

**ESE YO QUE YO NO SOY: AUTOBIOGRAFEMAS EN *TIEMPO DE
INOCENCIA* DE CARME RIERA**

**That me that is not me: autobiographemes in *Tiempo de inocencia* by
Carme Riera**

GAETANO ANTONIO VIGNA
Universidad de Valladolid

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar tres autobiografemas que aparecen en las memorias de la infancia *Tiempo de inocencia* (2013) de la escritora mallorquina Carme Riera. El análisis de estas escenas textuales primitivas — sacadas como recuerdo del pasado personal del escritor y convertidas en unidades narrativas en el presente de la escritura— nos permitirá apreciar los recursos que el autor-narrador Carme Riera emplea en la construcción de la identidad de su personaje. El primer autobiografema en análisis es la (re)figuración de la escena del nacimiento y la fabulación del linaje. El segundo es la escena del libro y el aprendizaje de la lectura. El tercero y último autobiografema analizado hace referencia al cuerpo y al tema del erotismo.

Palabras clave: autobiografía; linaje; lectura; sexualidad; identidad

ABSTRACT

The aim of the present paper is to analyze three autobiographemes that appear in the memoirs of the childhood *Tiempo de inocencia* (2013) by the Majorcan writer Carme Riera. The analysis of these primitive textual representations —

memories of the writer's personal past, converted into narrative units— will allow us to appreciate the devices that Carme Riera, as author and narrator, uses to build the identity of her character. The first autobiographeme is the (re)presentation of the birth and the construction of the lineage. The second autobiographeme is about the book and the reading learning. The last autobiographeme refers to the body and eroticism.

Key words: autobiography; lineage; reading; sexuality; identity

En las memorias *Tiempo de inocencia* (2013)¹, la escritora mallorquina Carme Riera plasma las vivencias de su infancia, personificando un yo creado a partir de fragmentos de recuerdos sensibles que enlazan el pasado con su presente. Esta narración autoscópica y retrospectiva —teatro en el teatro marcado, en su dimensión pragmática, por la vocación de sinceridad del contrato autobiográfico— estiliza la profética imagen de un personaje cuya identidad está sometida a una identificación insoslayable con la vida real de su autor-narrador. Esta es precisamente la razón por la que el escritor de autobiografías y textos memorísticos, a la hora de dar forma al caos de la existencia, ajusta, en el presente de la escritura, sus recuerdos, enriqueciéndolos con detalles funcionales, de manera que el futuro se proyecte en el pasado y, retroactivamente, lo determine. La consecuencia más directa es un yo cuya identidad, estetizada, se organiza *a posteriori* a través de unidades narrativas básicas del género autobiográfico, los autobiografemas, que ordenan y valoran episodios heterogéneos de la vida de su referente.

En este artículo examinamos los mecanismos de selección que la autora-narradora Carme Riera pone en movimiento para configurar su personaje a través de tres autobiografemas: el nacimiento, la escena del libro y el aprendizaje de la lectura y, por último, el cuerpo y la sexualidad.

¹ La obra —escrita primeramente en catalán, *Temps d'innocència*, y publicada en 2013 por la editorial Edición 62— fue traducida al castellano por la misma autora y editada, en el año 2013, por la editorial Alfaguara. En adelante, todas las referencias entre paréntesis se referirán a esta edición: RIERA, C., *Tiempo de inocencia*, Madrid, Alfaguara, 2013.

1. AUTO-BIOGRAFEMA

El término autobiografema, neologismo por afijación, aparece empleado por primera vez en un artículo de Sylvia Molloy (1984) para indicar lugares comunes recurrentes en toda autobiografía de un escritor². Sin embargo, es en un estudio posterior sobre el mismo tema, *Acto de presencia*, donde la misma Molloy analiza estas constantes del discurso autorreferencial a las que denomina como “escenas textuales primitivas”³. Los autobiografemas, tropos literarios del discurso autobiográfico, permiten al escritor, en el presente de la enunciación, dar forma a sus recuerdos, imponiéndoles un orden y asignándoles un significado que probablemente no tuvieron en el momento en que fueron almacenados. Estas unidades narrativas del eje paradigmático son, por lo tanto, anclas que sustentan el trabajo de rescate del autobiógrafo en su viaje de vuelta a un tiempo subjetivo perdido para siempre. Según la estudiosa argentina, se pueden considerar autobiografemas básicos, entre otros, “el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje, la escenificación del espacio autobiográfico”⁴ y la escena de lectura.

Por otra parte, Anna Caballé, en su contribución *Figuras de la autobiografía* (1987), se refiere a los autobiografemas como “aquellas circunstancias de la vida propia que”, cristalizadas en el texto, “alcanzan una significación relevante”⁵. Estos temas biográficos, dentro de los cuales el autor-narrador moldea sus experiencias resucitadas, narran la vida de un sujeto (*bios*) y sus propias (*autos*) peculiaridades por medio de piezas elementales (*grafemas*) de episodios significativos de su existencia. Además de la importancia concedida a los orígenes y los primeros recuerdos, Anna Caballé menciona la influencia de los modelos parentales, la rebeldía del memorialista frente al sistema escolar y su autodidactismo y el despertar de los impulsos sexuales. El valor de estos eventos de la historia personal —detalles relevantes en el devenir del personaje

² MOLLOY, S., “At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America”, en *Dispositio*, (1984) 9, 24-26, pp. 1-18.

³ MOLLOY, S., *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 28.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁵ CABALLÉ, A., “Figuras de la autobiografía”, en *Revista de Occidente*, (1987) 74-75, p. 115.

protagonista de lo narrado— había sido objeto de reflexión y referencia por parte de Roland Barthes.

En el Prefacio a su *Sade, Loyola, Fourier* de 1971, el crítico francés, ilustrando las claves de su investigación literaria, enfatiza la importancia de “algunos detalles, algunos gustos, algunas inflexiones, digamos: biografemas”⁶, vestigios del yo del artista⁷ que escapan a la erosión del tiempo y dejan huellas en su personalidad. Una personalidad que, evidentemente, es producto del texto, construida y forjada a partir de estos fragmentos biográficos que, años más tarde, en *Roland Barthes par Roland Barthes*, él redefine como “anamnèse factice”⁸, es decir, evocación ficticia de un recuerdo cuya singularidad semántica estalla en el espacio escritural. Finalmente, Roland Barthes vuelve a abordar la cuestión del biografema⁹ y de su carácter especular-espectacular en *La cámara lúcida*. El detalle revelador —ese *punctum* que punza y hiere al observador absorto en la contemplación de la fotografía— particulariza la imagen y la separa de la banalidad de la vida cotidiana. Si trasladamos la idea del *punctum* a la escritura autobiográfica, es fácil ver cómo el yo del narrador-personaje, ahora figura del discurso, queda embalsamado en el texto por medio de datos sobresalientes de sus vivencias que nos atrapan y cautivan.

Establecidas tales premisas, en los apartados siguientes vamos a analizar tres de los biografemas que aparecen en *Tiempo de inocencia* para así

⁶ BARTHES, R., *Sade, Loyola, Fourier*, Paris, Seuil, 1971, p. 13.

⁷ “Al despejar cualquier valor producido por el placer del Texto, lo que me viene de la vida de Sade no es el espectáculo, por grandioso que sea, de un hombre oprimido por toda una sociedad debido al fuego que arrastra consigo, no es la grave contemplación de un destino; es, entre otras cosas, esa costumbre provenzal de decir *milli* (*mademoiselle*) Rousset, o *milli* Henriette, o *milli* Lépinai, es su manguito blanco al abordar a Rose Keller, sus juegos finales con la costurerita de Charenton (en la costurera, lo que me encanta es la ropa blanca); lo que me viene de la vida de Fourier es su gusto por los *mirlitons* (pastelitos parisienses aromatizados), su lenta simpatía por las lesbianas, su muerte entre los floreros; lo que me viene de Loyola no son los peregrinajes, las visiones, las maceraciones y las constituciones del santo, sino solamente sus bellos ojos, siempre un poco empañados de lágrimas”. En BARTHES, R., *op. cit.*, pp. 12-13.

⁸ BARTHES, R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 114.

⁹ “Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos que en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado «biografemas»; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía” En BARTHES, R., *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, traducción de Joaquim Sala Sanahuja, Barcelona, Paidós, 11ª ed., 2007, p. 70.

apreciar los recursos que Carme Riera utiliza en la construcción de la identidad de su personaje.

1.1. El nacimiento y la fabulación del linaje

La escena del nacimiento representa el primer artificio retórico al que Carme Riera recurre a la hora de emprender el viaje de vuelta a su infancia. La importancia capital del acontecimiento —el yo que irrumpe en la vida— sitúa al autobiografema correspondiente en una posición privilegiada y digna de análisis. “Vine al mundo en Barcelona el día 12 de enero de 1948, a las cinco de una madrugada muy fría”, afirma la autora en el capítulo “Nacimiento” de *Tiempo de inocencia*¹⁰. El lugar del nacimiento, la fecha, la hora y la referencia a las condiciones meteorológicas confieren a la narración cierto grado de verosimilitud y, en consecuencia, una apariencia de verdad. Sin embargo, la exactitud del marco espacio-temporal, comprobable empíricamente, se enriquece de detalles biográficos —sean estos ficticios o reales— que delinear la subjetividad del yo-niño de la autora, consagrado desde sus comienzos a la celebración de la femineidad. De hecho, la escena del alumbramiento desdramatiza el modelo patriarcal y nos presenta una emancipación del dominio y de la autoridad masculina.

Una semana antes la abuela Mercedes había ido a Palma a buscar a mi madre, para que el tío Luís la asistiera en el parto. Habría tenido que hacerlo mi abuelo, ginecólogo muy prestigioso, si no hubiera muerto seis meses antes de que yo naciera. Pese a ello, mi madre debía de sentirse más segura atendida por su hermano y rodeada por su familia y no por la familia de su marido, lejos de su casa y de los suyos. Probablemente a mi padre no debió de gustarle que se fuera y por eso, imagino, como castigo se quedó en Palma. Me conoció cuando yo ya tenía un par de semanas, al ir a buscarnos para volver a Mallorca¹¹.

Este recuerdo —elaborado a partir de una fuente oral del testimonio familiar— nos rinde una primera imagen de las relaciones de dominancia entre

¹⁰ RIERA, C., *op. cit.* p. 22.

¹¹ *Ibidem.*

los dos géneros en el espacio familiar¹². El dúo abuela-madre, que pone de manifiesto la solidaridad entre dos generaciones de mujeres, es el elemento catalizador del acto de rebeldía frente a la voluntad del hombre y circunscribe el nacimiento a un espacio de acción donde las mujeres tienen un papel de primer orden. La línea maternal empezada por la abuela, partidaria del heroísmo femenino, apoya y reivindica el poder de decisión de la hija en ocasión de este encuentro ancestral entre pasado y futuro, entre generaciones históricas que aspiran a un cambio de signo. El nacimiento se convierte, entonces, en un acto de venganza, en una puesta en escena que nos muestra la subversión de la estructura patriarcal en la primera mitad del siglo XX.

La rebelión al modelo de mujer tradicional, centrado en la familia y el hogar, y la reivindicación activa de un espacio propio son los primeros detalles biográficos que participan en la creación de la personalidad de la autora y casi acreditan, de modo proléptico, su feminismo¹³. La carga simbólica de la escena del nacimiento —con la exaltación del vínculo uterino— es aquí el preámbulo a la fabulación del linaje que la autora crea con el fin de ratificar su pertenencia a un rango social determinado. La intención genealogista, que podría parecer a primera vista solo una búsqueda obsesiva de los orígenes, tiene una doble función. La primera es meramente documental y sirve a Carme Riera para trazar un conjunto de vínculos de sangre que se yerguen contra el anonimato y el olvido. La segunda función, de carácter narcisista, es finalizada a sustentar, de acuerdo con las expectativas del público, la que Carlos Castilla del Pino llama “erótica de la imagen, ... de la identidad”¹⁴.

En esta reconstrucción marcadamente memorialista y de tono epopéyico es posible distinguir, por género e influencia social, dos grupos de ascendientes. En el primero, el de las mujeres, inscribimos cuatro figuras significativas. Dos de

¹² Para profundizar en la cuestión, véase FERNÁNDEZ-MIRANDA, T., *El hombre y la sociedad*, Madrid, Doncel, 1961.

¹³ El dato sobre el espíritu feminista de la autora nos lo proporciona, entre otras, una entrevista concedida el 18 de julio de 2001 a Carlos Fortaleza. Aquí, a la observación del entrevistador “La suya no es una literatura feminista”, Carme Riera contesta: “No, es literatura, la feminista soy yo”. FORTALEZA, C., “La intriga de la vida es siempre superior a la literaria”, en *El cultural*. 18 de julio de 2001. <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Carme-Riera/387>> (06 de octubre de 2016).

¹⁴ CASTILLA DEL PINO, C. *et al.*, *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 25

estas —la ya mencionada abuela Mercedes y la madre de la autora— cuestionan la ley del hombre y, de hecho, las une la insubordinación frente al orden establecido. Al transgredir las normas, reivindican el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos y sobre cómo ejercer la maternidad. Las otras dos mujeres, en cambio, son personajes arraigados en la vida doméstica y con características más conservadoras. La abuela Catalina, “probablemente la persona que más influyó durante la infancia”¹⁵, es una figura sumisa y sujeta a la obediencia a su “señor padre”¹⁶. Sin embargo, a pesar de su pertenencia generacional a un mundo de valores absolutistas y excluyentes para la mujer, anhela una apertura democrática e igualitaria entre los dos sexos, razón por la que “insistía en que... [la nieta se]... aplicara mucho... [para] llegar a estudiar una carrera”¹⁷. Último personaje de este universo de influencia es la tía Celestina que “tenía muy claro lo que le correspondía hacer a cada cual, fuera hombre o mujer”¹⁸. Horrorizada ante la incursión femenina en el ejercicio de la palabra escrita —de ahí la crítica a la escritora George Sand, “la demonia impúdica”¹⁹—, la tía Celestina denigra todo lo que sale de los esquemas trazados²⁰ y es defensora de los papeles tradicionales en que eran educadas las mujeres. De hecho, le compra a la sobrina un tambor de luna para que aprenda a bordar, reprocha sus modales de chicotes y no muestra ninguna preocupación por sus retrasos en el aprendizaje de la lectura, “más bien le hacía gracia”²¹.

El segundo grupo de consanguíneos es el de los hombres. El mundo del varón es el mundo de la autoridad, de la falta de vínculos convencionales, de la libertad de acción, del reconocimiento social y el encomio. Además, todos los personajes masculinos aparecen ligados, de cierta forma, al mundo de las letras y de los libros. El padre de la autora es, por ejemplo, quien la inicia a la lectura y

¹⁵ RIERA, C., *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 147.

²⁰ «Las niñas, por ejemplo, podían ayudar en algún trabajo doméstico si faltaba servicio; los niños, no, nunca. Pedirles a los niños que deshicieran su cama o se levantaran a buscar un vaso de agua a la cocina era predisponerles para que se volvieran maricas. “Después se quejan de que no hay hombre hombres -decía-, pues que no les manden hacer lo que no deben”». *Ibidem*, p. 42.

²¹ *Ibidem*.

el tío abuelo Fernando es un “dandi finisecular”, coleccionista “de literatura denominada galante”²². La búsqueda de raíces ennoblecedoras —por medio de las cuales soportar, incluso por herencia genética, el oficio de escritor—, lleva a Carme Riera a un pasado aún más lejano. Es así como nos encontramos delante de la figura del bisabuelo, “nombrado hijo ilustre de la ciudad”²³ y autor de “un par de libros importantes... entre los que destaca *La ciudad de Palma*”²⁴, y de un tatarabuelo, Fernando Weyler, quien publica “el primer manual de botánica de nuestro país”²⁵, contribuyendo al descubrimiento de una especie autóctona, “llamada, en honor suyo, *Ranunculus weyleri*”²⁶.

1.2. El libro y el aprendizaje de la lectura

El encuentro con el libro y el consiguiente aprendizaje de la lectura representan para el autobiógrafo otro momento crucial de su infancia. De hecho, este autobiografema —un “truco realista para dar verosimilitud al relato de la vida del escritor”²⁷— constituye el sustento más básico y estratégico de la profecía autocumplidora. El libro y las lecturas crean un espacio simbólico en el cual el literato construye y rige su identidad. En *Tiempo de inocencia*, esta construcción activa una tensión dramática entre el rescate de memorias lejanas y los logros de la autora-narradora en el presente de la escritura. Bajo el capítulo “Lectura”, Carme Riera escribe:

Aprendí a leer a los siete años, muy tarde en relación con mis compañeras... Las monjas Trinitarias... alertaron a mi madre de mis dificultades. Justo el día en que empezaban las vacaciones asistí muy avergonzada a la conversación entre la monja y mi madre, con la sensación de que, en efecto, era tonta de capirote... Me parecía que mi incapacidad debía de ser una carencia personal, algo parecido a tener los ojos castaños y no azules... Mi madre le contó a mi padre el dictamen de las monjas y su diagnóstico: quizá era un poco retrasada. Como

²² *Ibidem*, p. 240.

²³ *Ibidem*, p. 50.

²⁴ *Ibidem*, p. 51.

²⁵ *Ibidem*, p. 55.

²⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

²⁷ MOLLOY, S., *op. cit.*, p. 32.

a mi padre eso de tener una hija torpe no le debía de gustar nada, intentó otro camino²⁸.

En el trasfondo de esta escena nos tropezamos con la inhabilidad en el ejercicio de la lectura y las reprimendas por parte de la monja. La autora nos ofrece, pues, un comienzo signado por la vergüenza y la frustración, exaltada aún más por el severo veredicto de los preceptores y la comparación con los progresos de las compañeras. La crónica de esta torpeza es, como ya sugería Anna Caballé, otro medio retórico de autorrepresentación útil para “poner de manifiesto... el carácter del personaje”²⁹ y entretejer, bajo el enmascaramiento, el movimiento del futuro hacia el pasado. Tal escollo inicial activa la aparición de un mentor —el padre de la autora— que inicia a la pequeña Riera en el rito sagrado de la lectura: escoge la “Sonatina” de Rubén Darío y hace de la iniciada una máquina de memoria. La dulzura del alejandrino consonántico, la musicalidad del léxico, la identificación con la princesa triste del poema y la facilidad para memorizar el texto despiertan el interés de la niña y la estimulan en el aprendizaje. “Otra vez, por favor, papá... Quiero aprenderlo”³⁰, afirma satisfecha.

Tras la “Sonatina”, que inaugura esta ceremonia iniciática de apropiación de las letras, la pequeña Riera empieza a padecer los síntomas del virus de la lectura. La epidemia —posible trastorno ya señalado en la preciosa aportación de Sylvia Molloy— se manifiesta con lecturas voraces por medio de las cuales la niña solo intenta, en un primer momento, demostrar su nivel de adiestramiento, al que da un carácter de *performance*. Testimonio de ello son las lecturas extensivas en voz alta dirigidas no solo a los oyentes de la familia, sino también a “la palmera o a la madre selva”³¹. La declamación fortalece el sentimiento de autoestima del yo-niño de la autora que, lectura tras lectura, abre las puertas del teatro de su intimidad. Cabe señalar que, a estas alturas, son el padre y la abuela

²⁸ RIERA, C., *op. cit.*, p. 100.

²⁹ CABALLÉ, A., *op. cit.*, p. 115.

³⁰ RIERA, C., *op. cit.*, p. 101.

³¹ *Ibidem*, p. 103.

—guardianes, respectivamente, de la cultura nacional y de la isleña— los que guían su hábito y su gusto lector, ya que principales proveedores de libros.

En el momento en que la niña llega a cierto grado de dominio técnico estallan las primeras rebeliones contra los mediadores culturales. Así es como empieza la *quête* de un espacio de libertad al que solo ella tiene acceso y en el cual forja su propia visión del mundo. El lugar de formación espiritual e intelectual es la biblioteca doméstica. Es aquí donde se delinea el retrato de Riera como lectora indomable. En la descripción de este cuarto y del encuentro no vigilado con el libro, la autora se sirve de una sintaxis cargada de imágenes sensoriales que unen la vista, el olfato y el tacto³². En efecto, el olor envolvente y protector que emana de las estanterías se une al placer del contacto, táctil y visual, con los lomos escogidos al azar. Esta experiencia sensorial dinamita las reglas que, hasta ese momento, habían sustentado el hábito lector de la niña e introduce un desbordante anarquismo³³, ratificado a través de la repetición de la fórmula “con el libro en la mano”, emblema de libertad que debería favorecer la expresión del yo.

“Con el libro en la mano salí de la biblioteca y me fui a un rincón a leer”³⁴, nos cuenta la autora. La niña ha escogido, de los volúmenes que estaban a su altura, un libro pequeño, más manejable, cuyo título, *Sonata de otoño*, debe de haberle recordado el poema de Rubén Darío. Es la musicalidad del léxico la que, en un junio caluroso, nuevamente la cautiva, fomentando su dionisiaco *furor*. La autora-narradora confiesa no conocer el significado de muchas palabras —“no entendía casi nada... ni *límpido* ni *heráldico* me sonaban”³⁵— y, sin embargo, la música que sale del texto la incita en la lectura. Lo que la niña oye es una música de libertad, melodía con la que celebra su independencia de los mediadores

³² “En casa había una buena biblioteca en la que me gustaba mucho entrar. Oía a tabaco de pipa que solía fumar mi padre, alternándolos con los habanos, y a cuero, un olor cálido, cordial, que a mí me parecía envolvente y protector. Las librerías llegaban hasta el techo y en los estantes los libros estaban ordenados por materia y después por autores. En seguida descubrí los de literatura. Empecé a curiosear los lomos y escogí al azar algunos entre los que quedaban a mi altura. Me gustaba sopesarlos, y abrirlos por cualquier página y mirar si había alguna señal, un papel que hubiera servido de punto, una nota a lápiz, un simple subrayado o una flor”. RIERA, C., *op. cit.*, p. 104.

³³ Sobre esta cuestión, véase BOLLMAN, S., *Las mujeres que leen son peligrosas*, trad. de Ana Kosutic, Madrid, Maeva, 2007.

³⁴ RIERA, C., *op. cit.*, p. 105.

³⁵ *Ibidem*.

culturales. Hundida en el éxtasis del sonido, pasa de la *Sonata de otoño* a la *Sonata de estío*, “pero no la pude terminar”³⁶. El padre, que la descubre en la soledad cautivadora de la lectura, le quita el libro y, tras el reproche por haber leído sin pedir permiso, cierra la biblioteca con llave. Este clímax con el que finaliza la breve experiencia de autonomía de la niña nos lleva directamente al tema de la censura arbitraria ejercida por el mundo de los adultos.

La irrupción del mentor, escandalizado por la conducta desenfadada de su adepta, reafirma la lógica patriarcal familiar con la que se intenta restaurar el *statu quo*. De hecho, el *Index librorum prohibitorum* familiar, promulgado por el padre, se propone censurar cualquier insinuación sensualista y ofrecer, gracias a una administración controlada, un canon de textos más apropiados a la edad de la hija. Dentro de las lecturas permitidas e influyentes, la autora menciona una recopilación de poemas, *Las mil mejores poesías de la lengua española* — expresión de la más valiosa producción poética peninsular—, el *Aplec de Rondayes* de Antoni Maria Alcover y los poetas mallorquines de la abuela. Estos dos mundos culturales, y sus respectivos productos, conviven en la protagonista y constituyen un firme apoyo para su personalidad. En la ostentación de un sincretismo vivificador, Carme Riera hace del libro y de las influencias lectoras un medio no solo de identidad, sino también de identificación. Sus lecturas son el espejo de su alma, un reflejo enaltecido de su formación literaria, el sustento de su oficio de escritor.

1.3. El cuerpo y la sexualidad

El último autobiografema que analizamos es el relativo al cuerpo y a la llamada de los impulsos de la carne. Los textos memorísticos suelen presentar generalmente una actitud pudorosa y censora hacia el despertar de la sexualidad. Podemos mencionar dos razones principales que ayudan a explicar esta reserva. En primer lugar, la economía restrictiva del puritanismo moderno³⁷

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ “Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndole de relieve como *el secreto*” FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI Editores, 1984, p. 47.

a la que hace referencia Michel Foucault en *La voluntad de saber*, primera entrega de su *Historia de la sexualidad*. Como segunda razón, aducimos la fuerza dirigente y moldeadora ejercida sobre la obra por el lector y sus expectativas. De hecho, como ya indicaba Anna Caballé en *Figuras de la autobiografía*, el autobiógrafo, “por temor a ser penetrado, descifrado, desposeído de todos sus secretos, juzgado”³⁸, tiende a reprimir todos aquellos aspectos que podrían comprometer la preservación de su identidad personal.

En *Tiempo de inocencia*, lo concerniente a la vida sexual del yo-niño de la autora parece caracterizarse por la angustia y la oscilación entre lo dicho y lo callado, en una división binaria entre bien y mal. Cabe señalar que, de los breves setenta y un capítulos que componen estas memorias de la infancia, solo cuatro hacen referencia a la sexualidad y al sentimiento de culpa que la niña experimenta frente al despertar de su instinto sexual antes de la pubertad.³⁹ Nótese en estos capítulos la insistencia especial con que aparecen los términos pecado-culpa-infierno, cuya presencia ralentiza el ritmo de la narración. La repetición léxica, que contribuye a sostener la intensidad del sentimiento de la niña, nos presenta la grotesca limitación de la moral común que hace de la sexualidad una experiencia indecible. La condensación narrativa en la recreación de este autobiografema —cuyos detalles son vividos como una temprana corrupción— se puede relacionar primero con una amnesia pudorosa y narcisista⁴⁰ que encubre los recuerdos de una época tan prehistórica. En segundo lugar, es también el resultado de una actitud tradicionalista y evasiva de los adultos frente a todas las manifestaciones sexuales que rompen con el plan divino de la procreación y las leyes naturales del matrimonio.

³⁸ CABALLÉ, A., *op. cit.*, p. 105.

³⁹ Es la autora misma la que, en el prólogo a la obra, fija este límite temporal: “Jaime Gil de Biedma aseguraba que a partir de los doce años no sucede nada importante o por lo menos nada tan importante como lo que nos ha ocurrido hasta entonces. Por lo que a mí respecta, acorto un poco más esa etapa, hasta los diez años. A los once pasé de la infancia a la pubertad de manera repentina y dramática, pero eso ahora no viene al caso”, en RIERA, C., *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Me parece muy interesante la reflexión de Á. Garma que, en *El psicoanálisis*, afirma: “[...] para él [el adulto] la sexualidad infantil es algo así como un lenguaje que una vez poseyó, pero que desde entonces se ha olvidado y del cual se recuerdan solamente algunas palabras”. En Garma, Á., *El psicoanálisis, la neurosis y la sociedad*, Madrid, Ediciones de Archivos de Neurobiología, 1936, p. 119.

El descubrimiento de las primeras emociones instintivas sexuales está relacionado significativamente con la lectura. De hecho, la niña es introducida al mundo de la culpa tras las tardes veraniegas en compañía de las *Sonatas de estío*, cuya lectura el padre le prohíbe y “que... según la abuela, eran pecados”⁴¹. Tiene miedo a morir sin el consuelo de la confesión y acabar en el infierno aterrador, descrito con todo detalle en el libro que le había regalado la tía Celestina, *A los niños, pláticas y ejemplos*, donde se escenifica la bajada al infierno de un tal Juanito, muerto sin haberse arrepentido de sus pecados de impureza. Es preciso señalar que, a estas alturas, el devocionario es el único medio del que la pequeña Riera dispone para sopesar la magnitud de su pecado mortal. Al igual que Juanito y sus prolépticas faltas, ella también, al mirar las postales eróticas del tío abuelo Fernando, ha experimentado “una sensación extraña” (239), que es de atracción y repulsión a la vez. La desnudez de los cuerpos y sus detalles voluptuosos activan una epifanía del sentido, de la significación, que permite a la niña dar un significado a las escenas sensuales evocadas por Valle-Inclán en sus *Sonatas*. Es, pues, en la integración de lo visual y lo verbal —imagen y escritura— donde ha de hallarse la génesis de su pecado y el temor a la condenación eterna.

Para reconciliarse con Dios, la niña decide confesar sus actos impuros al cura del Sagrado Corazón. Sin embargo, la confesión —instrumento de vigilancia al servicio de la moral católica— se convierte en un interrogatorio durante el cual la niña no logra proferir palabra. Ella, una Eva penitente y una nueva Ginebra, solo quería purgarse del placer que le habían proporcionado la desnudez de los cuerpos y las lecturas licenciosas. En cambio, el cura “tan preguntador”⁴², desde su morbosa inquisición, la acusa y la absuelve del pecado de masturbación, de cuya culpa la niña se hace cargo solo porque no conoce el significado del término. Su expresión enmudecida y reticente, señal clara de los límites impuestos al discurso sexual⁴³, añade otra culpa, la de una mala confesión, que

⁴¹ RIERA, C., *op. cit.*, p. 236.

⁴² *Ibidem*, p. 243.

⁴³ Véase, a este propósito, PRIETO BORREGO, L. (ed.), *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*, Málaga, Centro de Ediciones de la diputación de Málaga, 2010.

según el libro de *exempla* “multiplicaba por dos los pecados no confesados”⁴⁴, arrastrando a la niña hacia abajo, en la obsesiva espiral de la culpa y la contrición.

Los sufrimientos no tardan en somatizarse, produciendo en la pequeña Riera los síntomas de la que, en una perspectiva freudiana, presenta las características de una neurosis infantil. En efecto, la niña teme que, de un momento a otro, le pueda salir una joroba, ostensión innegable de su pecado. Imagina así, de manera compulsiva y sin parsimonia de detalle, el momento en que, mientras sus compañeras están comulgando en la capilla del colegio, la protuberancia crezca y las costillas se les contorsionen, comprometiéndola frente a los demás. Finge, pues, estar sin fuerzas, con dolor en los huesos, para encerrarse en la seguridad del espacio familiar. Aquí, entre los ardores de la fiebre y del delirio, desea morirse e, incluso, contempla la idea del suicidio mediante envenenamiento, como había hecho esa amiga de sus padres, que “se había tomado un montón de medicamentos”⁴⁵. Cuando, tras las dos semanas de angustia, vuelve a clase, arrodillada en un banco de la iglesia, siente la joroba brotar de la espalda y se desmaya. Es este el acto conclusivo de su pasión, impulsado por la intervención de la madre Sivatte que, redefiniendo los límites de la moral religiosa y su poderío sobre la conducta, como un *deus ex machina*, mitiga el conflicto interior de la niña. “A su edad, Carmen, nadie está en pecado mortal”⁴⁶, afirma la religiosa con su virilidad consuetudinaria.

2. CONCLUSIÓN

Como se ha podido apreciar a lo largo del presente artículo, el autobiografema es un espacio autorrepresentacional que se rige en la prosopopeya del muerto, en el afán del recuerdo. En este lugar de encanto para la *self-examination*, el autobiógrafo refigura la realidad, reacomodando, en una narración selectiva, los fragmentos de lo vivido y de lo imaginado. Es, pues, el autobiografema el lugar mitificado del yo que recuerda —“(del latín *recordari*)

⁴⁴ RIERA, C., *op. cit.*, p. 243.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 247.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 248.

volver a pasar por el corazón”⁴⁷ (15), subraya Carme Riera en el prólogo a sus memorias— y que hace del pasado el uso que más le agrada. Así el escritor forja su imagen, modificando, en el *flumen orationis*, aspectos de su realidad intrínseca. El valor semiológico de estas fabulaciones permite al memorialista organizar simbólicamente los acontecimientos y, de esta manera, embelesar sus logros adultos.

El primer autobiografema a través del cual Carme Riera se explora y se reinventa es el del nacimiento. Esta escena hace emerger la voz de un feminismo embrionario, uterino, que cuestiona la sumisión de la mujer en las relaciones de género y que se rebela al ideal de domesticidad y abnegación del nacionalcatolicismo. El énfasis de estos primeros detalles biográficos queda absorbido por la tradicional estructura vertical del modelo genealogista presentado. De hecho, es el protagonismo de los modelos parentales masculinos que permite a Carme Riera exaltar sus mejores cualidades —su oficio de escritora— y hacer del espacio de libertad del varón una máquina retórica. A partir de esta apoteósica administración de los productos del pasado, la autora modela, desde el prestablecido orden falogocéntrico, una subjetividad feminista que se hace verbo, reivindicando su doble sujeción al control social y parental, por ser mujer y niña.

Este último aspecto aparece desarrollado en el segundo autobiografema objeto de análisis, el libro y la escena de lectura. Si es verdad que es el padre quien, a través de la poesía, le inculca el virus de la lectura, es este también quien ejerce una actividad censora, cerrando bajo llave la biblioteca doméstica. Enseñándole a jugar a como ser lectora, el padre-mentor no solo abre el camino a la rebelión y la independencia de los mediadores culturales, sino que también sustenta su futura vocación literaria. El libro, como atributo del individuo, consagra el espacio de la escritura y condiciona la autorrepresentación del sujeto en el presente. Es, pues, un medio que permite al escritor detallar su propia identidad al tiempo que decodifica la realidad. El deseo y la prohibición que las prácticas lectoras involucran parecen estar vinculados con la sensualidad y el

⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

erotismo de los textos escogidos, en una visible divergencia de los convencionalismos de la época.

A la voluptuosidad de las imágenes evocadas en los textos de formación literaria corre paralela la sensación de atracción y repulsión que produce la desnudez de las postales eróticas. La llamada del sexo y los impulsos de la carne, productos estéticos del último autobiografema aquí analizado, oscilan entre lo dicho y lo callado, lo deseado y lo prohibido, de acuerdo con el carácter restrictivo de la década de los cincuenta. A estas alturas, es interesante notar cómo la visión de los cuerpos desnudos activa —a través de la integración entre lo visual y lo verbal— un proceso de significación que la moral católica imperante trata de contrarrestar. De esta manera, el narrador-personaje queda definido a partir del entrecruzamiento de dos grupos de modelos de femineidad: las subversivas y laicas Eva y Ginebra, con sus pecaminosas osadías, y las sumisas Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús, símbolos y banderas de un feminismo cristiano.

Recibido: 14.11.2016

Aceptado: 22.03.2017