můj labyrint* (Mi laberinto), que fue publicado el mismo año de su muerte, en dicha obra, la última en una serie de obras autobiográficas, la poeta recuerda los momentos posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, mientras trabajaba en el Ministerio de Defensa Nacional, y, narra también la pérdida de su compañero sentimental, Josef Hiršal.

Las novelas analizadas tienen en común la experimentación e innovación en la estructura de estas, de su planteamiento, con estructuras fragmentadas como es el caso de Lessing, la ausencia de capítulos en Banti, y la superposición de planos narrativos en breves párrafos en Hodrová.

3. El recuerdo en la novela de la artista

En la primera parte de su autobiografía, *Under my skin*, publicada por primera vez en 1997, Doris Lessing no solo reconstruye su historia, sino que analiza sus motivos para ello, y también su escritura. Precisamente en una de las primeras páginas, cuestiona la veracidad o legitimidad del recuerdo: “How do you know that what you remember is more important than what you don’t? [...] Memory is a careless and lazy organ, not only a self-flattering one. And not always self-flattering” (Lessing, 1995: 12-13). ¿De qué forma debemos, pues, entender el recuerdo en estas novelas?

Las novelas analizadas pueden ser vistas como literatura del recuerdo de la vida dañada, en palabras de Gilberto Vásquez Rodríguez (2015), una vida dañada que puede ser propia –Anna Banti quiere recuperar un manuscrito perdido en un bombardeo; Daniela Hodrová narra cómo Bohumila Grögerová recupera su vida en un poemario y recuerda su propio proceso de escritura de la novela analizada, *Točité věty*– o ajena –Doris Lessing indaga en el método narrativo de Anna Wulf, su protagonista– pero que en ambos casos se recupera por medio del recuerdo. Dichos discursos pueden presentar dificultades, en cuanto a su “carácter *legítimo, fidedigno, inequívoco* y *verdadero* de la memoria” (Vásquez Rodríguez, 2014: 84). El recuerdo es algo que está por construir, es algo inventado, aunque hay en él un afán de veracidad, e implica una fenomenología particular: no es imaginar ni soñar, tiene un

peculiar carácter reflexivo y cognoscitivo, y está vinculado con la voluntad y la afectividad (cfr. Rubio Marco, 2010: 45).

El ser humano recuerda porque quiere recordar, hay una voluntad, es algo que decide hacer. Si, por el contrario, entendiéramos el recuerdo como un mero depósito en el que se almacenan las marcas o huellas del pasado, estaríamos desproveyendo al recuerdo del componente creativo, es decir, de nuestra agencia y nuestro rol –la de las narradoras en este caso– en él. El recuerdo es un proceso por el que se producen memorias históricas a través de la interpretación (cfr. Scarparo, 2002: 365). Las narradoras eligen qué quieren recordar en la reescritura de sus historias, se ve por ejemplo en el siguiente fragmento en el que Daniela analiza qué escribe y qué no Bohumila en el manuscrito de su próximo libro, *Můj labyrint*:

[...] píše věrnou zprávu o tom, co zažila na Ministerstvu národní obrany v prvních poválečných letech, snaží se popsat zprvu den po dni, pak týden po týdnu, měsíc po měsíci, přesvědčená, že kdyby postupovala jinak, zůstala by pravda skryta, její pravda, říkám, zjevně se mnou nesouhlasí, nesmí nic vynechat, jedinký den, nelze přece nevynechávat, říkám. Nepojednává tuto fázi svého života proto tak podrobně, aby nikdy nedospěla k vyprávění o tom ostatním, neméně závažném, dostane se k tomu?⁹¹ (Hodrová, 2015: 79)

Bohumila se propone la verdad, pero es imposible recordarlo todo. La imagen mnemónica, esa imagen mental de la sensación y lo vivido, palidece con el tiempo y pierde fiabilidad, pierde veracidad.

La novela *Artemisia*, por su parte, está escrita con un particular uso de la primera persona –a veces una narradora de la vida de Artemisia, otras es la propia Artemisia la que nos habla– que se alterna constantemente con una tercera persona gramatical, un narrador extra heterodiegético, que tampoco es estable, llegando a veces a darse un diálogo explícito entre ambas, la narradora y la artista (Boldrini, 2009: 9). Un diálogo a veces de súplica, otras de desafiante lucha.

⁹¹ [...] está escribiendo un relato fiel de lo que vivió en el Ministerio de Defensa Nacional en los primeros años de la posguerra, trata de describirlo día a día al principio, luego semana a semana, mes a mes, convencida de que si hubiera procedido de otra manera la verdad habría permanecido oculta, su verdad, le digo, obviamente no está de acuerdo conmigo, no debe dejar nada fuera, ni un solo día, es imposible no dejarlo fuera, le digo. No estará hablando de esta fase de su vida con tanto detalle que nunca llegará a contar la otra, no menos grave, ¿verdad?

En *The Golden Notebook*, se narra en tercera persona la novela corta *Mujeres libres*, e, intercalados entre los cinco fragmentos que la componen, encontramos “Los cuadernos” narrados en primera persona desde las vivencias de la protagonista, o que engarzan historias, por ejemplo, el cuaderno amarillo, que es una historia en proceso de escritura: “[The yellow notebook looked like the manuscript of a novel, for it was called *The Shadow of the Third*. It certainly began like a novel]” (Lessing, 2014: 162). Los cuadernos testimoniales, entendiendo por ellos aquellos contruidos desde el recuerdo propio, dan muestras de esta construcción del recuerdo de la que se ha hablado.

La obra de Daniela Hodrová fue escrita a lo largo de muchos años antes de su publicación, debido a la ocupación soviética de República Checa hasta el año 1989. Es por ello por lo que encontramos sus primeras obras publicadas en 1991, antes de este momento, habían circulado únicamente entre un grupo muy reservado de lectores y su círculo más cercano. Conforme avanza la narración, vemos una alternación entre los planos temporales comentados en el apartado anterior. A veces, Daniela asume un rol narrativo en primera persona, una narración testimonial de lo que era permanecer junto a Bohumila durante su convalecencia y verla escribir. Otras, nos encontramos con un narrador en tercera persona, esta voz en tercera toma el relevo de la primera especialmente en aquellos momentos en los que se recrean episodios del pasado de las artistas, Bohumila y Adriena, por ejemplo, el siguiente fragmento: “Vbelhala se do pokoje, byl to její někdejší pokoj, byly tam její věci, knihy a obrazy, měla je ráda, ale nepoznávala ho. Žena šla za ní chodbou dupala, postavila se na prahu pokoje, fata, fata, jdeš pryč!”⁹² (Hodrová, 2015: 19-20). Y, en la misma página, se reafirma ese narrador en tercera persona al hacer una mención directa a la autora, Daniela Hodrová: “Ne, do houpacího křesla si nesedne, jak jí navrhuje Daniela, je nebezpečné, alespoň pro ni”⁹³ (Hodrová, 2015: 20).

La elección de la tercera persona es vinculante para nuestro estudio porque con el empleo de esa persona las autoras consiguen reconstruir la historia de las

⁹² Corrió a la habitación, era su antigua habitación, sus cosas estaban allí, sus libros y cuadros, le gustaban, pero no lo reconoció. La mujer la siguió por el pasillo, dando un pisotón, se quedó en el umbral de la habitación, espejismo, espejismo, ¡te vas!

⁹³ No, no se sentará en la mecedora, como sugiere Daniela, es peligroso, al menos para ella.

artistas/protagonistas, les otorgan de nuevo la voz que la historia, el bloqueo o el tiempo les han robado.

4. La obra de arte como forma de rescate

El trauma es definido por Cathy Caruth como “the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise” (2015: 4). Caruth estudia cómo se relacionan el saber y el no saber en el trauma y en las heridas asociadas a éste. La formulación teórica del trauma que Caruth promulgó con esta obra sirve hoy como marco crítico para la interpretación en numerosas disciplinas, como la literaria. La figura de Cathy Caruth no es la única reseñable dentro de la teoría literaria del trauma, nombres como Shoshana Felman o Geoffrey Hartman también ligaron sus trabajos de crítica literaria a la teoría del trauma. Los estudios del trauma experimentaron un gran desarrollo tras la segunda guerra mundial, debido a la acuñación del término para el síndrome de estrés posttraumático –PTSD por sus siglas en inglés: *Post Traumatic Stress Disorder*– en referencia a los soldados supervivientes de las trincheras. El trauma entendido como *belated experience*, esto es, como experiencia diferida, que dice Freud, ha tocado una fibra sensible en artistas, supervivientes y activistas. Prueba de ello son los testimonios aquí presentados y analizados. Ligado a ello, surge un nuevo género literario, la *trauma fiction* o ficción traumática, que explora el espacio entre el silencio del trauma y la palabra del texto, y mueve el foco de atención desde el qué se recuerda a por qué (cfr. Branchini, 2013: 398). En su monografía *Trauma Fiction* (2004), Anne Whitehead indica que la relación entre trauma y ficción puede ser compleja ya que el trauma abruma al individuo e impide su reproducción en palabras. ¿Cómo puede, entonces, convertirse en narración lo vivido? La ficción narrativa es un conductor ideal para la expresión del trauma, porque la construcción del relato surge al recuperar el control de la historia personal (cfr. Moreno Nuño, 2006: 23). Pero ¿cuáles son los eventos traumáticos que producen la herida en las protagonistas? Es decir, ¿de qué trauma quieren recuperarse?

Artemisia comienza con una escena en la que una voz de mujer, que más tarde se desvela como la de Artemisia Gentileschi, se dirige a la narradora: “Non piangere”, como respuesta al llanto de la voz narradora tras los bombardeos de la ciudad de

Florenzia, que se han llevado con ellos su manuscrito sobre la artista. No solo llora por la pérdida del manuscrito, sino también por la segunda muerte de Artemisia:

Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (Banti, 2015: 105)

De esta manera, toda la obra se convierte en el intento de la narradora y Artemisia de recuperar el manuscrito, y la vida de la artista, compartiendo mutuamente los recuerdos sobre la vida de Artemisia. En este caso, la narradora/escritora debe recuperarse del shock tras los bombardeos de su ciudad en la que ha perdido un manuscrito en el que llevaba mucho tiempo trabajando. Es por ello que no se narra la historia real de Artemisia, sino la historia del personaje perdido, a través del recuerdo: “L’ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele” (Banti, 2015: 102).

Pero “la vida es un continuo adaptarse a lo traumático” (Moreno Nuño, 2006: 105), y las guerras no son las únicas capaces de crear “heridas en la mente”. Por ejemplo, Artemisia Gentileschi sufrió una violación, y buscó también la liberación y la dignificación también a través de su arte, y el cuadro *Judith y Holofernes* constituye el punto culminante de ese viaje. Es un documento explícito de la liberación de la artista, el símbolo de una elección que tiene el valor inmediato de un acto completo. La protagonista de *The Golden Notebook* decide compartimentar su vida en los distintos cuadernos porque está atravesando un bloqueo creativo como escritora. En el mismo prólogo, encontramos la razón de esta elección de una artista atravesando un bloqueo como protagonista:

Another thought that I had played with for a long time was that a main character should be some sort of an artist, but with a ‘block’. [...] But to use this theme of our time ‘the artist’, ‘the writer’, I decided it would have to be developed by giving the creature a block and discussing the reasons for the block. These would have to be linked with the disparity between the

overwhelming problems of war, famine, poverty, and the tiny individual who was trying to mirror them. (Lessing, 2014: 11-12)

Doris Lessing sitúa a la protagonista atravesando un camino desde la fragmentación a la reconstrucción como un todo de nuevo (cfr. Mohamed Abd El Aziz, 2018:153-154). Al igual que la escisión y la escritura de su vida en los cuatro cuadernos que componen el cuaderno dorado ayuda a Anna Wulf a recuperar la inspiración y volver a confiar en su talento; escribir *The Golden Notebook* es la bisma, la cura, que sirve a Doris Lessing para cicatrizar las heridas abiertas por los traumas y desencuentros vitales que experimentó a lo largo de su vida. En el segundo volumen de su autobiografía, Lessing narra abiertamente qué momentos de su vida impulsaron la escritura de *The Golden Notebook*: “*The Golden Notebook’s* fuel was feeling of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy –rather I had been dragged by *my* emotional needs, which really had nothing to do with them as individuals” (Lessing, 1998: 337-338). No solo se reconocen paralelismos entre Anna y Doris, sino también entre Molly y su amiga Joan Rodker. En el mismo volumen de su autobiografía dice: “For instance, the talk in Joan Rodker’s kitchen, which I mined for Molly and Anna. Joan was Molly, much altered, of course, and I, Ella” (Lessing, 1998: 336). La mención del personaje de Ella, protagonista de la novela dentro del cuaderno amarillo, puede desestimar la relación entre Doris y Anna, pero lo cierto es que la propia Anna escribe la historia de Ella dentro del citado cuaderno como una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor.

En ese continuo adaptarse a lo traumático, Daniela Hodrová narra en su obra en primera persona los cuatro años que dedicó a la composición del libro, pero no lo hace de manera lineal, sino que a lo largo de todo el texto nos somete a un discurrir por su consciencia, viajando constantemente entre su niñez, su juventud y su vida adulta, desde la que escribe. En esa novela, que es la que estamos leyendo, conocemos a Bohumila Grögerová, una de las artistas a las que reivindica en la obra, y la acompañamos en sus últimos años mientras escribe una de sus obras, casi doblegada ya por la ceguera que sufría, intentando reconstruir su vida. Y en esa narración, descubrimos cómo ha llegado Bohumila a ese estado:

Ibiškový čaj, který si vařím při nachlazení, pochází od Maří, Bohunčiny dlouholeté kamarádky, která loni na jaře zemřela, právě její smrtí započala série tří ran, které na Bohunku dopadly, druhou ranou byla krádež dvou obrazů, jedním z nich byl Joskův portrét, třetí ranou byl nebezpečný pád v létě v Sedle, jemuž Bohunka přičítá svou zapomnětlivost, ale i latinu⁹⁴ (Hodrová, 2015: 146)

La propia Hodrová tiene problemas para escribir, tiene miedo: “Píšeš? ptám se, pokud mi to sama s jistou pýchou nehlásí. Ano. A ty, píšeš? ptá se. Nechci o svém psaní mluvit, kdykoli o něm promluvím, zadrhne se, začnou se jím prohánět duchové, nastane drásání a drolení”⁹⁵ (Hodrová, 2015: 127). Tiene miedo de escribir una historia que no es suya, tiene miedo de volcarse en unos personajes que quizás no llegue a comprender o a los que no sepa hacer justicia con sus palabras.

Psychoanalytic theory lends itself well to an examination of self-representational writing not simply because it allows a dialogic process to develop, a meeting of past and present, but also because of the similarities between dreaming and self-representational texts. Like an analyst, Lessing has drawn close links between her use of dreams (which may involve meeting previous identities or selves) as windows on to her daily life and as tools for resolving artistic block (Scott, 1996: 2)

Doris Lessing ha establecido relaciones o uniones muy estrechas entre su uso de los sueños como ventanas a su vida diaria y como herramientas para superar bloqueos artísticos. El texto sería así el espacio de los sueños en el que re-vivir tu vida y relaciones en la forma en la que crees que sucedieron o desearías que lo hubieran hecho. El trauma puede ser visto como una posibilidad de diálogo y encuentro con el otro, las artistas-protagonistas se relacionan con las artistas-escriptoras, y reconstruyen la historia propia por medio del recuerdo y el diálogo. En el caso de la italiana Anna Banti, encontramos que todo el relato es el intento de la escritora/narradora, como se ha comentado, por recuperar el manuscrito de una

⁹⁴ El té de hibisco que preparo para mi resfriado proviene de Mara, amiga de Bohunka desde hace mucho tiempo, que murió la primavera pasada. Su muerte inició una serie de tres golpes que cayeron sobre Bohunka; el segundo fue el robo de dos cuadros, uno de los cuales era el retrato de Josef; el tercero fue una peligrosa caída en verano en Sedlo, a la que Bohunka atribuye su olvido, pero también su latín.

⁹⁵ ¿Estás escribiendo?, le pregunto, a menos que ella me informe con cierto orgullo. Sí, así es. Y tú, ¿escribes?, me pregunta. No quiero hablar de mi escritura, cada vez que lo hago tartamudea, empiezan a recorrerla los fantasmas, y se instalan en ella los arañazos y las garras.

novela perdida durante los bombardeos de la segunda guerra mundial sobre la ciudad de Florencia en los que su casa, con toda su vida y su trabajo, ha quedado destruida. La narración es la travesía desde las cenizas y el polvo de la explosión hasta la (re)escritura de la novela y la recuperación del control sobre la propia vida. Por lo que respecta a la figura de Doris Lessing, la protagonista, Anna Wulf, decide compartimentar su vida en cuatro cuadernos para superar el bloqueo creativo que atraviesa tras el éxito de su primera novela. Una primera novela que fue un éxito arrollador y que ahora ha creado unas expectativas que la escritora cree no poder superar. Del mismo modo que Anna Wulf compartimenta su vida en esos cuatro cuadernos, Doris Lessing volcó en *The Golden Notebook* sus experiencias en Rodesia del Sur, sus relaciones conflictivas con el comunismo, y su quebrada vida emocional tras haber sido arrastrada a ello por Jack y Clancy, probablemente los grandes amores de su primera etapa en Londres, y así lo reconoce la autora en el segundo volumen de su autobiografía. Finalmente, en el caso de Daniela Hodrová, encontramos a una escritora que se esfuerza en escribir su próxima novela mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová en su recuperación y su estancia en distintos hospitales. Narra su proceso creativo, pero también el de la poeta, y cuestiona todo el rato su escritura, alternando la voz entre su propio relato y el relato que Bohumila está intentando reconstruir sobre su vida en *Můj labyrint* (Mi laberinto), su poemario autobiográfico.

Hemos visto aquí la forma en que tres escritoras contemporáneas, aun perteneciendo a tradiciones distintas, emplean un recurso, el recuerdo, de manera similar y con algunos rasgos comunes. Todas ellas emplean la primera persona durante la mayor parte del relato, siendo así casi novelas testimoniales, y en algunos puntos ceden el paso a la narración en tercera persona, dejando hablar a las protagonistas, permitiéndoles recobrar el control sobre su vida, aunque sea ficticia, rescatando a las protagonistas, y rescatándose a sí mismas. Esa tercera persona es interesante por lo mencionado anteriormente, porque permite a las escritoras alejarse de la narración, y les permite reconstruir los episodios de su vida que han sido erosionados por el trauma, sanándolos.

REFLEXIONES FINALES

Durante los últimos años considero que estamos asistiendo a una explosión del género autobiográfico, pues encontramos numerosas obras que, desde el relato del yo, dinamitan lo biográfico y lo fusionan con otros géneros como el ensayo o la ficción. Este cambio ha sido gradual, y así lo pone de manifiesto también nuestra selección de obras. Hemos hablado de novelas, en cierto sentido, más tradicionales, como es el caso de Anna Banti con sus novelas históricas sobre personajes femeninos que consiguen mucha fuerza. Para después dar paso a Doris Lessing y su deseo de crear una obra total que pudiera representar la complejidad de su tiempo, del clima político y social, por medio de la fragmentación. Y, finalmente, hemos visto la obra de Daniela Hodrová, una autora muy sesuda con una progresión hacia lo filosófico. Y obras todas ellas en cierta medida metaliterarias, que analizan su propia escritura. El propósito de esta tesis era poner a dialogar la obra de tres autoras contemporáneas, con nexos temáticos comunes y experiencias vitales similares, pero distintas, para entender el funcionamiento del recuerdo y postular la obra de arte como forma de rescate de las heridas producidas en la mente. Las personas que hemos encontrado en los libros siempre una amiga que comprende y acompaña concebimos la literatura como algo sanador. En las autoras aquí analizadas, si bien cada una de ellas desde su contexto, se han encontrado puntos de unión en sus poéticas, en sus temáticas y en sus obras. Escribir acerca de lo que sucede en su psique es la bizma que permite a las autoras reconstruir sus identidades. Escribirse en sus novelas a través de los personajes espejo es lo que permite a las autoras reconstruir el hueco que existe en sus relatos personales.

Nuestra posibilidad como seres humanos es aprender de nuestro sufrimiento y crecer a partir de él. A través de los ojos del trauma, hemos perdido de vista nuestra noción de identidad como seres humanos. Si logramos resolver el trauma, trabajar con él y desde él podemos revelar una existencia y una identidad perdidas. El trauma se encuentra en la raíz de todo tipo de afecciones ya sean físicas, como resultado de accidentes o heridas, o mentales, como fruto de experiencias o sucesos. Crecemos, voluntaria o involuntariamente, en torno al trauma, en torno a nuestros recuerdos, alterados o no por el primero. Existe la noción, quizá errada, de que trauma son aquellas cosas malas que nos suceden, pero no es así. El trauma es lo que sucede en

nuestro interior, en nuestra psiche, como respuesta a lo que nos sucede. En esencia, el trauma es, como hemos visto, una herida en la mente, una disrupción en la memoria y sus recuerdos, que provoca una desconexión del ser, con nuestra identidad. Al perder nuestros recuerdos, perdemos parte de lo que somos. Si no podemos recordar ciertos eventos, no podemos aprender de ellos. Por eso es tan importante la conversión de la memoria traumática en memoria narrativa, para integrar las experiencias en el relato de nuestra vida. Por medio de la literatura, como bien señala Brison, las autoras consiguen recuperar el control sobre el relato de su vida, consiguen por medio de la palabra poner orden en sus vidas. Consiguen control sobre su relato, un poder del que se han sentido privadas por otras voces que creían conocer su verdad absoluta. A través del recuerdo y su topología, a través de la ciudad-texto, las autoras han construido el tejido de sus identidades.

En los casos concretos objeto del análisis de esta tesis, hemos visto como tres autoras, pertenecientes a distintas tradiciones llevaban a cabo este ejercicio de poner en orden sus historias personales. De la escritora italiana Anna Banti hemos seleccionado tres obras, cuyo índice de identificación entre autora y protagonista va *in crescendo*. Entre los rasgos de su prosa, hemos destacado la elección de personajes históricos femeninos como protagonistas de sus novelas históricas. Elige la novela histórica para novelar, pero hibridada con la autoficción y la (auto)biografía, gracias a la intrusión del yo narradora en la acción, que interpela directamente a sus protagonistas. Lo vemos claramente en *Artemisia* (1947), en la que se produce un enfrentamiento directo entre el yo narradora y la protagonista, y llega a producirse una interpelación directa de Artemisia Gentileschi a Anna Banti, instándola a confiar en su labor creativa. En *La camicia bruciata* (1973) se centra en la historia de dos princesas mediceas, Marguerite Louise d'Orleans y Beatrice Violante de Baviera. A través de ellas, articula un relato acerca del poder del que han sido privadas las mujeres, de la falta de potestad para decidir sobre sus propias vidas y sus propios destinos, que en cierta manera ella misma ha experimentado. La interpelación es aquí menos directa. Pero en *Un grido lacerante* (1981), la última de sus obras que vio la luz casi cinco años antes de su muerte, nos presenta la historia de Agnese Lanzi, su propia reencarnación literaria. En esta novela, que cuenta con la mayor carga autobiográfica de todas las analizadas de la italiana, asistimos a la reconstrucción de la identidad dañada de la protagonista. Por medio del análisis de

sus obras ya desde la madurez, de reconocerse como mujer de letras, consigue reconciliarse con su lugar en el mundo tras la muerte del maestro. Si hasta la muerte del maestro había sentido que la literatura era aquello a lo que tenía que dedicarse porque no era lo suficiente buena para la historia de arte, tras la muerte, reconoce su papel y la importancia de su labor. Ya no es una historiadora frustrada, es una escritora consagrada. Al igual que Agnese Lanzi, también Anna Banti se reconcilió con su labor literaria.

En el caso de Doris Lessing, quizá la escritora más conocida de las tres que hemos analizado, seleccionamos tres obras de su vasta labor literaria: los dos volúmenes de su autobiografía (*Under my skin*, 1994 y *Walking In The Shade*, 1997) y *The Golden Notebook* (1962). Escritas mucho tiempo después, la autobiografía en dos volúmenes es un relato escrito para defenderse de otras voces que pretendían alzarse como las únicas capaces de dar cuenta de las decisiones que Lessing había tomado a lo largo de su vida. Son una reconstrucción de su historia personal, en un intento de justificación ante el mundo, pero sobre todo de reconciliación con la madre y con la propia identidad. La lectura y estudio de las mismas permite establecer paralelismos entre la vida de la propia Doris Lessing y sus protagonistas. En toda la producción de la escritora británica encontramos personajes femeninos protagónicos que dan cuenta de sus conflictos consigo misma y con su tiempo. Si bien nuestro análisis se ha centrado en la comparación con Anna Wulf, protagonista de *The Golden Notebook*, por estar mucho más vinculada con la parte autobiográfica y la novela de la artista, encontramos paralelismos en otras obras como es el caso de Martha Quest en la pentalogía *Children of Violence* o de la protagonista de *Memoirs of a Survivor*. En *The Golden Notebook*, Doris Lessing se pone en la piel de Anna Wulf, escritora que está atravesando una crisis creativa. Para superarla, decide compartimentar su vida en distintos cuadernos. A través de la escritura de estos, consigue recomponer el relato de su vida y su identidad, consiguiendo escribir un quinto cuaderno, el dorado, que es a la vez el comienzo de la nueva obra. Al igual que escribir los cuadernos permitió a la protagonista recomponer su identidad, escribir *The Golden Notebook* permitió a la autora Doris Lessing reconstruirse tras experimentar la vivencia en sus límites emocionales tras rupturas amorosas, tras el fallecimiento de su madre, tras la ruptura con el partido, de surgir de entre todas las cicatrices.

La autora más actual de las seleccionadas, Daniela Hodrová, tiene una particular poética en la que concibe todas sus obras como un *continuum*, como una obra única que no cesa jamás, y que terminará únicamente con el fin de su propia vida. El análisis de las obras seleccionadas en el caso checo ha sido el más complejo debido a esta continuación y a la repetición de personajes. De hecho, el primer acercamiento a su obra fue complicado precisamente por este hecho. Comenzamos leyendo *Točité věty* (2014) para comprender su vinculación con la novela de la artista, y pronto fuimos conscientes de que esa historia había comenzado mucho antes. Al emprender la lectura de la trilogía *Trýznivé město* (1991), los personajes de *Točité věty* cobraron mucho más sentido. A lo largo de la trilogía, Daniela Hodrová crea una genealogía de mujeres, de personajes espejo de sus propias vivencias, contruidos a partir de retazos y fragmentos de sus propias vivencias. Dicha genealogía alcanza el culmen en *Théta*, la última de la trilogía, en la que se introduce a sí misma como personaje. En su caso, la motivación para escribir las obras fue la superación de las pérdidas de seres queridos que había experimentado. No sólo había perdido a su padre y a su marido, o sus queridas amigas y compañeras, también su obra es la reconstrucción de una identidad perdida. Pero una identidad doble, por un lado, su identidad individual, y por otro, la identidad nacional. La trilogía es la narración de la historia del país bohemio desde su primer momento de unificación bajo la fe husita. Además, fue publicada solo tras la liberación del país con la Revolución de Terciopelo, de modo que conquista también la libertad y la recuperación de la identidad nacional. En *Točité věty*, continuación de la trilogía, narra la convalecencia en hospital de su querida amiga Bohumila Grögerová, pero también narra el proceso de creación de la novela que leemos, y da cuenta de las dudas a las que se enfrenta como autora.

Son muchos los actores y actrices de hoy en día que comenzaron en la actuación, en el teatro, por terapia. Es algo que viene recomendado especialmente por los especialistas para aquellas personas en extremo tímidas, pero también para aquellas que sufren trastornos como la ansiedad. Esto se debe a que, al entrar en la piel del personaje, los actores, asumen su identidad, sus sueños, sus miedos, sus manías y esto es algo natural para el actor. Por eso la persona que sufre de ansiedad se relaja en el escenario, porque no es ella misma está asumiendo otra identidad. Del mismo modo, las autoras asumen la identidad de sus personajes de sus alter egos en un intento de sanar sus heridas. Es decir, al contar la historia, el diálogo con el otro

permite reconstruir el hueco/vacío creado por el trauma. En el caso de nuestras autoras, este diálogo se produce con la doble/alter ego reflejada en el espejo. Las autoras permanecen agazapadas en las páginas de las novelas, esperando el momento en el que resurgir para tomar acción, para llegar a ese momento en el que se produce la reconquista de la identidad, ya sea perdida o dañada.

Lo más complejo que ha hecho el ser humano es escribirse, por debajo de la memoria y la experiencia, más allá de la imaginación y la invención, yace un ritmo que desencadena la memoria, la imaginación y las palabras. La labor del escritor consiste en explorar lo bastante profundo para percibir ese compás, permitiendo que active la memoria y la imaginación, las cuales luego encuentran expresión a través de las palabras. Dice Clara Obligado que el arte no tiene que ser políticamente correcto, ese es un deber que atañe a la sociedad. El arte tiene que estar comprometido, la literatura es el momento de la gran venganza, pero también de hacer las paces. El arte es una respuesta. A través de los recuerdos de sus vidas, las autoras completan sus huecos. Estudiando las obras de estas autoras y otras muchas –es el privilegio que tenemos como filólogas–, desentrañando sus mecanismos, analizando sus recuerdos, sus heroínas, conseguimos no solo conocerlas a ellas, sino también conocernos. Nos identificamos con ellas. Las personas estamos en constante evolución, en un proceso constante de deconstrucción, que también es construcción. Somos prisioneras de la infancia, de la falta de afectos, de los traumas. Lo que leemos, lo que vivimos, lo que hacemos, nos construye.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

- Banti, A. (2013a). La camicia bruciata. En *I meridiani. Anna Banti. Romanzi e racconti* (pp. 1283-1522). Milán: Mondadori.
- _____ (2013b). Un grido lacerante. En *I meridiani. Anna Banti. Romanzi e racconti* (pp. 1523-1663). Milán: Mondadori.
- _____ (2015). *Artemisia*. Milán: SE.
- Hodrová, D. (2009). *Město vidím*. Praga: Edice Současné České Poezie.
- _____ (2015). *Točité věty*. Praga: Malvern.
- _____ (2017). *Trýznivé město*. Praga: Malvern.
- Lessing, D. (1995). *Under My Skin: Volume one of my autobiography, to 1949*. Nueva York: Harper Perennial.
- _____ (1998). *Walking in the Shade. Volume 2 of my autobiography, 1949 to 1962*. Nueva York: Harper Perennial.
- _____ (2014). *The Golden Notebook*. Londres: Fourth Estate.

Bibliografía

- Adarve Martínez, S. L. (2022). *La (re)escritura del yo del cambio de siglo (XX-XXI) desde una perspectiva comparatista*. Universidad de Granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/77133>
- Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 9-18.
- _____ (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alcalá Galán, M. (2014). Personajes espejo en el ámbito del islam: La inverosimilitud como crítica ideológica. *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*,

- Oviedo, 11-15 de junio de 2012, 2014, ISBN 9788461722891, págs. 946-957, 946-957. Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204072>
- Alemaný Bay, C. (2020). Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona. *Hispanamérica*, 49(145), 3-12. <https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- Anderson, L. (2006). Autobiography and the feminist subject. En *Cambridge Companions to Literature. The Cambridge companion to feminist literary theory* (pp. 119-135). Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2011). *Autobiography*. Nueva York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203833759>
- Arac, J. (2021). The Golden Notebook: A masterpiece among its Isms. *Critical Quarterly*, 63(1), 6-16. <https://doi.org/10.1111/criq.12597>
- Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: Alteridad autobiográfica femenina / Mercedes Arriaga Flórez*. Barcelona: Anthropos.
- Banti, A. (1961). *Opinioni*. Milán: Il saggiatore.
- Barella, J. (2016). *La magia de las palabras en la escritura creativa*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá,
- Bazin, V. (2008). Commodifying the Past: Doris Lessing's The Golden Notebook as Nostalgic Narrative. *Journal of Commonwealth Literature*, 43(2), 117-131. <https://doi.org/10.1177/0021989408091235>
- Biagini, E. (1978). *Anna Banti*. Milán: Mursia.
- Boldrini, L. (2009). Anna Banti and Virginia Woolf: A Grammar of Responsibility. *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10, 135-149.
- _____ (2022). Biofiction, Heterobiography and the Ethics of Speaking of, for and as Another. *Interdisciplinary Studies of Literature*, 6(1), 18-37.

- Bramanti, V. (1980). Anna Banti. «Macerazione» letteraria tra narrativa e critica: Psicologia femminile e rivendicazione femminista nella proiezione storica dell'attuale. En G. Gruma, *Novecento* (pp. 5505-5539). Milán: Mondadori.
- Branchini, R. (2013). Trauma Studies: Prospettive e problemi. *Lea (Firenze)*, 2, 389-402. <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13832>
- Brison, S. (1999). Trauma Narratives and the Remaking of the Self. En M. Bal, J. Crewe, & L. Spitzer (Eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (pp. 39-54). Hanover: University Press of New England.
- Brooke, J. (2017). Following the Aesthetic Impulse: A Comparative Approach to a Poetics of Trauma. *Canadian Review of Comparative Literature*, 44(2), 298-316. <https://doi.org/10.1353/crc.2017.0024>
- Brown, W. (1996). In the «folds of our own discourse»: The Pleasures and Freedoms of Silence. *The University of Chicago Law School Roundtable: A Journal of Interdisciplinary Legal Studies*, 3(1), 185-197.
- Brunel, P., Pichois, C., & Rousseau, A.-M. (2000). *Qu'est-ce que la littérature comparée?* París: Armand Colin.
- Buscaroli Fabbri, B. (1993). La porta chiusa. Cercando Anna Banti. *Paragone-letteratura*, 516-518, 64-72.
- Butler, J. (2009). *Giving an Account of Oneself* (1st ed.). New York, NY: Fordham University Press. <https://doi.org/10.1515/9780823237685>
- Calvino, I. (2022). *Le città invisibili*. Milán: Mondadori.
- Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray. *THÉMATA. Revista de Filosofía*, (46). Recuperado de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/408>
- Caruth, C. (2015). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.

BIBLIOGRAFÍA

- Casanova Gómez, M. (2000). Intelectuales de la disidencia y literatura «Samizdat» en Checoslovaquia. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, (13), 313-334.
- Casas, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: Perspectivas actuales. En A. Casas, *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783954878154>
- Cavarero, A. (2005). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Chicharro Chamorro, A. (2018). Bases metodológicas para el análisis de los textos literarios. *Máster universitario en Estudios Literarios y Teatrales*. Universidad de Granada.
- Chitnis, R. A. (2005). *Literature in post-communist Russia and Eastern Europe the Russian, Czech and Slovak fiction of the changes, 1988-1998*. Londres: RoutledgeCurzon.
- _____ (2015). Foreword. Daniela Hodrova's City of the Threshold. En D. Hodrová, *Prague. I see a city...* (pp. iii-viii). Londres: Jantar Publishing.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Cohen, E. S. (2000). The trials of Artemisia Gentileschi: A rape as history. *Sixteenth Century Journal*, 31(1), 47-75. <https://doi.org/10.2307/2671289>
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (Tipologías de la autoficción). En A. Casas (Ed.), *La autoficción: Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Madrid: Arco Libros.
- Contini, G. (1983). *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*. Florencia: Sansoni.
- Dabiezies, A. (1967). *Visages de Faust au XXe siècle. Littérature, idéologie et mythes*. París: PUF.
- Davis, C., & Meretoja, H. (2020). Introduction to literary trauma studies. En

- Routledge Companions to Literature Series. The Routledge companion to literature and trauma / edited by Colin Davis and Hanna Meretoja.* (pp. 1-8). Abingdon, Oxon ; Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351025225>
- de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, 94(5), 919-930. <https://doi.org/10.2307/2906560>
- Delogu, L. (2010). «Chi sono io?» *Narrazione storica e soggettività nella «Camicia bruciata» di Anna Banti* (Rutgers University - Graduate School - New Brunswick). Rutgers University - Graduate School - New Brunswick. <https://doi.org/10.7282/T37P8Z4K>
- Didion, J. (2019). *El año del pensamiento mágico*. Barcelona: Penguin Random House.
- Dooley, G. (2009). An Autobiography of Everyone? Intentions and Definitions in Doris Lessing's *Memoirs of a Survivor*. *English Studies*, 90(2), 157-166. <https://doi.org/10.1080/00138380902743401>
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Durán, I. (2000). Doris Lessing: La interminable búsqueda del yo a través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf. *Atlantis*, 22(1), 85-108.
- Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. París: Gallimard.
- Erl, A., & Rigney, A. (2006). Literature and the Production of Cultural Memory: Introduction. *European Journal of English Studies*, 10(2), 111-115.
- Fanning, U. (2007). "Feminist" Fictions? Representations of Self and (M) Other in the Works of Anna Banti. En P. Morris, *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study* (pp. 159-176). Nueva York: Palgrave Macmillan US. Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=301059>
- Fanning, U. (2007). "Feminist" Fictions? Representations of Self and (M) Other in the Works of Anna Banti. En P. Morris, *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study* (pp. 159-176). Nueva York: Palgrave Macmillan US.

- Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=301059>
- Feigel, L. (2019). *Free woman: Life, Liberation and Doris Lessing* (Primera). Londres: Bloomsbury Publishing.
- Friedan, B. (2020). *La mística de la feminidad* (Octava; M. Martínez Solimán, Trad.). Madrid: Cátedra.
- Fumaroli, M. (1995). Prefazione. En *La scuola del silenzio* (pp. 13-28). Milán: Adelphi.
- Gajeri, E. (2002). Los estudios sobre mujeres y los estudios de género. En A. Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 441-480). Barcelona: Crítica.
- Garboli, C. (1991). Anna Banti e il tempo. *Paragone-letteratura*, 498, 5-16.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- _____ (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- Gendusa, E. (2014). Doris Lessing's Fiction: Literature as Commitment. *Altre Modernità*, (12), 129-139. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4476>
- Gentileschi, A. (2004). *Lettere. Atti di un processo per stupro* (E. Menzio, Ed.). Milán: Abscondita.
- _____ (2016). *Cartas precedidas de las actas del proceso por estupro—Ediciones Cátedra* (E. Menzio, Ed.). Madrid: Cátedra.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del Siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Golubov, N. (2001). The point is, as far as I can see, everything's cracking up. En R. Beltrán & C. Lucotti (Eds.), *Un encuentro con Doris Lessing* (pp. 47-56). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Greene, G. (1992). *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gregori, M. (1991). Gli scritti di critica d'arte di Anna Banti. *Paragone-letteratura*, 498, 17-22.
- Gruia, I. (2015). *La cicatriz en la literatura europea contemporánea: Juan Marsé, Norman Manea, Hélène Cixous, Luis García Montero, Angeles Mora*. Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2016). Mujer y familia en las obras literarias de Doris Lessing y Almudena Grandes (los casos de «La habitación diecinueve» y «La buena hija»). *Philologica Jassyensia*, 2(24), 209-219.
- _____ (2018). «Cambio de armas» de Luisa Valenzuela a la luz del pensamiento de Hélène Cixous y de los estudios del trauma. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 34(1), 206-224. <https://doi.org/10.15581/008.34.1.206-24>
- _____ (2023). Presentación: La novela de la artista. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 32, 107-112. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.36119>
- Gugliara, G. (2006). Rooms of their own: Windows to freedom. *Anuario. Fac. de Cs. Humanas. UNLPam*, 8(8), 95-107.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Crítica.
- Gumb, L. (2018). Trauma and Recovery: Finding the Ordinary Hero in Fictional Recovery Narratives. *Journal of Humanistic Psychology*, 58(4), 460-474. <https://doi.org/10.1177/0022167817749703>
- Haaland, T. (2021). Negotiations of a woman's self: Liminal experiences and dialogic reconsiderations in Anna Banti's *Un grido Lacerante*. *Quaderni d'Italianistica*, 40(2), 167-190. <https://doi.org/10.33137/Q.I.V40I2.34882>
- Hartman, G. (1995). On Traumatic Knowledge and Literary Studies. *New Literary*

History, 26(3), 537-563.

Hirsch, M. (1992). Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory. *Discourse*, 15 (2), 3-29.

_____ (2015). *La Generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto* (P. Cáceres, Trad.). Madrid: Carpe Noctem.

Hodrová, D. (2004). Text města jako síť a pole. *Česká literatura*, 4(52), 540-544.

Huang, C. (2015, noviembre). *Doris Lessing's Fight against Philistinism and the Practice of Labeling*. 147-150. Atlantis Press.
<https://doi.org/10.2991/ssemse-15.2015.36>

Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Janet, P. (1919). *Les Médications psychologiques: Études historiques, psychologiques et cliniques sur les méthodes de la psychotérapie*. 3 vols. París: Societé Pierre Janet.

Kennedy, R. (2020). Trauma and cultural memory studies. En C. Davis & H. Meretoja, *The Routledge companion to literature and trauma / edited by Colin Davis and Hanna Meretoja*. (pp. 54-65). Abingdon: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781351025225>

Krouse, T. (2006). Freedom as Effacement in The Golden Notebook: Theorizing Pleasure, Subjectivity, and Authority. *Journal of Modern Literature*, 29(3), 39-56.

Kundera, M. (2021). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Tusquets.

LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press.

_____ (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lázaro, A. (2014). The Reception of Doris Lessing's Novels in Franco's Spain. *La recepción de la narrativa de Doris Lessing en la España de Franco.*, 36(2), 97-113.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (A. Torrent, Trad.). Madrid: Megazul-Endymion.
- Lessing, D. (2004). *Time Bites*. Londres: Harper Perennial.
- _____ (2022). *Las cárceles que elegimos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Leys, R. (2000). *Trauma a genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
<https://doi.org/10.7208/9780226477541>
- Longhi, R. (2011). *Gentileschi padre e figlia*. Milán: Abscondita.
- Makowski, S. (2002). Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración. *Perfiles Latinoamericanos*, 10(21), 143-158.
- Mandelstam, Ó. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: El acantilado.
- Marcus, L. (1994). *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester University Press.
- Mason, M. (1980). The Other Voice: Autobiographies of Women Writers. En J. Olney (Ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (pp. 207-235). Princeton: Princeton University Press.
- Menn, R., & Schuh, M. (2022). The Autofictional in Serial, Literary Works. *Palgrave Studies in Life Writing*, 101-118. https://doi.org/10.1007/978-3-030-78440-9_6
- Mohamed Abd El Aziz, H. (2018). Female Identity in Doris Lessing's The Golden Notebook. *Advances in Language and Literary Studies*, 9(1), 149-159.
<https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.9n.1p.149>
- Monegal, A. (2000). Diálogo y comparación entre las artes. En *Literatura y pintura* (pp. 9-21). Madrid: Arco Libros.
- Moreno Nuño, C. (2006a). Introducción. En *Las huellas de la guerra civil: Mito y*

- trauma en la narrativa de la España democrática* (pp. 13-28). San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Libertarias.
- _____ (2006b). Un repaso a las teorías del mito y del trauma. En *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática* (pp. 83-115). San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Libertarias.
- _____ (2019). *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*. Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964568793>
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica: La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- _____ (2003). Tematología y comparatismo literario: ¿un matrimonio de conveniencia? En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 9-24). Madrid: Arco Libros.
- Nava, G. (1993). I modi del racconto nella Banti. *Paragone-letteratura*, 516-518, 52-63.
- Naval, M. Á. (2023). Literaturas transicionales: Nostalgia, memoria, utopía. *Inmediaciones de la Comunicación*, 18(2), 181-202. <https://doi.org/10.18861/ic.2023.18.2.3514>
- Navarrete, S. (2018). Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: Análisis desde el trauma. *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, (64), 11-23. <https://doi.org/10.7764/aisth.64.1>
- Noguerol, F. (2023). La novela de la artista en el siglo xxi: El mañana, de Luisa Valenzuela. *Signa (Madrid, Spain)*, 32(32), 183-199. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.36125>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>

- Nozzoli, A. (1978). Anna Banti: La scelta del romanzo storico. En *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento* (pp. 85-111). Firenze: La Nuova Italia. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2158/323246>
- O'Donoghue, S. (2019). Posmemoria y trauma: Algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 56, 8-25.
- O'Rourke, R. (1982). Doris Lessing: Exile and exception. En J. Taylor (Ed.), *Notebooks memoirs archives: Reading and rereading Doris Lessing* (pp. 206-226). Boston, London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Ouellette-Michalska, M. (2007). *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal: ZYZ.
- Özsert, S. (2014). The Hotel Room Nineteen: A Passage to Freedom. *Dil ve Edebiyat Egitimi Dergisi*, 2(11), 60-68. <https://doi.org/10.12973/jlle.11.249>
- Pasolini, P. P. (1979). Anna Banti, La camicia bruciata. En *Descrizioni delle descrizioni* (pp. 85-89). Torino: Einaudi.
- Pederson, J. (2014). Speak, trauma: Toward a revised understanding of literary trauma theory. *Narrative*, 22(3), 333-353. <https://doi.org/10.1353/nar.2014.0018>
- Peña-Molina, M. del P. (2023a). La novela de la artista y el recuerdo: Los casos de Artemisia de Anna Banti, El Cuaderno Dorado de Doris Lessing y Oraciones en espiral de Daniela Hodrová. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 32, 169-181. <https://doi.org/10.5944/signa.vol32.2023.36124>
- _____ (2023b). La obra que no cesa y la ciudad-texto: Praga y la poética de Daniela Hodrová. *Eslavia*, 11. Recuperado de <https://eslavia.com.ar/la-obra-que-no-cesa-y-la-ciudad-texto-praga-y-la-poetica-de-daniela-hodrova/>
- Pérez, A., & Torras, M. (2019). *¿Qué es una autora?: Encrucijadas entre género y autoría* (Primera edición). Barcelona: Icaria.
- Petrignani, S. (2022). Anna Banti. La sfortuna di essere seri. En *Le signore della*

- scrittura* (pp. 13-20). Milán: La Tartaruga.
- Pfeiferová, D. (2020, junio 16). Text jako očistný rituál i svébytný hold pražskému strukturalismu – iLiteratura.cz. Recuperado el 4 de mayo de 2023, de iLiteratura website: <https://www.iliteratura.cz/clanek/43097-hodrova-daniela-ta-blizkost>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2005). *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____ (2022). Autofiguraciones: De la ficción al pacto de no ficción. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 673-696.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418>
- Pulido Tirado, G. (2006). VI. El estudio de los temas en literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales. En G. Pulido Tirado (Ed.), *Tematología: Una introducción* (pp. 85-105). Jaén: Universidad de Jaén.
- Quawas, R. (2007). Lessing's 'To Room Nineteen': Susan's Voyage into the Inner Space of 'elsewhere'. *Atlantis*, 29(1), 107-122.
- Regard, F. (2003). Topologies of the Self: Space and Life-Writing. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 1(1), 89-102.
<https://doi.org/10.1353/pan.0.0072>
- Richard, A. (2014). *L'autofiction et les femmes: Un chemin vers l'altruisme?* Paris: L'Harmattan.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido* (G. Aranzueque, Trad.). Madrid: Arrecife.
- _____ (2004). *Tiempo y narración. Vol. 1: Configuración del tiempo en el recuerdo histórico* (A. Neira, Trad.). México, DF: Siglo XXI.
- Robin, R. (1997). *Le Golem de l'écriture*. Montréal: XYZ.

- Rodriguez Salas, G. (2006). Coalescencia: Una aproximación a la escritura de Hélène Cixous. *Feminismo/s*, 7, 145-161. <https://doi.org/10.14198/fem.2006.7.11>
- Romero, C. (1995). Artemisia Gentileschi. *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 73-81.
- Rosa, N. (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rubio Marco, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- Sadhu, S. (2021). Writing as being: Phenomenology of self-narration in Doris Lessing's fiction. *IUP Journal of English Studies*, 16(3), 46-58.
- Santiago Pérez, H. F. (2008). *Visiones postmodernas en la obra literaria de Daniela Hodrová*. Granada: Universidad de Granada.
- Scarano, L. (1997). El sujeto autobiográfico y su diáspora, protocolos de lectura. *Orbis Tertius*, 2(4). Recuperado de <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n04a11>
- Scarparo, S. (2002). «Artemisia»: The Invention of a "Real" Woman. *Italica (New York, N.Y.)*, 79(3), 363-378. <https://doi.org/10.2307/3656098>
- Scott, L. (1996). Writing the Self: Selected Works of Doris Lessing. *Deep South*, 2(2). Recuperado de <https://www.otago.ac.nz/deepsouth/vol2no2/lessing.html>
- Showalter, E. (1999). *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sokol, E. (2012). Diverse Voices: Czech Women's Writing in the Post-Communist Era. *Argument : Biannual Philosophical Journal*, 2(1), 37-58.
- Steiner, W. (2000). La analogía entre la pintura y la literatura. En *Literatura y pintura* (pp. 25-49). Madrid: Arco Libros.
- Stewart, G. (1981). *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine, 1877-1977*. St. Albans, VT: Eden.
- Sütterlin, N. A. (2016). Trauma-Poetik: Ulrike Draesners «Sieben Sprünge vom

- Rand der Welt» und die Körperpoetik der 1990er Jahre.
Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook, (15), 167-190.
- _____ (2017). E. T. A. Hoffmann and the Development of Trauma¹. *Essays in Romanticism*, 24(1), 83-104. <https://doi.org/10.3828/eir.2017.24.1.7>
- _____ (2019). *Poetik der Wunde*. Wallstein Verlag.
<https://doi.org/10.5771/9783835343634>
- _____ (2020). History of trauma theory. En C. Davis & H. Meretoja, *The Routledge companion to literature and trauma / edited by Colin Davis and Hanna Meretoja*. (pp. 11-22). Abingdon, Oxon: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781351025225>
- Torre Espinosa, M. de la. (2021). Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de “los nietos”. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 37(2), 819-844. <https://doi.org/10.15581/008.37.2.819-44>
- Trocchi, A. (2002). Temas y mitos literarios. En A. Gnisci (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-169). Barcelona: Crítica.
- van der Kolk, B. A., & van der Hart, O. (1995). The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. En C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 158-182). Baltimore: JHU Press.
- Vásquez Rodríguez, G. (2014). Condición de verdad y ficción (Literaturas del recuerdo y autoficción). En A. Casas, *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 70-105). Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954878154>
- Watkins, S. (2016). Second World Life Writing: Doris Lessing’s Under My Skin. *Journal of Southern African Studies*, 42(1), 137-148.
<https://doi.org/10.1080/03057070.2016.1121718>
- White, H. (2010). Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (pp. 169-182). Buenos Aires: Prometeo Libros.

_____ (2011). The Practical Past. *Historiein*, 10, 10-10.

<https://doi.org/10.12681/historein.2>

Woolf, V. (2009). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press.

_____ (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Zgustova, M. (2021). *La bella extranjera. Praga y el desarraigo* (1ª). Madrid: Báltica Editorial.