



HAL
open science

Autobiografía e historia: el relato histórico mediante el relato de sí en la anarquismo español. Estudio comparativo de las obras: Federico Urales, Mi vida (1930) y Federica Montseny, Mis primeros cuarenta años (1987)

Alaia Davant

► **To cite this version:**

Alaia Davant. Autobiografía e historia: el relato histórico mediante el relato de sí en la anarquismo español. Estudio comparativo de las obras: Federico Urales, Mi vida (1930) y Federica Montseny, Mis primeros cuarenta años (1987). Literature. 2022. dumas-03884751

HAL Id: dumas-03884751

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03884751>

Submitted on 5 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

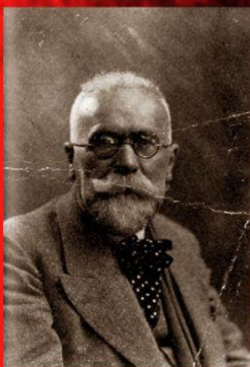
Alaia DAVANT - sous la direction de Mme Pascale
PEYRAGA
Université de Pau et des Pays de l'Adour - Collège
SSH

AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

EL RELATO HISTÓRICO MEDIANTE EL RELATO DE SÍ EN EL ANARQUISMO ESPAÑOL

Estudio comparativo
de las obras:

Federico Urales



Mi Vida (1930)

Federica Montseny



*Mis primeros 40
años (1987)*

Master 1 LLCER études hispaniques - juin 2022

Agradecimientos

Ante todo, desearía dar las gracias a las personas que me ayudaron en este primer año de máster.

Gracias a mi directora, Mme Peyraga, por sus consejos y por acompañarme a lo largo del desarrollo de mi trabajo.

Gracias a la comunidad anarquista por haber puesto a disposición de las personas interesadas, y de manera abierta, obras y documentos acerca de la historia y las personalidades ácratas.

Para terminar, me gustaría agradecer a las personas que, por sus preguntas sobre mi trabajo, hicieron que mi reflexión progresara y se hiciera más clara.

Índice

Agradecimientos.....	1
Introducción	3
I. Del relato íntimo al relato político	9
I.1. El género de la autobiografía.....	9
I.1.1. Definición de la autobiografía	9
I.1.2. Los orígenes de la práctica autobiográfica	14
I.2. Intimidad y relación con la exterioridad.....	19
I.2.1. Lo íntimo en la autobiografía	19
I.2.2. Testimonio individual y alteridad: politización del relato mediante la transmisión	23
II. La capacidad de la autobiografía para decir la historia.....	28
II.1. La imposible objetividad.....	28
II.1.1. Un testimonio construido: sinceridad y verdad	29
II.1.2. ¿Un relato realista?.....	35
II.2. El vínculo entre escritura autobiográfica e historia.....	43
II.2.1. Autoconocimiento e historia	43
II.2.2. Dos «biografías militantes».....	51
III. Comparación de las dos obras	55
III.1. El interés por la verdad individual: el auge de la personalidad en las dos obras	55
III.1.1. Federico Urales: la autodefensa por la figura del autor	56
III.1.2. Federica Montseny, una personalidad relevante en el anarquismo	63
III.2. ¿Una escritura motivada por el olvido?	67
III.2.1. La transmisión ideológica en <i>Mi Vida</i>	67
III.2.2. Federica Montseny y la importancia de representar lo real	69
III.3. ¿Dos obras comprometidas?	75
III.3.1. Federico Urales: historia de sí e historia del anarquismo.....	76
III.3.2. El uso de la obra de Federica Montseny en el marco histórico.....	79
Conclusión	84
BIBLIOGRAFÍA.....	87

Introducción

Por ser fuente de debates historiográficos y de opinión, la historia tiene cierta dimensión política. Su aspecto público lo causa su dimensión universal: ni que decir tiene que todos somos seres inmersos en una historia, local y más extensa. Por tanto, la historia es un ámbito en el que somos a la vez individuo y colectivo, y donde se comparten pasados.

Según el diccionario de la Real Academia, la historia se define como la «[n]arración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados» o como el «conjunto» de «los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación», o bien «de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un periodo de ella¹». Así, el término abarca los hechos relativos a la vez a la vida de un conjunto y de un individuo, hasta no negarles la posibilidad de juntarse, con la condición de que sean «dignos de memoria». De este modo, la historia se corresponde con la de un «colectivo singular», así como lo enuncia Koselleck².

Tal definición del término evidencia la posibilidad de hacer historia mezclando la historia colectiva y la que es particular, pues en realidad la historia de un pueblo se construye sobre la base de las historias locales puestas en común. En este sentido, la expresión de la personalidad y de la vida cotidiana propias pueden ser vectores de transmisión de las ideas de cierta categoría de la población, o de los sucesos históricos que intervinieron en ella, más allá de la historia cultural que alude a las tradiciones. La escritura autobiográfica (entendida, según la definición que emplea Lejeune, como la «biografía de una persona escrita por ella misma³») abarca, además de su matizada dimensión de documento histórico⁴, numerosas funciones que explorar para su autor o autora, entre las cuales su capacidad de retrospección sobre eventos pasados y la puesta en escena de un personaje de sí mismo (ya que la autobiografía es una manera de establecer los límites, el marco de su *yo* ante el público receptor). La generalización de las escrituras del yo, a menudo con un carácter íntimo, corresponde con el auge del individualismo: la escritura diarística emergió en las sociedades burguesas como una manera de entenderse a sí

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «Historia», *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, [s. f.]. URL: <https://dle.rae.es/historia>. Fecha de consulta 7 de febrero de 2022.

² Citado por Bertrand MÜLLER, «Courants et écoles historiques - HISTOIRE», *Encyclopædia Universalis*, [s. f.]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>. Fecha de consulta 12 de febrero de 2022.

³ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1994 (Collection poétique), 357 p.

⁴ Véase Miguel BENASAYAG y Dardo SCAVINO, «Introduction», in *Pour une nouvelle radicalité. Pouvoir et puissance en politique*, traducido por Annick MONTE, Paris: La Découverte, 1997.

mismo, en un sentido purgatorio heredado de las confesiones religiosas de San Agustín, y luego de Rousseau, aunque, a diferencia de éstas, el diario ya no tomaba como testigo a Dios a fin de resaltar el carácter verdadero (eso es, carente de mentira) de su obra⁵. En una perspectiva histórica, es posible entonces realizar una historia de las costumbres y de las ideas basándose en los textos que se aferran a los aspectos más interiores, privados, de una vida⁶, que se adentran allí donde la investigación arqueológica en el terreno no puede hacerlo.

Sin embargo, sería una equivocación pensar que la historia tal y como la enseñan las instituciones corresponde a la suma de las historias locales; a menudo la historia enseñada tiene como meta ser abarcadora y objetiva. En efecto, durante largo tiempo, la historia fue considerada desde un punto de vista universalista y apegado a los solos hechos; ésta fue la manera de hacer historia empleada por la corriente historicista alemana, o por la metodista en Francia. Ambas se articularon con la profesionalización de la historia y su enseñanza, lo que las llevó a ser conocidas como referentes historiográficos de los siglos XIX y XX⁷. Por consiguiente, no se podía concebir la historia sin objetividad. Ahora bien, dicha objetividad puede ser un obstáculo en el marco del texto íntimo, pues la subjetividad y el carácter retrospectivo de la autobiografía acarrearán límites en la veracidad de los hechos contados, que hasta a veces son totalmente ficticios (es el caso, por ejemplo, de las *Memorias de Adriano* escritas en 1951 por la autora francesa Marguerite Yourcenar, en las que es contada la vida de un personaje histórico fallecido hace siglos). Además de eso, los tabúes que alimentan ciertas fases de la historia, como las colonizaciones, tienden a reducir el espacio dado a las voces de los que nos hemos acostumbrado a llamar los «vencidos». En el curso de la historia, los testimonios de represión fueron callados desde un punto de vista a la vez material, pues los conflictos siempre se acompañan de ejecuciones y destrucciones, y moral: el silencio impuesto por una sociedad vencedora a otra vencida es un factor de la desaparición de esas partes de la historia que no se cuentan. Así, los escritos y las memorias pueden adquirir un sentido político, al realzar una potencia que se les ha negado. De hecho, en periodos de represión política, la escritura tiene el poder de modificarse para traspasar los límites de la censura. Esa manejabilidad permitió la supervivencia de órganos escritos de contra acción en contextos de crisis. En España, se puede mencionar el caso del anarquismo, que, tras su difusión en el país

⁵ Sébastien HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París: A. Colin, 2003 (Collection U), 154 p.

⁶ Julián CASANOVA, «Guerra y revolución: la edad de oro del anarquismo español», *Historia Social*, n.º 1, 1988, p. 63-76.

⁷ MÜLLER, *op. cit.* (nota 2).

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

a finales del siglo XIX a raíz de la llegada de las ideas de Bakunin, sufrió tanto periodos de represión como de tranquilidad.

El movimiento anarquista arraigó principalmente en Cataluña –donde la población era en mayoría obrera–, región donde se fundó, tras la Primera Internacional de 1864-1876, la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT), antes de que naciera la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en 1910. El desarrollo de una conciencia de clase por el proletariado urbano y rural siempre supuso un problema para los gobiernos, que veían en ello un peligro para el mantenimiento de su postura social, con lo cual la creación de una nueva fuerza de lucha obrera, tanto más peligrosa cuanto que no tomaba en cuenta su autoridad, acarreó toda una serie de acciones represivas. Un año después de su creación, favorecida por el contexto político y el derecho de asociación declarado por la Constitución de 1869, la AIT fue declarada ilegal; entre 1882 y 1884, fueron fusilados miembros de la presunta organización La Mano Negra, posiblemente inventada por las autoridades para hacer menguar la posibilidad de acción ácrata⁸. El reinado de Alfonso XIII tampoco favoreció al movimiento, y la Semana Trágica de Barcelona, en agosto de 1909, entre otras crisis ocurridas en la ciudad condal y usadas como pretexto para incrementar la represión contra el movimiento, provocó la ejecución del pedagogo Francisco Ferrer i Guardia. Durante la dictadura primorriverista (1923-1930), los movimientos de oposición tuvieron que luchar contra la censura. Esta represión la llevó a su paroxismo la dictadura franquista, a partir de 1939, que movió a la mayor parte de los oponentes a que se exiliaran.

Estando muy apegados los anarquistas al valor del testimonio individual, la escritura autobiográfica se encuentra con bastante frecuencia entre su bibliografía. Tras la dictadura, y quizás a causa de la «desaparición» del movimiento ácrata, la cantidad de esas escrituras del «yo» explotó⁹. Este disparo fue también un intento por parte de los exiliados de volver a acercarse a sus coetáneos y sensibilizar sobre su historia. Citada por Patricia Greene, Federica Montseny, en una entrevista del *País*, adoptó una posición muy crítica sobre la negación del valor del testimonio en la historiografía¹⁰. Esta anarquista catalana (1905-1994) publicó en

⁸ Julián CASANOVA (ed.), *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España*, 1. ed, Barcelona: Crítica, 2010, 318 p.

⁹ Joël DELHOM, «Inventario provisorio de las memorias anarquistas y anarcosindicalistas españolas», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n.º 4, 16 de enero de 2009. URL: <http://journals.openedition.org/ccec/2677>. Fecha de consulta 20 de octubre de 2021.

¹⁰ Patricia GREENE, «Memoria y militancia: Federica Montseny», *DUODA, Estudis de la diferència sexual*, de enero de de 1996, p. 59-72.

ALAIÀ DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

1987 su autobiografía, titulada *Mis primeros cuarenta años*¹¹, donde contaba su experiencia vivida de casi un siglo de represión, propaganda y exilio, también relatada en otras obras, y contribuyó a escribir la historia de su padre; Joan Montseny –«Federico Urales» (1864-1942)– por su parte, participó en la creación de *La Revista Blanca* en 1898, desarrolló una escuela laica en Reus con su esposa Teresa Mañé «Soledad Gustavo» y también publicó su autobiografía en 1930, titulada *Mi Vida*¹².

El trabajo autobiográfico de ambos pone de relieve una paradoja que ya evidenciaron Granell y Dorta en *Antología de Diarios íntimos* –los dos estudiosos a su vez citados por Anna Caballé¹³– a saber, la diferencia entre los géneros literarios *extravertidos*, dirigidos a un público exterior al autor, e *introvertidos*, que se dirigen más bien al propio autor, en una perspectiva más intimista. En el caso que se presenta ante nosotros, si bien la historia anarquista comporta géneros extravertidos, como la escritura periodística y la novela, el género que eligieron sus representantes con el fin de contar dicha historia fue el autobiográfico. La tendencia autobiográfica inicia entonces una ruptura con las normas de una sociedad que pone especial cuidado en separar lo público y lo privado, al mismo tiempo que, cuando reivindica parte de la historia, rompe con el positivismo vigente en ciertas corrientes historiográficas¹⁴.

A mediados de los años 1970, influenciada por la industrialización y el desarrollo de sociedades nuevas no carentes de crisis sociales, la historia se fue *sociabilizando* –en el sentido en que adquirió una conciencia nueva del contexto: los historiadores no podían seguir haciendo historia sin tomar en cuenta las preocupaciones de su tiempo¹⁵. En este sentido, el uso de referencias textuales escritas con vocación íntima podría ser de utilidad para entender las problemáticas sociales de una época; los historiadores que hagan este trabajo podrán percibir una diferencia entre textos autobiográficos meramente íntimos –en el sentido en que están escritos sin pretensión a tener un público–, y otros más orientados hacia un lectorado, con un afán ya histórico. Esa época de la segunda mitad del siglo XX correspondió también con la irrupción de una filosofía del evento y de la inmediatez, teorizada por el francés Pierre Nora,

¹¹ Federica MONTSENY, *Mis primeros cuarenta años*, 1. ed, Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1987 (Biografías y memorias), 252 p.

¹² Federico URALES, *Mi vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020 (Lliurepensaments, 1), 513 p.

¹³ Anna CABALLÉ, *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*, Málaga: Megazul, 1995 (La Autobiografía, 1), 244 p.

¹⁴ Christian DELACROIX, «L'écriture de l'histoire - HISTOIRE», *Encyclopædia Universalis*, [s. f.]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-l-ecriture-de-l-histoire/>. Fecha de consulta 13 de febrero de 2022.

¹⁵ MÜLLER, *op. cit.* (nota 2).

la cual vino a desalojar de su puesto referencial la historia globalizadora y las teorías explicativas generales. Se habló entonces de *linguistic turn*, para significar la adopción de nuevas perspectivas respecto al uso del lenguaje dentro del marco histórico: la realidad y, por ende, la historia, se reduce a la lengua, que es la que le da vida. Nació entonces la microhistoria, y con ella un interés renovado por los individuos, sin que significara un enfoque en la autobiografía como fuente. Sin embargo, sí es de notar que esta nueva forma de ver la historia nació como una oportunidad para dar a entender la vida cotidiana de los «excluidos», de los marginados o, como dicho anteriormente, de los vencidos de un conflicto.

En tales circunstancias, cabe preguntarse cómo un género centrado en sí mismo – o en un personaje de sí mismo – puede convertirse en un género que da la vuelta hacia los demás; al mismo tiempo, conviene decir que la historia se interesa por el testimonio individual. José María Pozuelo Yvancos incluye la autobiografía dentro de «la familia de géneros memorialísticos¹⁶»: tal afirmación evidencia la polisemia existente entre la memoria como facultad individual de recuerdo, que es la llamada por el relato autobiográfico, y la memoria como relación de hechos pertenecientes a la historia en un sentido global; en suma, evidencia la dicotomía expuesta por la expresión «acto de memoria¹⁷», que alude al mismo tiempo a la acción y a su finalidad. Por el proceso autobiográfico, la memoria aparece, no ya como instancia fija, sino como capacidad: «[p]or memoria no cabe entender un depósito o un almacén de datos y materiales diversos, sino una facultad dinámica y creadora [...]»¹⁸, según las palabras de Celia Fernández Prieto. Su facultad se pone así al servicio de una escritura –o reescritura– del yo que abarca el mundo que le rodea. En definitiva, nos podemos preguntar hasta qué punto la autobiografía –y la autobiografía anarquista en particular– tiene vocación histórica. Esto implica primero enfocar en la definición del género autobiográfico, pues veremos que sus límites resultan borrosos; luego, analizaremos su relación con la realidad, ya que es lo que implica el historicismo. Por fin, compararemos las dos autobiografías antes citadas y su creación de un yo reivindicador de una historia colectiva. En este trabajo, a menudo se tratará de relato *íntimo* o *autobiográfico*, ambas palabras usadas con un mismo valor abarcador del conjunto de las escrituras del yo. Los ejemplos que serán tratados estarán sacados

¹⁶ José María POZUELO YVANCOS, *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006 (Letras de humanidad), p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», in *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, 1997 (Estructuras y procesos), p. 67.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

de los contextos español y francés, pues en éste se encuentran numerosos estudios en cuanto al aspecto literario de la autobiografía, y en aquél más bien ejemplos de militancia anarquista.

I. Del relato íntimo al relato político

I.1. El género de la autobiografía

En esta primera parte, pretendemos entender en qué medida la autobiografía, género de por sí entendido como íntimo, puede girarse hacia la alteridad. Para eso, cabe explicar en qué el género se distingue de los demás, y cómo se articula la dimensión íntima con la presencia de un lectorado.

La singularidad autobiográfica radica sobre todo en que retoma los códigos de las demás formas literarias, apartándose al mismo tiempo de éstos por las peculiaridades de las que hace muestra en torno a su enunciación¹⁹. La cuestión del «género» autobiográfico consiste entonces en una doble pregunta: ¿es la autobiografía un género? ¿En qué género cabe la práctica autobiográfica?

I.1.1. Definición de la autobiografía

En primer lugar, cabe precisar a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de autobiografía. La definición más estricta que podamos encontrar seguramente es la etimológica dada por Georges Gusdorf: *auto-bio-grafía* es la escritura de la vida propia o, dicho de otro modo, la «*biographie d'une personne faite par elle-même*²⁰». Sin embargo, por mucho que tal definición nos dé una idea del contenido de la autobiografía, no se adentra en la cuestión genérica, a no ser por el uso de la palabra «biografía», la cual, obviamente, no es suficiente para este trabajo si tomamos en cuenta la diferencia que representa el paso de «escritura de la vida *de*» a «escritura de la vida *propia*». Si tomamos la definición dada por Alain Brunn en la Enciclopedia Universalis²¹, la autobiografía en general no es más que una noción; el término abarca por lo tanto un extenso abanico literario. La Enciclopedia define un sentido amplio de la palabra, que dejamos de lado para retomarlo más luego, y otro reducido, que es el que vamos a emplear en este trabajo. Partiendo de ello, definimos la autobiografía por oposición con las memorias, diarios íntimos y otras escrituras «de sí»: es un género propiamente dicho.

En este caso, cabe añadir precisiones sobre el recurso, en este trabajo, al término «autobiografía», ya que el que emplean los dos autores estudiados es el de «memorias»: la

¹⁹ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

²⁰ Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, 3. ed, Paris: A. Colin, 2009 (128), p. 15.

²¹ Alain BRUNN, «AUTOBIOGRAPHIE, notion d'», *Encyclopædia Universalis*, [s. f.]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/autobiographie-notion-d/>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

escritora e historiadora Antonina Rodrigo²² habla, en el prólogo a *Mis primeros cuarenta años*, de «las *memorias* de Federica Montseny²³». El término es retomado por la propia autora en sus «Palabras previas»: «He terminado estas *Memorias* a los ochenta años²⁴». En cuanto a Federico Urales, si bien no aparece mención de ninguna de las dos palabras en el título o en la colección de la segunda edición de *Mi Vida*, Teresa Abelló²⁵ y Ginés Puente Pérez²⁶ precisan en las notas de edición que Urales habla de «[e]sta especie de “*Memorias*” mías²⁷». De hecho, se usa más bien el término «*memorias*» en la literatura española, a expensas de «autobiografía», lo que no significa por tanto una incoherencia acerca del supuesto género de los textos estudiados, sino que pone a la luz la falta de marco teórico consciente por parte de los autores alrededor de los términos analizados, como hace constar Ana Caballé: «los autores, que suelen subrotular así “*Memorias*” [...] independientemente de que lo sean o no [...]»²⁸. Además, al emplear la palabra «especie de “*Memorias*”», Federico Urales resalta la originalidad de su proyecto, con lo cual parece evidente que su obra se aleja de las meras *memorias*. La misma editorial que publicó *Mis primeros cuarenta años* ubicó la obra dentro de la colección *Autobiografías y memorias*, signo de la cercanía de la palabra «*memorias*» con la de «autobiografía». Aunque la autobiografía es un género, parece entonces que va de la mano con el género memorialístico, e incluso que la frontera entre los dos no es del todo clara; ahora bien, vemos que, por ser dos palabras diferentes, no se refieren exactamente al mismo sentido. Cabe entonces aclarar la razón por la cual admitimos los dos textos estudiados como autobiografías y, por ende, la razón por la cual les conferimos un sentido que se diferencia de las *memorias*.

La clasificación realizada por Joël Delhom en este sentido establece la diferencia entre «*memorias*» por una parte, y «testimonios y recuerdos» por otra parte²⁹. Si bien asegura que las primeras forman parte del espectro autobiográfico, precisa que el género de los segundos queda todavía por definir. La única certidumbre que nos deja este análisis es el hecho de que

²² Antonina Rodrigo García (Granada, 4 de febrero de 1935) es una escritora española feminista. Se especializó en historia contemporánea de España, más precisamente en los temas de la República, la guerra civil y el exilio. Realizó numerosos retratos biográficos de personajes femeninos olvidados, que vuelve a integrar en la historia. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Antonina_Rodrigo. Fecha de consulta 21 de marzo de 2022.

²³ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵ Teresa ABELLÓ GÜELL, «Joan Montseny o Federico Urales: Ideología y polémicas de un anarquista», in *Mi Vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020, p. 25-38.

²⁶ Ginés PUENTE PÉREZ, «De Federico Urales a Joan Montseny: la vida de un anarquista controvertido», in *Mi Vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020, p. 9-24.

²⁷ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 101.

²⁸ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13), p. 42.

²⁹ DELHOM, *op. cit.* (nota 9).

el texto autobiográfico abarque la casi totalidad de la vida de su autor. Constatamos sin embargo un uso indiferenciado de las palabras «autobiografía» y «textos de carácter autobiográfico»³⁰, lo cual nos lleva a considerar la autobiografía como un género cuyas características posiblemente lleguen a alcanzar otras formas literarias –el ya mencionado «sentido amplio» de la palabra, aplicable a cualquier texto que comporte detalles de la vida de su autor–. Más importante todavía resulta la definición de Lejeune, que da unos criterios generales de la autobiografía: narración en prosa de la vida individual, semejanza de identidad entre autor, narrador y personaje (lo que llama «pacto autobiográfico»³¹) y retrospectividad. Ahora bien, Pozuelo Yvancos afirma que existe una diferencia entre autobiografía y memoria por no cumplir esta última con el criterio de vida individual; en efecto, no cuenta la vida de uno y los demás sino de «uno en los demás»³². Lo que hace de las memorias y la autobiografía dos modos diferentes de expresar la vida propia es, por lo tanto, la diferencia de enfoque en la personalidad del autor. Si bien éstas se escriben en torno a una personalidad y su desarrollo, no implican tanto la intervención de los demás «personajes», o personas, como aquéllas.

Destaquemos, por otro lado, la reflexión de Celia Fernández Prieto al describir la autobiografía de Antonio Martínez Sarrión, *Infancia y corrupciones* (1993): «[a]unque el libro se califica en el género de las memorias, creo que confluyen en él en un acertado equilibrio la intención testimonial y la introspectiva»³³. Partiendo de esta reflexión *a priori* anodina, podemos intuir que el límite entre memorias y autobiografía se encuentra en esta diferencia de intención, aunque ambas pueden llegar a entremezclarse. Si bien no puede ser el estudio de la intención de un autor objeto de un trabajo, por no ser alcanzable con exactitud, aquí radica uno de los pilares de la diferencia entre los dos géneros desde un punto de vista estricto: las memorias son un testimonio, mientras que la autobiografía comprende más bien una dimensión individual e introspectiva. En cierta medida, se encuentra esta diferencia entre los dos textos que estudiamos y la lista de títulos proporcionada por Delhom: mientras que las autobiografías de los Montseny comportan ambas el artículo posesivo, son numerosos los textos nombrados *Memorias* que aparecen en blanco (Diego Abad de Santillán, José Andreu Seano, Salvador Bustamante García, Juan Ferri) o, cuando mencionan a su autor, una mención impersonal que alude más bien a su condición en el marco histórico: *Memorias de un revolucionario español*

³⁰ *Ibid.*, p. 3.

³¹ LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3).

³² POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 17.

³³ FERNÁNDEZ PRIETO, «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», *op. cit.* (nota 18), p. 73.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

(Pedro Alcócer Gil), *Memorias de un emigrado republicano español* (José Bort-Vela), *Memorias de un exiliado tardío* (Damián Catalán San Martín)³⁴. Apuntemos, asimismo, gracias a los títulos que hemos dado y al análisis de Cecilia Fernández Prieto³⁵ la cualidad casi impersonal de las memorias, que pocas veces se adentran realmente en la vida privada e íntima de su autor con el fin de conocerse a sí mismo: deducimos que este aspecto pertenece exclusivamente al ámbito autobiográfico. Aunque ello es de matizar por lo antedicho (muchas veces se usaba el término «memorias» sin que las obras pertenecieran realmente al género memorialístico), destaca una marcada voluntad, por parte de los dos autores estudiados, de evidenciar la personalidad propia, de conocerse y darse a conocer frente a un público, y por tanto de allegarse al marco de la autobiografía: Federico Urales pone a la luz su deseo de reconstruir una historia que le es propia, de dar a conocer su visión de lo que fue su vida, y afirma: «[p]or eso nada digo del estado político del país cuando yo pasé por él. Soy un actor, no un espectador, y como actor hablo. Es más: hablo como actor mejor dentro de mi alma que fuera de ella³⁶» (sin que ello le quite valía a la hipótesis histórica, como veremos más adelante). En la autobiografía de su hija destaca también la propensión al autoconocimiento en el relato de juventud, donde Federica cuenta el ambiente en que «se iba formando [su] conciencia³⁷». Definimos entonces las «memorias», tal y como están empleadas por los dos autores estudiados, como más bien cercanas a la autobiografía, pese al nombre que les es dado, por su alejamiento intencional del género meramente memorialístico y por sus características esenciales.

Por otra parte, por lo que se refiere a la autobiografía, es un género bastante difícil de captar, pues no se ha encontrado acuerdo en torno a su estructura genérica: Sébastien Hubier pretende, en su libro *Littératures intimes*³⁸, encontrar un método que sea capaz de hacer surgir una clasificación de los géneros. Pronto se da cuenta de la dificultad que plantea tal tarea: uno de los rasgos principales del relato autobiográfico, la enunciación en primera persona, que puede, en algunos casos, esconderse tras una segunda o tercera persona, no puede constituir un elemento de clasificación genérica. Esta cuestión conlleva otra, que es la del lugar del yo en la

³⁴ Todas las referencias proceden de DELHOM, *op. cit.* (nota 9).

³⁵ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, «Autobiografía e intimidad», in María Angeles HERMOSILLA ALVAREZ y Amalia PULGARÍN (eds.), *Identidades culturales: Actas del Congreso Intercultural Identidades Culturales (1999, Córdoba)*, Córdoba: Universidad de Córdoba: servicio de publicaciones, 2001, p. 164.

³⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 101.

³⁷ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 33.

³⁸ HUBIER, *op. cit.* (nota 5), p. 9.

autobiografía. Otra razón por la cual la primera persona no es definitoria del género es su posible carácter ficcional. Esta afirmación corre entonces pareja con la cuestión de la oposición entre ficción y realidad, desde el punto de vista textual (¿hasta qué punto se puede atribuir una cualidad referencial al contenido de la autobiografía?) y metatextual (¿en qué medida el punto de vista empleado en la escritura de la vida propia determina su grado de referencialidad?).

Ese yo tan importante, a primera vista, en la autobiografía, ve su papel puesto en tela de juicio; según Georges May, que se plantea saber quiénes son los autobiógrafos³⁹, el autor de la autobiografía suele perfilarse como un personaje ya envejecido, lo cual le confiere un carácter retrospectivo al relato autobiográfico. Es entonces insoslayable la cualidad psicoanalítica del texto: un autor extiende su vida en su libro, como un mapa complejo de su mente; reforzado por su experiencia, es capaz de comentar y analizar sus reacciones, emociones y establecer las diferentes etapas determinantes de su vida. Añade que la mayor parte de autores de autobiografías son personas famosas, que poseen por lo tanto un carácter de figuras, en el sentido en que su personalidad es más bien la visión que un público tiene de ellos y no suele cambiar, más que como personas, que tendrían más bien una personalidad cambiante o evolutiva según el paso del tiempo: el público ya conoce al autor (o tiene la impresión de conocerlo). En consecuencia, el relato de sí crea un horizonte de espera en cuanto a qué facetas de la personalidad se van a desvelar: Doubrowsky lo llama «*un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style*⁴⁰». Este perfil típico del autobiógrafo implica que el lector, al saber que se trata de una autobiografía, ya intuye lo que se va a relatar.

Por otra parte, el relato autobiográfico se construye siguiendo unas pautas que se reconocen, como por ejemplo el relato iniciático de la infancia, los eventos que marcan los diferentes cambios en la mentalidad, el desarrollo de la vida familiar. No obstante, numerosos teóricos concuerdan en decir que es un género movedizo⁴¹; se pueden encontrar sus rasgos en textos que, como ya lo hemos mencionado, no son autobiografías en sí. Del mismo modo, la autobiografía retoma los rasgos formales de otros géneros; se escribe en muchos casos como una novela, pero puede tomar formas diversas, cercanas a la novela epistolar o a la entrevista. Otras tantas maneras de poner de relieve un elemento sin el que la autobiografía no puede

³⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴¹ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 14), p. 21; CABALLÉ, *op. cit.* (nota 10).

existir: el lector, público testigo o cómplice a veces materializado por una segunda persona del singular.

La definición de la autobiografía abarca entonces temas relativos al lugar del yo, que constatamos no es un requisito tan fijo como se podría pensar. Sin embargo, existe en el relato autobiográfico una vocación introspectiva que pone de manifiesto la constancia de su personaje, constancia que se vuelve a encontrar en la visión que el lector tiene de él; vemos entonces que estamos entrando, poco a poco, en una definición que comprende dos aspectos, el yo y el tú. En el marco de la autobiografía anarquista, es interesante preguntarse qué papel puede desempeñar esta segunda persona, y si este género es idóneo para la meta que persiguen los dos autores estudiados. Por lo tanto, saber en qué se enraíza la autobiografía es una manera de cuestionar su uso.

I.1.2. Los orígenes de la práctica autobiográfica

De manera un tanto paradójica, la práctica autobiográfica se popularizó en un principio en las esferas burguesas de la sociedad; hasta puede afirmarse que el crecimiento de su popularidad correspondió con la subida de la clase burguesa⁴²:

A ello se añade otro problema histórico complementario: la autobiografía ha sido entendida como espacio del Yo soberano y quintaesencia de la afirmación personal. Dicha perspectiva ha permitido explicarla como producto cultural burgués [...] ⁴³.

Su apropiación, a lo mejor sorprendente, por el anarquismo viene en parte de la propensión del movimiento al individualismo y a la afirmación de sí⁴⁴; asimismo, se puede imaginar sin dificultad que un movimiento en mayoría obrero se apodere de una fuerza de difusión clásica burguesa, de la misma manera que las demás artes descendieron los escalones sociales a favor de la defensa del pueblo. En su origen, la escritura íntima como la conocemos era a menudo el fruto de la introspección de personas ya en avanzada edad, conocidas del público, pero, sobre todo, nacía de un contexto histórico y de condiciones culturales propios de su autor; éste es el aspecto que nos interesa, pues como se ha mencionado en introducción, el texto autobiográfico y su contenido dependen de factores tanto inherentes al autor como exteriores a éste. En esta

⁴² LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3).

⁴³ José Carlos RUEDA LAFFOND, «Autorretratos en rojo: explorando la autobiografía comunista», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 19, n.º 4, 2 de octubre de 2018, p. 407-426.

⁴⁴ Joël DELHOM, «Mémoires de militants anarchistes espagnols», in *Écritures de soi*, Norbert Col (ed.), Paris: l'Harmattan, 2007, p. 391-398.

subparte nos adentraremos en las metas de la autobiografía y las formas que pudo adoptar para cumplirlas.

En primer lugar, la introspección por la escritura permite soliviar las conciencias; Hubier afirma que, a semejanza de Rousseau, el autobiógrafo puede ser impulsado por la necesidad de presentar una imagen de sí renovada ante el público y de dejar atrás los errores, plasmados y perdonados por la escritura. De esta manera, el autobiógrafo genera *pathos* alrededor de su figura y se presenta como una persona nueva. Así, en las *Confesiones* de Rousseau (1813)⁴⁵ es elocuente el episodio de la cinta robada, suceso por el que el autor no acaba de perdonarse aún años después. Por otra parte, Federico Urales califica su obra de «confesiones⁴⁶»; al emplear esta palabra, el autor admite la función catártica de su obra. Cabe entonces adentrarse por esta vía, y determinar en qué medida la confesión, retomada por los anarquistas, les permite construir una narración en adecuación con la meta histórica.

En lo que a su carácter introvertido se refiere, la escritura de la propia personalidad permite también la introspección y la comprensión diacrónica: es un recorrido iniciático en el que se pueden evidenciar los cambios y dotarles de sentido. Toda forma artística, y más aún cuando aparece de manera explícita el autor, es un vector de transmisión de ideas. De esta manera, el texto autobiográfico genera debates, sea entre el autor y su público de un modo indirecto, sea entre el autor-personaje pasado y el autor-comentador contemporáneo. De esos debates salen valores diferentes según el autor intuye que los cambios que sufrió en su vida fueron beneficiosos o no: es un género en interacción con su lectorado, que en cierta medida transmite ideas.

El texto autobiográfico posee entonces cierta capacidad para dialogar con un público, para dejar que sus ideas traspasen la frontera del texto; en suma, se puede decir que es un relato *político*, que entra en la esfera del debate mediante la introducción de la opinión o idea propia. Ahora bien, lo que se califica hoy de primeras «autobiografías políticas» son menciones a la vida personal del autor en los textos históricos de la Antigüedad romana; tal afirmación nos conforta en la vía que afirma la cualidad histórica de la autobiografía⁴⁷, pues el texto histórico parece ser adecuado para entremezclarse con el relato de la personalidad. Por otra parte, la idea de pasar a la posteridad le da a la autobiografía una tonalidad política, en el sentido, más allá

⁴⁵ MIRAUX, *op. cit.* (nota 20).

⁴⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 165.

⁴⁷ François CHAUSSON, «La pratique de l'autobiographie politique aux II^e-III^e siècles», *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 20, n.º 1, 2009, p. 79-110.

de su función de diálogo, de discurso ideológico⁴⁸. Así, ésta favorece la difusión de valores y cierta *canonización* informal: al respecto, José Carlos Rueda Laffond, en «Autorretratos en rojo: explorando la autobiografía comunista⁴⁹», presenta un análisis del caso comunista, bastante elocuente en eso que el movimiento previó en su enseñanza la práctica del texto íntimo como ejemplo basado en la ideología del movimiento político. Sin omitir la diferencia esencial entre comunismo y anarquismo, como dos corrientes políticas alejadas en su concepción de las estructuras de poder, el uso de la autobiografía por el mundo soviético nos puede aportar una ayuda sobre la utilidad propagandística de ésta, mediante el uso de los personajes a modo de ejemplos: «[I]a sedimentación internacional de las prácticas autobiográficas debe correlacionarse igualmente con la multiplicación de biografías heroicas que sirvieron de patrón del sujeto comunista y como fuente ético-política para ilustrar su comportamiento⁵⁰», «[s]us raíces han sido objeto de debate, señalándose en el ejemplo soviético una actualización de viejos hábitos religiosos o de rituales y prácticas penitenciales⁵¹». En resumidas cuentas, el relato autobiográfico, en palabras de José María Pozuelo Yvancos⁵², es un relato que busca convencer, mediante los aspectos retóricos que corresponden con la dimensión performativa del lenguaje, obviamente orientada hacia la personalidad del que escribe. Se puede estudiar entonces, para más precisión acerca de la utilidad individual de la autobiografía, su capacidad para plasmar una representación de su autor quien, antes de que venga su fin, tiene la voluntad de mostrar al mundo una cara renovada.

Se ha hablado del poder retrospectivo de la autobiografía, ya que su autor la redacta una vez los eventos han pasado (es lo que la diferencia de la práctica diarística o epistolar, según el análisis de Hubier⁵³). Anna Caballé⁵⁴ cita a Gilles Deleuze para explicar los diferentes tipos de memoria: la memoria *involuntaria* es aquella que se forma mediante signos sensibles, la memoria *personal* contiene los sucesos que hemos presenciado, y no los asocia, sino que influye en nuestra manera de ser; en cuanto a la memoria *voluntaria*, es la que asocia los hechos y busca la identificación del ser en una historia más global. Esta última es la que la autobiografía explota más a menudo, aunque el texto tiene que luchar contra su fragmentación. De hecho, el autor es consciente del carácter ineluctable de su muerte y, con anclarse en un

⁴⁸ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13).

⁴⁹ RUEDA LAFFOND, *op. cit.* (nota 43).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 414.

⁵¹ *Ibid.*, p. 415.

⁵² POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 59.

⁵³ HUBIER, *op. cit.* (nota 5), p. 96-97.

⁵⁴ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13), p. 89.

contexto histórico, espera asegurar su existencia y supervivencia en el mundo fuera de sí mismo. En cierta medida, la idea principal del autobiógrafo al escribir es afirmar que ha influido en su época y que seguirá influyendo. Si volvemos a evocar los orígenes cristianos de la autobiografía, en las *Confesiones* agustinianas, la existencia del autor (además del carácter político de su obra) se plasma mediante la presencia legitimadora de Dios: así, el autor se autoconvierte en ejemplo de virtud capaz de influir en sus pares⁵⁵. De esta manera, y aunque a primera vista parece opuesto a la corriente individualista, el cristianismo impulsa el incremento del valor de la vida personal, sobre todo a modo de arquetipo, de *exemplum*. Federico Urales encuentra en este aspecto la misma razón de ser de su autobiografía, y lo aprovecha para dejar huella de su sentido del honor por oposición con el enemigo:

Yo también me salvaré, si se atenta contra mi vida, y no diré quiénes han sido aunque los conozca, sin perjuicio de que mate a alguno, si puedo, que podré, al no herirme por la espalda y aun así, si tengo fuerzas para volverme, alguien caerá conmigo⁵⁶.

Del mismo modo, su hija apunta que «cuando se comienza a hablar del pasado es que se tiene ya un pie en la tumba⁵⁷»; la autobiografía corre efectivamente pareja con la retrospectividad, en el sentido en que se comienza a relatar lo que antes no se ha contado porque estaba viviéndose. De hecho, la autora teme no tener suficiente tiempo para contar los acontecimientos de su vida, «que merecen ser historiados, por las experiencias y las enseñanzas que de ellos se desprenden⁵⁸». Con esta frase, escrita en las «Palabras previas» de *Mis primeros cuarenta años*, Federica se impone ya como un modelo, y como un personaje clave de la historia del pasado siglo, un aspecto que, como veremos más tarde, trasparece en toda la obra. Para terminar con las primeras páginas de la autobiografía, es de notar esta frase que se conjuga hábilmente con lo anteriormente dicho:

Si mi vida se acaba, espero que alguien cuidará de recordarlos y de relatar los hechos más salientes en que intervine, sin olvidar mi constante participación en lo que fue la lucha contra la dictadura en España, los esfuerzos realizados para acabar con ella y mi palabra de solidaridad con el pueblo español, llevada a los diversos países por los que realicé giras de propaganda⁵⁹.

De nuevo, resalta la constante eventualidad de la muerte y, aspecto que no aparecía tan claramente en el extracto de *Mi Vida* –aunque constataremos luego su presencia en el resto de la obra–, la esperanza de que se siga hablando de la autora de manera póstuma. Manifiesta

⁵⁵ Evelyne ROGUE, «L'autobiographie : entre désir d'exister et désir d'éternité», *Horizons philosophiques*, vol. 10, n.º 1, 1999, p. 27; HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

⁵⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 157.

⁵⁷ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 11.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

claramente su intención de no caer en el olvido, así como de defender una imagen de mujer protagonista en la lucha anarquista de su tiempo, en España y en otros países –por lo que destaca todavía más su influencia, pues la autora fue una figura conocida en Europa–.

Sobre esta base de ejemplaridad y de inscripción en una historia exterior y común al lectorado, también se puede añadir que la autobiografía propone una interpretación del mundo: a modo de ejemplo, Jean-Philippe Miraux cita a Chateaubriand⁶⁰, quien en sus *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850) se «apropia» un mundo que quiere entender. El literato incluso remonta al siglo de las Luces francés en el que se concibe una comprensión del ser humano asociada a la comprensión y a la interpretación de y por parte de cada uno de ellos; la labor autobiográfica se vuelve entonces una labor antropológica⁶¹. Así, vemos que un relato, aunque arraigue en un mundo interior, no escapa de la influencia exterior: como dice Evelyne Rogue⁶², ya que uno no puede conocerse solo, la autobiografía se escribe también para los demás. En cierta medida, la autobiografía permite entonces, como la historia, entender el presente con el auxilio de la experiencia pasada. Incluso, si nos referimos a Sartre, es la proyección hacia los demás la que permite afirmarse como autor⁶³: tal reflexión se aplica a los dos autores que estudiamos, ya que su labor es el soporte de su reconocimiento como autores y militantes anarquistas. Por esta razón, Hubier considera la elección de un narrador autodiegético como ideológica⁶⁴: su importancia radica en que «*le monde change en même temps que ceux qui écrivent*»⁶⁵, o sea, que el uso de la primera persona presenta el interés de crear una simultaneidad narrativa entre los hechos contados por el narrador y su circunstancia propia. Al contar la historia desde su punto de vista, el autor es capaz de describir o por lo menos, sentir los cambios inherentes en la sociedad de su tiempo, en paralelo con su relato iniciático –a la manera del relato picaresco del Siglo de Oro, que cuenta la iniciación a la vida adulta de un joven protagonista mientras éste se va percatando de la naturaleza a veces nefasta de la sociedad–. La primera persona es así una elección que conlleva la admisión del género autobiográfico dentro de un conjunto literario peculiar.

En resumidas cuentas, la práctica autobiográfica nace como una manera de ejercer su autoanálisis. Siendo toda persona inmersa en una historia común, la comprensión de un ser

⁶⁰ MIRAUX, *op. cit.* (nota 20), p. 54.

⁶¹ MIRAUX, *op. cit.* (nota 20), p. 104-105.

⁶² ROGUE, *op. cit.* (nota 55).

⁶³ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, NRF idées, Paris: Gallimard, 1948, 307 p.

⁶⁴ HUBIER, *op. cit.* (nota 5), p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

humano participa de la comprensión del género humano en su totalidad, así como del mundo en el que evoluciona. Sin embargo, la autobiografía no puede resumirse a un análisis frío de los eventos ocurridos, sino que conlleva también, por la interpretación que hace el autor de su vida, la transmisión de ideas, de forma más o menos consciente. En este caso, es menester que la narración autobiográfica se adapte a los códigos de una corriente literaria centrada en la comprensión de un mundo y de sí mismo. En ello, hace falta no eludir los ya mencionados orígenes cristianos de la autobiografía, que le dieron un impulso hacia la literatura íntima, de la cual cabe dar una definición.

I.2. Intimidad y relación con la exterioridad

I.2.1. Lo íntimo en la autobiografía

En *De la autobiografía*, Pozuelo Yvancos afirma que la autobiografía se escribe «barriendo la frontera muy segura de los espacios público, privado e íntimo⁶⁶»; así, estas tres entidades concebidas como diferentes aparecen mezcladas en el marco autobiográfico, ya que el autor, por traspasar la frontera entre público y privado exponiendo su vida, crea una forma de intimidad con el lector. Si tomamos en cuenta la pretensión de veracidad de la autobiografía, esta intimidad parece lógica; el texto, por su carácter retrospectivo, crea un vínculo entre ayer y hoy, y por tanto debe mantener este vínculo a nivel afectivo: «*pas de vérité sans amitié*⁶⁷», sentencia Paul Ricœur. Añadamos que el propio hecho de traspasar esas fronteras dando a ver al público su vida privada e íntima puede aparentarse a un deseo de libertad; en *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*⁶⁸, se establecen límites legales entre estos tres aspectos: mientras la esfera pública, al vivirse con los demás, necesita de una estructura, de un gobierno, la esfera privada no necesita *a priori* esa estructura. Lo atractivo de la privacidad para los anarquistas puede entonces radicar en su falta de reglas para regirla; la escritura de lo privado se vuelve entonces un espacio de libertad: «*[o]n parvient ainsi à cette conclusion que le lieu de la déliaison, du vide du pouvoir est au centre d'un espace d'égalité et de liberté au sein duquel peuvent ressurgir des liens privés*⁶⁹».

⁶⁶ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 9.

⁶⁷ Paul RICEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París: Éd. du Seuil, 2003 (Points Série essais, 494), p. 439.

⁶⁸ Emmanuel JEULAND, «Réflexions juridiques sur l'image, le public, le privé», in Éliane CHIRON y Anaïs LELIEVRE (eds.), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, París: Publications de la Sorbonne, 2012 (X, l'oeuvre en procès, vol. 8), p. 21-31.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 89.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Por su parte, en *De l'intime: loin du bruyant amour*⁷⁰, François Jullien hace remontar los orígenes de la literatura íntima a Agustín, este mismo autor que escribió lo que se podría llamar una de las primeras autobiografías. Según el teórico, el cristianismo promovió lo íntimo desde el momento en que levantó la barrera del *entre-soi* propio de la sociedad de aquel entonces, y creó un espacio propicio para la intimidad al desplazar el concepto entre las manos de Dios, a la vez dentro y fuera de todo ser humano, a la vez intimidad y subjetividad infinitas⁷¹. La asimilación entre relato autobiográfico e íntimo hace entonces surgir la necesidad de aclarar la palabra *intimidad*: el autor pone de relieve la doble definición, a primera vista paradójica, de lo íntimo. Se trata a la vez de lo más profundo, de lo interior, que es propio de cada persona y ajeno al mundo exterior, y del vínculo entre dos personas, creado por esta propia interioridad entonces compartida. Así, la intimidad comprende a la vez la apertura de su mundo interior hacia el otro, y la creación con él de un mundo paralelo, donde ahora son varias las interioridades alejadas del mundo exterior. Habla por lo tanto de «*étendre son intériorité*⁷²»; lo íntimo siempre convoca algo fuera de sí mismo, para existir como íntimo y para compartirse creando intimidad. En las *Confesiones* de Agustín, éste hace surgir su vida íntima y la comenta con el intermediario divino. En la obra literaria, lo íntimo observa y se deja observar⁷³ al dejar que el autor difunda su mirada subjetiva sobre el mundo, mirada que, por ende, es impregnada de su intimidad. Jullien añade que «*le geste intime peut s'imposer à l'autre, mais ne se veut (ne vaut) que consenti par lui*⁷⁴». Aquí nos encontramos directamente en el nudo que une autobiografía e intimidad: por ser un relato en primera persona, y estar considerado desde el punto de vista interno de una vida, la autobiografía *observa* el mundo en el que evolucionó su autor y *se deja observar* al dar a conocer su mirada subjetiva sobre éste. El lector consiente a esta relación de intimidad por el mero hecho de abrir el libro y empezar de manera voluntaria a leerlo, pero más allá de esta aceptación física, el pacto autobiográfico del que ya hemos hablado se hace el vínculo íntimo entre autor y lector: éste acepta lo que le cuenta aquél como verdadero y, más que todo, sincero y conforme a su pensamiento.

Se podría objetar que la sinceridad no equivale a la intimidad: si la intimidad corresponde a la extensión de la interioridad, total y sin mentira, la sinceridad aparece como un pretexto para mantener el control sobre el yo; Rousseau no contó su vida con exactitud sino con apego a su

⁷⁰ François JULLIEN, *De l'intime : loin du bruyant amour*, París: Bernard Grasset, 2013, 251 p.

⁷¹ *Ibid.*, p. 89.

⁷² *Ibid.*, p. 28.

⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

propia versión de los eventos, y no relató lo que no se «atrevía» a desvelar a su lector⁷⁵. Sin embargo, Jullien añade que las *Confesiones* de Rousseau presentan la novedad de *materializar* a una alteridad no divina mediante el pronombre personal «tú», con el que crea una intimidad al compartir meras emociones, sin explicaciones, pero aun así reconocidas por sus pares –por este puente que crea la representación interna, común a todos los seres, de la emoción–. Además, se suele definir el compartir de lo íntimo como un cambio profundo en el ser, sin que por ello afecte al otro; de ello podemos deducir que la autobiografía es íntima ya que su autor se libera de sus emociones, o por lo menos de su mirada subjetiva, ante el lector. Es interesante notar que los autores que estudiamos materializan efectivamente su otro. Federico Urales recurre con frecuencia al tuteo: «[e]sto es verdad, lector, y si hallas [...]»⁷⁶, y su hija, aunque con más discreción, incluye también al lector en su obra y lo acompaña en su lectura: «[...] cuyo nombre siento no recordar⁷⁷», «[h]agamos un poco de historia⁷⁸». Así, eludiendo la presencia de un posible Dios-subjetividad, los dos autores crean la otredad en la que van a verter su subjetividad, creando así una intimidad, una cercanía entre ellos y el lector.

Si se considera la introducción del impacto emocional en el texto autobiográfico, y aunque el ejemplo español es, por lo general, menos sentimental que los de sus homólogos extranjeros⁷⁹, la intimidad posee el interés de oponerse a una sociedad puritana que no privilegia lo que considera «demasiado» íntimo: así, la militante anarquista lituana Emma Goldman, quien vivió en Estados Unidos gran parte de su vida, y cuyo contacto con España fue relatado por Federica Montseny, cuenta sin ambages su vida íntima y sexual en su *Living my life* (1931-1934)⁸⁰, y se opone al amor que quisiera arrebatarse su libertad alejándola de la vida política. De este modo, se mezclan militancia y autobiografía en la construcción misma del escrito; lo prueba el hecho de que las anécdotas contadas por la militante influyeron sobre el pensamiento anarquista y anarcofeminista. Lo íntimo permite también poner de realce ciertos aspectos de la personalidad aptos para desatar polémicas y de afirmarse como individuo frente a la autoridad⁸¹: construye la identidad de su autor, sea solo por la exposición de su historia

⁷⁵ *Ibid.*, p. 97-99.

⁷⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 165.

⁷⁷ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 80.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁹ Philippe LEJEUNE, «Definir la autobiografía», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, traducido por Amparo HURTADO, n.º 5, 2001, p. 9-18.

⁸⁰ Isabel GONZÁLEZ DÍAZ, «Autobiography as a discourse of identity and resistance: Emma Goldman's *Living my life*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 27, 2009, p. 89-100.

⁸¹ *Ibid.*

personal⁸². La práctica de la escritura autobiográfica es entonces una herramienta ideológica de imposición del yo frente a la ideología dominante.

En su artículo «Ayer, hoy, mañana», publicado en 1974 en el suplemento de los *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Diego Abad de Santillán compara un pasado anarquista glorioso con un presente del movimiento libertario en el que «ni se nos teme ni se forjan leyendas negras sobre nosotros y nuestra acción⁸³». Más allá del análisis de la historia ácrata, es interesante constatar que el autor pone el énfasis en el pronombre personal «nosotros»: los anarquistas como individuos también fueron víctimas de la mentira, fuera de los límites de su militancia. La escritura como *parresia*, eso es, como manera de contar la verdad sobre su autor, interviene entonces para restablecer un yo «verídico»; de ahí la importancia del testimonio en la historia anarquista. Por otra parte, aunque bien se ha dicho que la autobiografía es un género diacrónico, demuestra cierto sincronismo al hacer gala su autor de su constancia⁸⁴, requisito del *exemplum*. Lo hace perfectamente Federico Urales al arrojar luz su carácter siempre sincero, casi inocente, que le vale ser respetado por todos: «[d]e bueno y de honrado siempre he temido [sic] fama; mas nada hice yo por tenerla. [...] Siempre he creído estar muy por encima de los demás, moral y materialmente⁸⁵».

Como bien se ha dicho anteriormente, a pesar de la aparente porosidad del género, la autobiografía implica una elaboración reflexionada, lo cual define un criterio de genericidad. Ahora bien, como lo nota Anna Caballé en una entrevista a *Letras Libres* en 2015⁸⁶, hablar de intención autorial es hablar de pacto autobiográfico. Este fenómeno teorizado por Lejeune en su obra de mismo título⁸⁷ está presente en todo texto autobiográfico y se basa en la identidad común, establecida por el autor y aceptada por el lector, de las instancias del autor, del narrador y del personaje. En las dos obras estudiadas, los componentes de este pacto aparecen en la primera persona de los artículos posesivos del título, así como en el conocimiento del nombre propio de los dos autores: Federica Montseny empieza su obra tratando del origen de su nombre, mientras Federico Urales evoca su seudónimo como uno de sus numerosos nombres

⁸² LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3).

⁸³ Citado en «Editorial. Federico Urales: la anarquía configuradora de vida y pensamiento. La revolución social desde un proyecto cultural de libertad», *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 78, 1987, p. 16.

⁸⁴ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

⁸⁵ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 104.

⁸⁶ Daniel GASCÓN, «“En la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad”»: entrevista con Anna Caballé», *Letras Libres*, n.º 167, 2015, p. 50-53.

⁸⁷ LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3).

de prensa. Sin embargo, Lejeune añade en su obra que, por ende, la autobiografía se define, no por ser parecida a la realidad, sino por inducir una creencia en lo que se cuenta. En efecto, el pacto autobiográfico, del mismo modo que el pacto de ficción, se basa en la idea de confianza entre autor y lectorado, pues éste no tiene otra manera de averiguar la naturaleza de lo que está leyendo⁸⁸.

Así, no se puede concebir una literatura íntima sin que ésta tenga una relación a la alteridad; la autobiografía puede entonces ser considerada como un género que va hacia los demás, bien para justificarse o defenderse, o bien para librarse de un peso emocional. Partiendo de esa idea, se puede intuir que la autobiografía es un vector de transmisión.

I.2.2. Testimonio individual y alteridad: politización del relato mediante la transmisión

Al principio del capítulo «El gran desastre» de su obra, Federica Montseny resalta entre comillas una cita: «Si cada refugiado español narrase simplemente lo que ha vivido, se levantaría el más extraordinario y conmovedor de los movimientos humanos⁸⁹». La cita, que viene sin firma alguna, afirma la convicción, por parte de Federica, de que el testimonio es indispensable a la construcción de la historia, y acentúa una naturaleza autobiográfica que Eduardo Godoy Sepúlveda califica como «coral⁹⁰»; con ello pretende afirmar que el conjunto de autobiografías, en el ámbito anarquista que estudia, forman una trayectoria sobre la que basarse para formar el trazo de una historia común. Asimismo, con esta afirmación, la autora admite también que la historia es un hecho «conmovedor», esto es, en el que están implicados los sentimientos: así, el testimonio personal podría permitir la comunicación de miles de testigos que formaron parte de una historia, y así crear un «movimiento». La historia no es estática, sino que su desarrollo trae consigo la necesidad constante de rehacerse o, por lo menos, aumentarse. A través de su obra, la autobiógrafa pretende unir las voces —es un aspecto sobre el que volveremos más adelante—. De hecho, según Sartre⁹¹, en la literatura trasparece la idea de *verse* y *verse visto*; ésta no se concibe sin un público, pues no es literatura sino ante un lector. Esta articulación del texto con la figura del lector hace indispensable que la literatura,

⁸⁸ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

⁸⁹ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 151.

⁹⁰ Eduardo A. GODOY SEPÚLVEDA, «Biografía histórica y anarquismo: El caso de Juan Segundo Montoya (1899-1988)», *Revista Divergencia*, vol. 8, n.º 12, 2019, p. 18.

⁹¹ SARTRE, *op. cit.* (nota 63), p. 29.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

aunque sea relato de la vida propia, tome en cuenta los posibles horizontes de espera, interpretaciones y ecos hechos por el público.

Entre el conjunto de memorias y autobiografías del corpus anarquista, muchas aluden en su título a la idea de *verdad*, una verdad contribuidora y lo más a menudo establecida mediante la experiencia sensible: *Contribución a nuestra verdadera historia* (Antonio Bruguera Pérez), *Así luchábamos* (Ismael Roig Soler), *Verdadera relación de los hechos [...]* (Tomás Herreros Miguel), *La verdad de lo que pasó en Vera* (J. Romero Cuesta), *Realidades que yo viví* (Juan Freixas Moreno). Se nota también en estos títulos, y aunque las memorias no siempre fueron publicadas, la conciencia del historicismo del testimonio propio: *Recuerdos históricos* (Adolfo Bueso García), *Documento histórico* (Ramón Hierro), *Datos para la historia de Adra* (Antonio Vargas Rivas), *Contribución a la historia de la CNT de España en el exilio* (José Berruezo Silvente), *Contribución a la historia de Manresa y comarca* (Pedro Flores Martínez), *Material para la historia del anarquismo español* (José García Pradas)⁹². El mismo uso del nombre «memorias», en las obras que hemos visto anteriormente, refleja esa conciencia de una historia hecha con el testimonio: los textos escritos por los anarquistas no son meros «relatos», sino que graban en el tiempo universal la experiencia vivida de sus autores. Experiencia que, según su voluntad, nutre la historia de la lucha revolucionaria anarquista. Así, si bien se ha dicho en primer lugar que la autobiografía no es *a priori* un género histórico (ya que los diferentes parámetros que lo modifican, como el título y el acercamiento con otros géneros propicios a la transmisión de ideas, no hacen sino contribuir a asociarlo a la historia, y no lo constituyen en esencia), sus orígenes vienen a confirmar su inscripción en la historia. Como dice Ortega y Gasset: «donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve la otra. Somos insustituibles, somos necesarios⁹³».

En esta óptica de narrar lo histórico mediante lo individual, la vida cotidiana ocupa un lugar central en la mayor parte de las autobiografías obreras; así, y pudiendo sin duda acercar la tendencia anarquista española al conjunto de la militancia obrera, es posible establecer un modelo de autobiografía. Éstas definen a menudo detalladamente las condiciones inherentes a la clase social de sus autores, así como las dificultades ligadas al trabajo (siendo este último

⁹² DELHOM, *op. cit.* (nota 9).

⁹³ Darío VILLANUEVA, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», in José ROMERA CASTILLO y UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (eds.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*, Madrid : Visor Libros, 1993 (Biblioteca filológica hispana, 14), p. 15-33.

puesto de relieve, ya que recuerda el estatuto social de los obreros)⁹⁴. La autobiografía obrera es también un recorrido iniciático de la militancia, y a veces de la retirada de su autor, sin expandirse en la vida íntima, por culpa de un cierto «*pudeur de classe*⁹⁵». Este poco espacio atribuido a un nivel específico de intimidad deja a la autobiografía la oportunidad de ser un vector a la vez de defensa y de descripciones con interés histórico. Permite entonces poner de relieve una condición social y las dificultades que ésta representa, a lo mejor con un afán de reconocimiento: numerosos autores hacen hincapié en cierto éxito a nivel social, pero enfatizan un fracaso de sus acciones a nivel ideológico.

Eduardo Godoy Sepúlveda⁹⁶, como bien se ha dicho, pone de relieve la «naturaleza coral» de la autobiografía: el escrito propio se convierte en una parte del todo, a la vez porque se escribe *con y para* los demás (el lectorado, a cuya importancia en la constitución de la obra y de su autor ya aludimos), y porque cada relato individual se combina con los demás a fin de construir una historia. Esta idea, tanto más verdadera cuanto que nos ubicamos dentro de la historia de un movimiento que fue dividido, la retoma Federica Montseny al final de su obra cuando dice: «[e]l drama vivido por mí y por mi familia se repite al infinito, multiplicado, como ya dije, por miles de otras vidas⁹⁷». Si bien la ya conocida autobiografía comunista tiende a elogiar los logros ideológicos y personales de sus autores, siempre en la continuidad de la idea de ejemplaridad, en el caso ácrata existe una propensión a contar incluso lo que no ha sido un éxito⁹⁸. En cierta medida, esto es una consecuencia del fracaso o de la poca cabida del movimiento en la política global del país, pero también se puede ver como una afirmación del carácter efímero y no exento de errores del camino ideológico anarquista. Ello se explica porque, en teoría, el anarquismo difiere de los demás movimientos ideológicos por su valor de final en sí: si bien el comunismo es el medio de alcanzar la igualdad social tomando el poder, la anarquía no se define como un movimiento hegemónico, sino como el conjunto de vías alternativas dentro de una sociedad, en perpetua evolución⁹⁹. Por consiguiente, la literatura anarquista es más bien un compendio de acciones y ensayos diversos sin particular hincapié en

⁹⁴ Jean PENEFF, «Autobiographies de militants ouvriers», *Revue française de science politique*, vol. 29, n.º 1, 1979, p. 53-82.

⁹⁵ DELHOM, *op. cit.* (nota 44).

⁹⁶ GODOY SEPÚLVEDA, *op. cit.* (nota 90), p. 18.

⁹⁷ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 253.

⁹⁸ Géraldine MOSNA-SAVOYE y Adèle REETH, *Aux ordres de l'anarchisme : Manuel à l'usage d'un.e anarchiste*, [s.n.], *Les chemins de la philosophie*, n.º 3/4, 58 min, Paris, 10 de noviembre de 2021. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/manuel-a-l-usage-d-un-anarchiste>. Fecha de consulta 22 de diciembre de 2021.

⁹⁹ *Op. cit.* (nota 83).

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

su éxito, a la manera de un relato iniciático. Por lo tanto, estos relatos se dedican a enseñar, y casi podría decirse que se dedican a una labor pedagógica¹⁰⁰, dirigida a la alteridad. El texto autobiográfico, que, por su naturaleza incompleta, deja al lector el papel hermenéutico de «colmar» los vacíos¹⁰¹, cumple particularmente esta meta. Aunque la tendencia general de la autobiografía española del s.XIX no es la expansión hacia la intimidad, la literatura anarquista destaca por su verdadera vocación pedagógica.

Ya se ha dicho que la autobiografía es un vector de ideas: de hecho, es imposible relatar sin transmitir cierta visión. Según Sébastien Hubier, incluso entretiene ciertas relaciones con el ensayo¹⁰². Desde el punto de vista personal, si bien según Simone de Beauvoir¹⁰³, la literatura autobiográfica tiende más bien a reproducir los valores sociales de una época que a luchar contra ellos, puede servir a afirmar cierta versión de sí mismo, en contra de los dogmas sociales y morales. Aunque, como lo hemos visto, la autobiografía española tiende a no adentrarse en los aspectos íntimos de la vida, el género implica cierto acercamiento insoslayable a la vida cotidiana del autor, a sus sentimientos y a su vida familiar. Las autobiografías de los Montseny van hacia lo esencial y, sobre todo en el caso de Federica, intentan resaltar de manera completa la labor anarquista. Sin embargo, cuentan con párrafos en los que una huella de sentimentalismo no se puede negar, como una tentativa de restablecer la verdad sobre su persona. Repetidas veces leemos en la autobiografía de Federica Montseny oraciones como «[m]ucho se ha comentado [...]»¹⁰⁴, «[m]uchos rumores corrieron entonces»¹⁰⁵, o incluso «[e]n honor a la verdad [...]»¹⁰⁶, unas frases seguidas de aclaraciones sobre hechos controvertidos que presenció la militante. Lo mismo pasa en las memorias de su padre, quien habla de su «excelente bondad»¹⁰⁷ como valor eterno frente a la adversidad. En tales circunstancias, ya no se puede negar el carácter ideológico de la autobiografía, sea en el propio texto, sea en su relación con el lectorado.

Así, si bien la autobiografía no se escribe en primer lugar con un afán histórico, su redacción implica tomar partido, sea con respecto a su autor, sea a propósito del contexto en que estaba

¹⁰⁰ Clara E. LIDA, «Literatura anarquista y anarquismo literario», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 19, n.º 2, 1970, p. 360-390.

¹⁰¹ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13).

¹⁰⁴ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 18.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁷ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 488.

inmerso. Si relacionamos esta constatación con el tema de nuestra investigación, nos podemos preguntar cuál es la aptitud real de la autobiografía para hacer historia: en efecto, el hacer historia, o sea contar de manera cronológica una realidad, implica cierto apego a dicha realidad, apego difícil de mantener cuando se trata también de exponer ideas. Anna Caballé concuerda con la idea de que somos «la suma del pasado humano¹⁰⁸», y que la reflexión sobre uno mismo se puede extender a los demás seres: la subjetividad sería entonces una materia de la objetividad (sobre la cual volveremos más adelante). Por eso, indudablemente, el narrador autobiográfico, más allá de confundirse con el autor y personaje, se convierte más bien en un *alter ego* reflexivo. En efecto, el autor necesita, para entenderse, este desdoblamiento, que es difusión del ser más que ensimismamiento. Esta reflexión nos lleva a la de Evelyne Rogue, según la cual uno no se conoce solo¹⁰⁹: existimos, por esencia, con los demás y a través de ellos, confundiéndose así la identidad personal con la de los demás y sus diferentes experiencias. Ello explica la existencia de un tú autobiográfico¹¹⁰, cuya presencia la justifica su carácter respetable: el autor ya no está solo frente a sí mismo, sino que se adjunta una presencia que admite es capaz de juicio. Así, reafirma la autenticidad de su relato, pues no se atrevería en teoría a mentir a una presencia con la que crea intimidad. Ese tú puede ser materializado o no: Federico Urales hace repetidas menciones a su lector, y Federica Montseny admite la presencia de una alteridad nada más que con su manera de redactar: «[e]sto es verdad, lector¹¹¹», «[h]agamos un poco de historia¹¹²». Los dos autores asumen de este modo escribir para un público, que toma en cuenta e incluye asimismo a su propia historia. De manera más general, al incluir al lector dentro de la historia, sea como juez, testigo o cómplice: «¿Iba a escribir unas cuantas líneas en la historia de España? El lector lo dirá leyendo lo que de *Mi Vida* queda por contar¹¹³», el autor se escribe como parte de una historia común. El relato propio se convierte así en relato *con* los demás, cuya capacidad de análisis adquiere más legitimidad gracias a la misma presencia de la alteridad.

Asimismo, el texto con valor de testimonio se usa a menudo en nuestra concepción contemporánea de la historia. Sin embargo, cabe preguntarse si un texto trabajado como el autobiográfico es apto para describir la verdad, lo cual incluye la necesidad de definirla dentro

¹⁰⁸ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13), p. 94.

¹⁰⁹ ROGUE, *op. cit.* (nota 55), p. 29.

¹¹⁰ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 62.

¹¹¹ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 165.

¹¹² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 130.

¹¹³ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 249.

de un marco histórico. Nos centraremos también en el caso específico de la historia anarquista y social, en la que la tarea de recopilación de datos la realizaron primero los propios actores.

II. La capacidad de la autobiografía para decir la historia

Esta parte pretende aclarar las diferencias entre verdad y mentira, realidad y ficción, inherentes a la autobiografía, tanto más cuanto que tratamos de relación con la historia. La crisis del sujeto introducida por el desplazamiento del «centro de gravedad» de la autobiografía, en palabras de Pozuelos Yvancos¹¹⁴, evidenció la dificultad de explicarse mediante el lenguaje. Éste, en efecto, no es independiente de su creador, de modo que la realidad que refleja es doble, textual y metatextual (es la capacidad íntima de la escritura que hemos destacado más arriba); al mismo tiempo, el paso de «creación del texto por el yo-sujeto» a «creación de un yo propio por el sujeto» despojó a la autobiografía de su autoridad, alejándola de su función de testimonio. Por lo tanto, intentaremos conciliar esa dualidad, a nivel textual entre verdad y mentira, y a nivel metatextual entre ficción y realidad, reparando en lo que la autobiografía anarquista aporta a la escritura histórica. Asimismo, pretenderemos demostrar la presencia efectiva del texto autobiográfico en la construcción de nuestra historia.

II.1. La imposible objetividad

Como bien se ha dicho en introducción, la historiografía tuvo un papel en nuestra distinción entre historia y memorias: durante tiempo no se otorgó importancia a la memoria, y hasta la historiografía rechazaba el uso de la literatura para constituir una historia¹¹⁵. Incluso, antes del llamado *linguistic turn*, no se tomaba muy en serio el acto escritural como fase de la realización de la historia: se trataría más bien de una fase secundaria¹¹⁶. Se prefería de todas formas la visión de una historia deshumanizada, y hasta providencial¹¹⁷. La causa de esta división entre historia y escritura en general se relaciona con la necesidad de contar algo verdadero: la escritura fue asociada a la ficción durante siglos de teoría de la literatura¹¹⁸. Sin embargo, la

¹¹⁴ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 31.

¹¹⁵ Jorge LAMARCA MARGALEF, «La autobiografía como documento histórico. Una experiencia docente», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 4, 1999, p. 99-105.

¹¹⁶ DELACROIX, *op. cit.* (nota 14).

¹¹⁷ Karl J. WEINTRAUB, «Autobiografía y conciencia histórica», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n.º 29, 1991, Anthropos, p. 18-33.

¹¹⁸ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

presencia de un pacto de lectura en el texto autobiográfico implica que la genericidad lectorial sufra cambios relacionados con el contexto de lectura: Philippe Lejeune, utilizando el ejemplo de las notas de su bisabuelo, llama la atención del lector sobre el cambio de valor del texto conforme se va alejando con el tiempo: «[e]fectivamente, la antigüedad cuenta mucho en el interés que despiertan las memorias. Pero si los textos testimoniales se benefician con el paso del tiempo es porque el valor de su información aumenta proporcionalmente con la desaparición de su objeto¹¹⁹». Así, adquirió valor la subjetividad, antes relegada a los remansos de la historia por su valor excesivamente sentimental, al no ajustarse con la visión de una historia universal y providencial. Pero ya se ha puesto de relieve el carácter ideológico de esa subjetividad; en este caso, retomaremos la reflexión de Evelyne Rogue¹²⁰: ¿cómo se puede juzgar la verdad en un texto que tiene el carácter de un alegato?

II.1.1. Un testimonio construido: sinceridad y verdad

Cabe empezar esta subparte dando la definición del término «verdad» sobre la que vamos a apoyarnos. El diccionario francés Larousse da varias definiciones de la palabra, entre las cuales una definición filosófica que nos interesa: se define la verdad como opuesta a la mentira o como la «*vérité ontologique, conformité de l'être, de l'objet avec l'idée que nous nous en faisons, ou avec son type, son idéal, ou encore avec l'idéal*», o bien como el «*caractère de ce qui est ou nous paraît conforme à la réalité*¹²¹». Se puede apreciar en estas dos definiciones la sugerencia de lo *parecido* a la verdad o de la *idea* que nos hacemos de ella, o sea, de la parte de subjetividad que existe en la noción de verdad. Ello es de relacionar con el aspecto contractual de la autobiografía, es decir con la confianza que se establece entre el autor y el lector para que éste no cuestione la veracidad de lo que lee. En un segundo nivel de lectura, la idea de verdad en la autobiografía también se refiere al conocimiento que nos proporciona sobre su autor; ahora bien, el diccionario define asimismo la verdad como el «*[e]nsemble des caractères, des traits, ou caractère essentiel qui définit un objet, qui le fait connaître dans sa réalité profonde*¹²²». Pero no se evoca el sentido de esta *realidad profunda*, ni existe manera de medirla. Así, no aparece una noción objetiva o clara de la verdad, aparte de la idea que nos

¹¹⁹ LEJEUNE, *op. cit.* (nota 79), p. 15.

¹²⁰ ROGUE, *op. cit.* (nota 55), p. 29.

¹²¹ Louis GUILBERT, René LAGANE y Georges NIOBEY, *Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, París: Librairie Larousse, 1978, p. 6429. La definición proporcionada por la RAE es la misma: «conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente», sin embargo el conjunto de definiciones dadas por el diccionario francés nos parecía de interés. Fuente: <https://dle.rae.es/verdad>. Fecha de consulta 2 de junio de 2022.

¹²² *Idem.*

hacemos de ella y es más o menos común entre los seres de una misma cultura; incluso, según Celia Fernández Prieto, «[p]ara la epistemología actual (T. Kuhn, K. Popper, N. Goodman, R. Rorty...), la verdad ha perdido su valor ontológico y absoluto, y se entiende como una categoría pragmática y relativa a los marcos culturales, a los tipos de discursos y a los sistemas de creencias vigentes¹²³». Concluimos entonces que la verdad no tiene sentido *universal*, o esencial: conforme con la tercera definición que hemos aducido, la verdad autobiográfica consistiría entonces en ajustarse con una visión dominante, socialmente aceptada, de la realidad, y a nivel de la diégesis, en dar a conocer la esencia, o más bien *pseudo-esencia* del autor, la que pensamos que es real, incluso la que el autor se engaña a sí mismo creyendo que es plenamente verdadera.

Conectando esa noción de esencia con la de intimidad que acabamos de considerar, la verdad autobiográfica se aclara; si la autobiografía pretende ser íntima, es decir, mostrar lo más profundo de su autor, lo da a conocer en su realidad, con sus caracteres esenciales. En este sentido, la autobiografía conlleva una noción de verdad, independientemente de la duda que puede suscitar sobre las falsedades que contenga, pues incluso las mentiras del autor muestran parte de su subjetividad.

Ahora, puesto que la idea de verdad supone la consideración subjetiva del autor, profundicemos en el uso que éste hace de ella; se trata de determinar también si, al escribir una autobiografía, el autor pretende escribir la verdad. En la medida en que el texto autobiográfico permite la difusión de ideas, se puede acercar la autobiografía con el ensayo¹²⁴; de hecho, la idea de verter en la autobiografía otro género, que sea vinculado con las ideas (religiosas en un primer momento, luego más prosaicas), legitima la escritura de la vida propia. El relato de sí pasa entonces por una dedicación a las ideas, que llega a representar a su autor, lo que le confiere a la vez sinceridad –el recorrido de su vida sirve de ejemplo para afirmar que el autor estuvo conforme con sus ideas– y, por ende, un poder de verdad. Alain Brunn contesta entonces a la pregunta de la intención con los ejemplos de Descartes y Montaigne:

Les Essais (1580-1588) de Michel de Montaigne poursuivent ce lien entre le discours intime et la vérité, et accentuent l'imbrication de la pensée et de la vie, en faisant de l'écriture elle-même le lieu où celle-ci peut se séparer du monde pour qu'advienne une subjectivité, tandis que le Discours de la méthode (1637) de René Descartes donne à l'autobiographie une dignité

¹²³ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, «La verdad de la autobiografía», *Revista de Occidente: sobre el lenguaje*. Georg Büchner, Robert Musil, n.º 154, marzo de 1994, p. 117.

¹²⁴ HUBIER, *op. cit.* (nota 5).

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

*philosophique : le discours de vérité trouve son fondement et sa raison dans le discours autobiographique*¹²⁵.

Se observa en los textos de estos dos autores el uso de lo autobiográfico con el objeto de brindar al lectorado sus ideas y su apego a ellas: la autenticidad es un factor de confianza entre autor y lector, la misma idea de verdad radica en ésta. Ambos ejemplos pueden entrar en cierta medida en la tradición autobiográfica por la propensión de los ensayos a divulgar informaciones sobre su vida. La autobiografía sería entonces verdadera por la dimensión emocional que el autor pone en su relato. No trata de contar una verdad objetiva, sino de contarla como la ha vivido el autor.

Esta afirmación adquiere todavía más sentido si se tiene en cuenta la cualidad de recuerdo de lo que se cuenta, pues la autobiografía tiene, por definición, un carácter retrospectivo. La verdad autobiográfica radica entonces en la sinceridad con la que se cuentan esos recuerdos. Al respecto, Anna Caballé, en una entrevista a *Letras libres*, pone de relieve la importancia de la sinceridad en vez de adentrarse en la noción de verdad: «[e]n la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad¹²⁶». Federico Urales entiende esta implicación personal que conlleva la autobiografía, y pone de relieve el carácter confesional de su obra para legitimar su honestidad: «lo afirma un hombre que jamás mintió y que no iba a mentir por primera vez en sus confesiones¹²⁷».

Por su lado, J.P. Miraux habla de pacto referencial en cuanto al relato autobiográfico¹²⁸. Con esta expresión, pretende sugerir que lo que le confiere validez a una autobiografía no es la exactitud, sino, de nuevo, la autenticidad de los hechos respecto a lo que vio el que los cuenta: como ya lo hemos puesto de relieve, contar los hechos como los ha vivido el autor, pues la autobiografía es ante todo un relato personal. La frase de Federico Urales que hemos citado anteriormente retoma bastante bien esa idea: «[p]or eso nada digo del estado político del país cuando yo pasé por él. Soy un actor, no un espectador, y como actor hablo. Es más; hablo como actor mejor dentro de mi alma que fuera de ella¹²⁹». Un testimonio construido, pero en concordancia con las situaciones tales y como les vivió su autor. Ello entra también en relación con lo íntimo: si tomamos en cuenta la dimensión íntima de la autobiografía, todo relato

¹²⁵ BRUNN, *op. cit.* (nota 21).

¹²⁶ GASCÓN, *op. cit.* (nota 86).

¹²⁷ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 165.

¹²⁸ MIRAUX, *op. cit.* (nota 20), p. 20.

¹²⁹ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 101.

autobiográfico, aunque no cuente los hechos ni con la más mínima intención de presentar una realidad carente de mentiras¹³⁰, contiene una verdad en su apego a los sentimientos del autor. «¿Hasta qué punto el autobiógrafo que aparece en la portada del libro es responsable del texto que tiene en sus manos el lector¹³¹?» pregunta Anna Caballé. Si consideramos que la autobiografía concede un cierto lugar a la intimidad, podemos entonces considerar incluso lo implícito (maneras de contar, énfasis o censura) como destellos de sentimientos profundos y, por consiguiente, como factores de veracidad.

El pacto autobiográfico aparece, en este caso, como garantía de sinceridad, pues la semejanza de identidad entre autor, narrador y personaje implica que el narrador esté fiel a los propósitos del autor. Pero cabe detenerse en la identidad de los autores que estudiamos, en particular Federico Urales; *Mi vida* es un ejemplo de relato autobiográfico cuyo autor ha firmado con un seudónimo, y no con su patronímico. Este cambio de nombre es significativo porque pone en tela de juicio la misma cuestión de la identidad, materializada en parte por el nombre. En *Soi-même comme un autre*¹³², la definición de la identidad como *idem* implica permanencia en el tiempo y fidelidad a sí mismo; ¿qué materializa mejor la permanencia que el nombre, aspecto definitorio de una persona que nunca cambia? En este caso, ¿puede decirse que Urales no es fiel a sí mismo y, por tanto, no cumple con el pacto en la medida en que se aleja de la permanencia de su persona? Esta cuestión la puede eludir la explicación del origen de su nombre de prensa, en el primer tomo de su obra: «[y]o me propuse adoptar el [seudónimo] del primer escrito que se me publicase¹³³». Al relacionar este seudónimo con su primer escrito, el autor mantiene vigente el nombre con el que el lectorado asociaba a Joan Montseny desde los principios de su carrera literaria. Por consiguiente, se mantiene el pacto autobiográfico en la medida en que el autor, pero también, desde un punto de vista fuera de lo textual, el militante anarquista es reconocido por la alteridad con este nombre. Además, al resaltar la constancia en el tiempo de su labor de escritor, Urales define la propia carrera literaria como parte de su identidad y, por ende, el seudónimo como medio de identificación. A este propósito, Pozuelo Yvancos concede la cualidad de *autor* al que firma su obra, quien por lo tanto se convierte en «productor de textos¹³⁴»: si la firma es garantía de la identidad del autor como productor de la

¹³⁰ Susanna TAVERA, «Federica Montseny o las paradojas de una biografía militante», *Historia Social*, n.º 48, 2004, p. 111-128.

¹³¹ CABALLE, *op. cit.* (nota 13), p. 21.

¹³² Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, repr., París: Éd. du Seuil, 2003 (Points Série essais, 330), 424 p.

¹³³ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 158.

¹³⁴ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 28.

obra, la elección de Federico Urales de usar su nombre de autor es entonces lógica. La mención del nombre completo del autor, «que nadie conocía¹³⁵», hace también de acto de buena fe: el autor libra ante el lector un dato casi totalmente desconocido, el cual es su verdadero nombre, cuya importancia en la definición de la identidad del autor pierde en sustancia al ser un dato desconocido y, por tanto, que no remite para la alteridad a la figura de Federico Urales.

En la autobiografía de Federica, también destaca la explicación del nombre, sin duda alguna significativo en el desarrollo posterior de su personalidad al ser fruto de la elección de su prima, cuya madre fue partícipe de la elaboración de *La Revista Blanca*, además de ser una mujer independiente y de carácter fuerte:

Algunos han atribuido mi nombre de Federica al hecho de corresponder al seudónimo adoptado por mi padre a partir del proceso de Montjuich. Sin embargo, la verdad es otra. [...]

Cuando mi madre se casó, civilmente, con mi padre, los dos abrieron una escuela laica mixta en Reus. Mi tía Carmen, con su hijita Elisa, les acompañó a su nueva residencia, siguiéndoles en todos sus avatares. Al nacer yo, quien eligió mi nombre, siendo para mí «la padrinita» (madrinita), fue mi prima, que me dio el nombre de su padre, Federico.

Carmen vivió con mis padres todas las peripecias de la publicación de *La Revista Blanca*, de *Tierra y Libertad*, que llegó a ser diario, con la ayuda de Ferrer Guardia, peripecias en el curso de las cuales mi tía tuvo muchas veces que afrontar sola policías y jueces.

Era una mujer guapa, con un gracejo extraordinario, cuyas réplicas falsamente inocentes desconcertaban a policías y jueces¹³⁶.

Cabe añadir que la militante usó seudónimos durante su juventud para publicar en la prensa libertaria sus novelas, entre los cuales el de Blanca Montsan¹³⁷, en referencia a una hermana fallecida, y por supuesto a su significativo apellido, que por aludir de manera deformada a su ascendencia paterna era ligado ya a la militancia anarquista familiar. El nombre de prensa no borra la identidad previa, sino que se articula con ella, viene a revelarla bajo otro punto de vista y añade a ella otros aspectos de la vida personal. Así, ambas obras mantienen el pacto de confianza entre lector y narrador, haciendo de la verdad de sus propósitos una cuestión de creencia, conforme con el análisis de Philippe Lejeune¹³⁸. Éste también desarrolla en su tesis el hecho de que la primera persona sea una actuación, pues no puede aludir a la identidad real de la misma manera que los signos extralingüísticos¹³⁹; por lo tanto, mediante lo escrito, la

¹³⁵ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 266.

¹³⁶ MONTSANY, *op. cit.* (nota 11), p. 13-14.

¹³⁷ Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Autobiografía, política y escritura: “Mis primeros cuarenta años” (1987), de Federica Montseny», *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 7, 29 de diciembre de 2019, p. 59.

¹³⁸ LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3), p. 46.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 21.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

realidad siempre nos aparece en parte, y conviene al lector realizar el recorrido hermenéutico que completa la visión del autor.

Pozuelo Yvancos¹⁴⁰ determina entonces que, aunque la autobiografía se presente como prosopopeya, esto es, como máscara del autor creada por el relato, la narración autobiográfica *es propuesta* como verdad, y por eso es insoslayable tomarla como tal. En palabras del estudioso,

[...] los términos *descubrimiento* e *invención* de una identidad no se contraponen, porque la invención es simultánea y corre pareja con la idea de que existía un núcleo formal, vivido, referencial, que el proceso de memoria autobiográfica hace aflorar¹⁴¹.

En conclusión, la conformidad con la identidad de los dos autores es real en la medida en que Federica y Joan Montseny quedan conformes con la identidad *que han creado*. El propio proceso de creación de la identidad revela al lector los rasgos de la personalidad del autor, pues éste se identifica tomando en cuenta factores que ocurrieron efectivamente: en el caso de los Montseny/Urales, su nombre es significativo, para el padre en la medida en que participa de su identificación como autor, la cual es un factor clave en su lucha política, y para la hija porque forma parte de su herencia, pues su padre también fue conocido bajo su verdadero nombre. En estas circunstancias, es menester notar que la identificación de los dos autores pasa también por la causa ácrata, a la que dedicaron su vida –hasta a veces confundir militancia y vida privada–. Federico Urales pone de relieve su relación con su madre a través de los problemas que encuentra con la justicia, como cuando ella sufre al verlo ser detenido por la policía: «[o]tra vez vi lágrimas en los ojos de mi madre, en aquellos ojos que había sido tan bellos [...]. Yo rogué a mi madre que se fuese a descansar un rato, con el propósito de evitarle el dolor de la despedida y que volviera luego [...]»¹⁴². Federica afirma su conciencia de la situación política en la que creció, aunque se imagina con facilidad que una niña no pueda entender el contexto de la sociedad en que vive: «[e]n este ambiente se iba formando mi conciencia, tomando apasionadamente posición a favor de las víctimas y en oposición a las fuerzas reaccionarias y capitalistas que estaban detrás de Anido y de Arlegui y de las bandas de pistoleros que diezmaban a nuestra militancia¹⁴³». Nótese la elección del determinante posesivo «*nuestra* militancia», que destaca en un relato de niñez, así como la precisión con la que nombra a las fuerzas opuestas, y el fervor que ya pone a la hora de defender al pueblo, tal y como si la lucha

¹⁴⁰ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 49.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁴² URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 131.

¹⁴³ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 33.

anarquista hubiera formado parte de su esencia desde la más tierna edad. A través del conocimiento progresivo de su personalidad, los dos autores se inscriben en una corriente conocida por la historia, y establecen entonces un vínculo histórico; el desarrollo de las dos historias se hace a la par.

Ahora que hemos puesto un marco sobre la intención de veracidad del autor, es menester enfocar en la propia forma escrita como vector de hechos apegados a la realidad. En efecto, según Darío Villanueva¹⁴⁴, la autobiografía se define como relato *poético* y no *mimético*; esto es, que reconstruye un recorrido iniciático partiendo de recuerdos que el autor tiene que conectar, colmando asimismo los vacíos. Por consiguiente, la autobiografía, por el hecho de dar sentido a eventos que no lo tenían o que tuvieron otro diferente en el momento en que el autor los vivió, se aleja de la simple dimensión mimética de la realidad. En otras palabras, la autobiografía, por ser relación diacrónica, es interpretación. Así, parece que por esencia a la empresa autobiográfica siempre le faltará la representación fiel de la historia. A ello hay que añadir la insoslayable voluntad de establecer un horizonte de espera¹⁴⁵: cualquier autor que escribe sobre sí mismo lo hace con cierta visión de su persona y con la meta –ya aludida en este trabajo– de transmitir una idea de sí. A través del relato de la propia vida, la historia es entonces orientada, se cuenta en función del autor, quien la despoja de los elementos que no cree necesarios e insiste en los que le parecen importantes; ahora bien, contar una historia en función de una personalidad implica que el autobiógrafo tenga un punto de vista propio sobre los acontecimientos que cuenta; mediante la escritura, hemos constatado la propensión, por parte de los dos autores, a seguir fieles a su figura de autores. Ahora, podemos preguntarnos en qué medida adoptan una mirada crítica sobre unos eventos relatados, si no de manera fiel a la historia convencional, auténtica con respecto a la visión que tuvo, por su parte, de ellos. Tal construcción narrativa orienta el análisis de las dos obras que estamos estudiando hacia el realismo –literariamente hablando–.

II.1.2. ¿Un relato realista?

Esta subparte abarca temas relativos a la literatura y cuestiona, por lo tanto, su estatuto de arte. Hemos confirmado con anterioridad la dimensión literaria de la autobiografía, aunque ésta comporta aspectos que en teoría no se relacionan en absoluto con la literatura *stricto sensu*: en

¹⁴⁴ VILLANUEVA, *op. cit.* (nota 93), p. 21.

¹⁴⁵ CABALLÉ, *op. cit.* (nota 13).

efecto, lo que solemos llamar «literatura» se corresponde con un arte de usar la escritura que llama a la capacidad de imaginación del autor, sin todavía adentrarnos en la cuestión de si esta imaginación es usada con el fin de crear un relato con capacidad referencial con respecto a la realidad o no. Estas afirmaciones ponen de relieve una cuestión importante: por formar parte de la verdad histórica, incluso de manera reconstruida, el texto autobiográfico, al menos en su forma más comúnmente aceptada, se aleja de la ficción (entendida como relato no verídico, inventado) para acercarse más bien al relato verídico. Esto entra en adecuación con la referencialidad tradicionalmente otorgada a la autobiografía, no obstante, y como ha sido evocado antes, la literatura autobiográfica implica siempre reconstrucción de los eventos y, por ende, apela la capacidad imaginativa de la memoria, como ya hemos mencionado. Una narración con gran cualidad referencial no excluye, por consiguiente, que la obra sea fruto de la imaginación, que va de la mano con la memoria. Darío Villanueva emite la siguiente reflexión a propósito del carácter imaginativo-literario de la autobiografía: «[c]abe preguntarnos pues [...] si la autobiografía como género tiene acogida en ella. De convencernos de que es así, sería en todo caso literatura realista, quizás la más realista de todas las literaturas¹⁴⁶». Pensar en la cabida de la autobiografía en la literatura nos abre una reflexión sobre su grado de realismo; podemos preguntarnos si es realista en un sentido más bien común o literario, en cuyo caso conlleva cierto grado de crítica de la realidad que describe.

Por muchas diferencias que comporte la narración de las dos obras, su uso del lenguaje se apoya en ambos casos en su cualidad utilitaria y pragmática (cualidad puesta de relieve por Genette¹⁴⁷) en la medida en que los dos autores manejan su estilo (en esta medida, se podría hablar de arte) para transmitir datos históricos y acerca de su figura como militantes. Un dato que confirma su cabida en la literatura anarquista, pues como apunta Clara Lida en «Literatura anarquista y anarquismo literario», aquélla es una literatura en la cual predomina la intención: «[d]esnuda de pretensiones artísticas, esa literatura atenúa la aridez teórica y facilita la vulgarización de complicados conceptos revolucionarios¹⁴⁸». Si bien, en el caso de las dos autobiografías de esos autores —que diversificaron su obra panfletaria en *La Revista Blanca*— se puede matizar la ausencia de pretensión artística, la fuerte presencia de las ideas ubica estas obras en el marco de la literatura anarquista. Ahora bien, las dos obras —en particular, la obra

¹⁴⁶ VILLANUEVA, *op. cit.* (nota 93), p. 30.

¹⁴⁷ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, París: Éd. du Seuil, 1991, p. 9. URL: <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782021069419>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

¹⁴⁸ LIDA, *op. cit.* (nota 100), p. 361.

de Urales— poseen aun así una cualidad sentimental que alcanza más allá de la sola difusión de las ideas; ya resaltamos el carácter íntimo de la autobiografía, y la influencia de la manera de narrar en la recepción de las ideas. Sería entonces una equivocación ocultar la dimensión artística de las dos obras, pues no son meras enunciaciones de hechos. Marisa Siguán clasifica así *Mis primeros cuarenta años* como obra literaria por oposición a la obra periodística¹⁴⁹; opone entonces relación de eventos y arte literario. Pero asumir que estas obras sólo son literarias en un sentido amplio sería ocultar la ya definida característica de la literatura anarquista, que adquiere un carácter político; las dos obras comportan así indudablemente un apego a la realidad, que va de la mano con su capacidad a ser idearios. Se podría decir que las ideas forman el marco en el que la realidad va a ser enunciada; se otorga así una capacidad crítica a la narratividad autobiográfica de los dos autores. Ambas características nos hacen derivar hacia una concepción realista, en el sentido literario de la palabra, de las dos obras, pues esta corriente literaria se traduce por una descripción fiel de la realidad con fuerte capacidad crítica inherente.

Intuir que las dos autobiografías encuentran cabida en el realismo literario es acercarlas a obras que representan la realidad de una manera trabajada, ya no solo en adecuación con la materia bruta de los sentimientos; entonces, se trata, ya no de dar a conocer la realidad íntima —lo cual es imposible—, sino más bien de imitarla, aunque sea de manera fiel. En *Pourquoi la fiction?*¹⁵⁰, obra teórica de Jean-Marie Schaeffer, llama la atención la definición que el autor da del mimetismo:

[...] toute imitation implique une relation de similarité relative entre ce qui imite et ce qui est imité. Par ailleurs, si la fiction implique des processus mimétiques, alors elle met aussi en œuvre des relations de similarité.

Mediante esta definición, el estudioso parece poner en relación la ficción, forma *a priori* no idónea para representar la realidad, con la imitación, que sí presenta características conformes con la representación de ésta. Sin embargo, lejos de oponerlos, el autor admite que la obra de ficción puede comportar similitudes con la realidad, o sea, que la *poiesis*, obra sacada de la imaginación, puede encontrar formas de concordar con la *mimesis*. *Mi Vida* y *Mis primeros cuarenta años* emplean un lenguaje utilitario, como hemos apuntado anteriormente, lo que las allega al marco poético —en el sentido en que trabajan el lenguaje con el fin de darle una forma que sea adecuada— y una escritura auténtica; poseen entonces una doble faceta. Ahora que

¹⁴⁹ *Op. cit.* (nota 83), p. 35.

¹⁵⁰ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, París: Éd. du Seuil, 1999 (Poétique), p. 82.

hemos establecido el lugar de las autobiografías estudiadas en la literatura, cabe explicitar las implicaciones de su representación de la realidad, mediante un relato que, aunque a través de procesos literarios, se orienta hacia el lectorado con la meta de transmitirle un mensaje, una pauta de reflexión. Tal constatación –la del recurso literario, artístico, para contar una verdad de manera fría– pone de manifiesto la polisemia patente en el término «historia», y plantea la cuestión de la asimilación entre ésta y el relato.

Una vez más, la definición que podemos dar del término «realismo» no se basa en un acuerdo del todo carente de discrepancias. Aunque la teoría literaria realiza numerosas obras al respecto, muchas veces la doble definición de la palabra –realismo como apego a la realidad o incluso como valor, y como corriente literaria con características propias, como la descripción de lo menos apetecible, por oposición a las corrientes anteriores– impide que se defina la corriente solo con respecto a su vertiente literaria. La definición más común de lo que sería la literatura realista es una literatura con fuerte apego a la realidad, que insiste, por oposición con las corrientes literarias anteriores, en el aspecto lúgubre y feo de lo que describe. De ello, podemos sacar la conclusión siguiente: las formas literarias que adopten un punto de vista realista se incluyen, además del marco de la *poiesis*, en una dimensión mimética muy fuerte, que casi llega a ocultar su carácter poético¹⁵¹. Este apego a lo real hace de la novela, por su manejabilidad y la naturalidad de su narración, la forma literaria más propicia a entrar en esta corriente. No obstante, por describir la realidad de manera completa y cruda, es insoslayable su dimensión crítica, a la vez de esa realidad y de las demás formas literarias incapaces de denunciarla; Bertold Brecht abarca en el realismo todos los textos políticos y críticos. Según él, el realismo no tiene límite formal aparte de su meta reformadora de la sociedad, y ceñirlo a una forma sería limitar su alcance. Esta definición podría entonces acercar los textos no ficcionales a esta acepción, como subraya David Becerra Mayor en su análisis de la contienda entre Lukács y Brecht:

Para el dramaturgo alemán el realismo «no se debía degradar y reducir a una cosa de pura fórmula», más bien apostaba por una noción de realismo que trascendiera la definición estrecha que a la postre limitaba también su potencial político, su capacidad de intervención¹⁵².

¹⁵¹ G erald ACKERMAN y Henri MITTERAND, «RÉALISME, art et littérature», *Encyclop edia Universalis*, [s. f.]. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-art-et-litterature/>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

¹⁵² David BECERRA MAYOR, «A vueltas con el realismo, o hacia una inest tica de “lo real”», in Xavier ESCUDERO, Pascale PEYRAGA y Natalie NOYARET (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe siècles)*, Binges: Orbis Tertius, 2020, p. 375-376.

Por otra parte, Sébastien Hubier pone de relieve la tesis de Freud según la cual no existe en la mente una concepción de realidad; por tanto, toda realidad contada no puede ser sino ficticia: «*et, d'autre part, la métapsychologie freudienne s'est attachée à montrer qu'il n'existe, dans l'inconscient, aucun indice de réalité*¹⁵³». La dualidad *poiesis–mimesis* la resolvería entonces la esencia autobiográfica, que está en el recuerdo y en la transcripción de eventos vividos. Una realidad ficticia llamada por Dominique Viart «*fiction critique*¹⁵⁴» cuando emerge en tiempos de crisis; constatamos que la literatura, sea o no ficcional por esencia, varía en su uso y función.

Geneviève Champeau¹⁵⁵ asimila el realismo a una herramienta ideológica que interviene en contextos históricos inestables, para cuestionar la condición humana. En efecto, si bien durante mucho tiempo se ha creído en la cualidad de reflejo del realismo, las teorías literarias más recientes afirman que, como bien se ha dicho anteriormente, aunque la narración realista puede apuntar hacia la objetividad, no puede alcanzar una objetividad pura. En consecuencia, transmite inevitablemente una idea, e incluso puede llegar a ser usado a favor de ésta. El ejemplo de la sociedad comunista rusa, en la que la corriente realista sirve de palanca educativa y revolucionaria, es emblemático¹⁵⁶, pues para Stalin la literatura realista debía ser «nacional»; esto es, servir una causa siempre a favor del régimen. En cuanto al realismo social de los años 1960 en España, defendía por su parte una causa opuesta al franquismo al enfocarse en personajes marginados y encerrados en un sistema arcaico denunciado por las novelas; Federica Montseny se inscribe en la lógica de oposición al régimen por su empeño en representar, sin autocensura, la historia de una España traicionada por la política, cuyos exiliados sufrieron los horrores de una guerra que no habían elegido. En este aspecto nos centraremos más luego.

Federico Urales publicó su obra en los años 1930: el realismo literario de esos años fue definido como un realismo lírico¹⁵⁷, que busca el *pathos* en su narración. Como corolario de la cuestión del realismo en las dos obras que estudiamos, cabe preguntarse si la obra de Urales

¹⁵³ HUBIER, *op. cit.* (nota 5), p. 82.

¹⁵⁴ Dominique VIART, «Les “fictions critiques” de la littérature contemporaine / Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, “Folio”, 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p.», *Spirale*, vol. 201, 2005, p. 10-11.

¹⁵⁵ Geneviève CHAMPEAU, «Recepción de la novela realista de posguerra», in *Literatura en España (siglos XIX-XX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2001 (Collection de la Casa de Velázquez).

¹⁵⁶ David BECERRA MAYOR, «A vueltas con el realismo, o hacia una inestética de “lo real”», in Xavier ESCUDERO, Pascale PEYRAGA y Natalie NOYARET (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe siècles)*, Binges: Orbis Tertius, 2020, p. 371-372.

¹⁵⁷ Xavier ESCUDERO, Natalie NOYARET y Pascale PEYRAGA (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe siècles)*, Binges: Orbis Tertius, 2020 (Collection Universitas), p. 30.

puede insertarse en esa tendencia. En primer lugar, constatamos efectivamente la presencia del *pathos* en torno a la figura del autor, que siempre pone énfasis en su condición de víctima cuando le ocurren eventos que van en su contra, como cuando comenta las fases de tortura estatal en el episodio de Montjuic: «[d]ecir “tormento” se dice pronto; se puede decir sin comprender el sentido de la palabra. Sufrir tormento es otra cosa¹⁵⁸». Así, el sufrimiento se concibe casi exclusivamente de un modo sacrificial, ligado a lo religioso, lo cual enfatiza la condición de los mártires de la causa. La anáfora hiperbólica presente en esta página, así como la repetición de la palabra «martirio», confirma esta constatación. La muerte está presentada como paliativo a una situación inaguantable. En efecto, el autor describe con un lenguaje crudo los horrores de la cárcel; las dos últimas frases del extracto, en presente del indicativo, con un tuteo empleado como extensión del sufrimiento hacia el otro, y luego directamente dirigido al lector, pone de manifiesto el uso de un lenguaje en el que predomina la inmediatez. La hipotaxis se hace también el eco de la urgencia y de la confusión que dominan en el ser torturado:

La muerte, antes que continuar sufriendo el martirio de las cuerdas de guitarra, que oprimían los testículos hasta reventarlos; la muerte, antes que continuar sufriendo el martirio del hierro candente aplicado a las nalgas y en las plantas de los pies; la muerte, antes que continuar sufriendo el tormento de las cuñas entre carne y uña, o el del trotar continuo, dentro de un calabozo de cinco por tres. Y palo si te paras, y bacalao seco si tienes hambre, y si tienes sed el botijo te enseñaban para que lo vieras, pero no para que bebieras de él.

Esto es verdad, lector [...] ¹⁵⁹.

Los sufrimientos del autor entran así en contradicción con su carácter siempre amable, «la aureola que en [su] país natal tenía de hombre bueno¹⁶⁰». Este primer criterio del realismo lo cumple entonces Federico Urales, aunque es de añadir que el *pathos* le sirvió también para arrojar luz sobre los aspectos controvertidos de su personalidad. La crudeza del lenguaje de la obra es otro factor más de pertenencia a esta corriente, pues trasparece en él cierto vitalismo y una nobleza de carácter de los personajes –la cual volveremos a evocar posteriormente– cuya función social reside quizás en el humanismo y en la humildad de los que hace muestra, también para alcanzar el pueblo con un hablar sencillo y sensacionalista¹⁶¹, como lo evidencian los numerosos diálogos de la obra.

Por lo que se refiere a Federica, cabe recordar que su autobiografía se publicó a finales del siglo XX, unos diez años después de acabarse la dictadura franquista en España, por lo que su

¹⁵⁸ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 165.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 156.

¹⁶¹ *Op. cit.* (nota 83), p. 39.

relato se retrotrae a los eventos que sufrió la autora durante ese periodo, así como a su infancia y juventud durante la dictadura de Primo de Rivera, y luego durante la República. Ahora bien, su obra se corresponde con la definición que hemos dado anteriormente, es decir una literatura que emerge en tiempos de crisis como una manera de cuestionar la situación actual. Por la aportación descriptiva que la autobiógrafa proporciona al lector acerca de su exilio y de la guerra en Francia, busca mostrar incluso lo que no es bello: la antítesis entre pasado y presente se encuentra con frecuencia en la descripción del hambre de sus hijos, «[m]i pobre hijo, que llegó de Néronville orondo y colorado como una manzana, falto de este alimento, cada día perdía color y peso¹⁶²», o la progresiva entrada en la demencia de su padre:

— Hoy me encuentro muy bien, Federica. Hoy soy el mismo de antes.

Horas después se desmoronaba, comenzaba a gemir, a declarar que de nuevo la enfermedad se apoderaba de él, que se sentía morir, que corriésemos a buscar a un médico: la terrible demencia senil, heredada de su madre, hacía su obra destructora¹⁶³.

El declive físico y mental de sus pares se hace así el eco de las terribles dificultades encontradas por las víctimas de la guerra, en este «drama» «multiplicado, como ya dije, por miles de otras vidas¹⁶⁴». Las condiciones de vida de sus compañeras de cárcel ponen también de realce la consideración hacia la mujer en el contexto de la guerra, y está descrita con un fuerte énfasis que recalca la condición de víctima de las mujeres: «[t]oda la animalidad, todas las aberraciones sexuales, todo lo repulsivo e inconcebible de las anomalías del sexo, deviene la expresión de lo más bajo de la condición varonil¹⁶⁵». El ritmo ternario y el asíndeton lleno de adjetivos y sustantivos con connotación peyorativa ya se encontraban, en paralelo, en la descripción de su propia condición entremezclada con la de las demás mujeres:

Y tres Policías, la francesa, la alemana y la española, corrían tras una mujer cuyo único delito, cuyo solo crimen había sido soñar con un mundo mejor, prodigarse en un incesante esfuerzo de liberación y de superación. En otros tiempos, los hombres se hubiesen apiadado de esa mujer, madre, con sus dos hijos en brazos. Pero hoy no había que esperar piedad de nadie. La lucha era áspera, inmisericorde. ¿Acaso tuvieron piedad de los miles de mujeres socialistas, comunistas, sindicalistas, anarquistas de España? Los hijos de los no arios, para los alemanes, ¿acaso eran algo más que nidadas de ratones? Y para el SS, para los mercenarios del franquismo, para el miliciano de Vichy, hombres deshumanizados, hombres amputados de la más mínima solidaridad de la especie, castrados de valores morales, ¿qué era una mujer? Menos que una cosa, menos que un objeto¹⁶⁶.

¹⁶² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 204.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 253.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 206.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Mediante la insistencia en palabras como «delito» y «crimen», luego seguidas del verbo «soñar» en rotunda oposición con éstas, Federica Montseny insiste en la violencia estatal frente a su ideario en el que no aparece ningún rasgo de venganza ni de violencia. Mientras vuelve la antítesis entre presente y pasado, las preguntas retóricas muestran la ira de la autora, una ira que no aparecía en las páginas anteriores, lo cual la hace resaltar con más insistencia todavía. Se puede decir incluso que Federica cumple con su responsabilidad al erigirse como portavoz de la historia anarquista en el siglo XX. En efecto, durante su relación, intervienen numerosos nombres, más allá de sus relaciones de familia y amistad, pues también menciona los nombres de sus coetáneos militantes en la CNT, «cuyos nombres no recogerá nunca la historia¹⁶⁷», igual que lo hace su padre: la historia de Durruti o Ascaso está dada como la versión verdadera de los hechos en una época en la que se habló mucho sobre esos personajes:

Pero, tal como eran, quedan y quedarán como figuras excepcionales, por su bravura, su honradez, su pasión revolucionaria y su capacidad de sacrificio. Los dos debían morir en el combate. El primero en una barricada barcelonesa y el segundo en la defensa de Madrid¹⁶⁸.

¡Cuánto se ha hablado en torno a esa ida de Durruti y su división al frente madrileño! [...] Ésta es la verdad histórica. Todas las otras versiones dadas en torno a su muerte, consciente o inconscientemente, sólo pueden favorecer al franquismo, y disminuir el prestigio de la CNT, encarnada en la figura legendaria de Buenaventura Durruti¹⁶⁹.

De nuevo, notamos la abundancia de adjetivos meliorativos que aluden a un sentido sacrificial, casi religioso, de la lucha anarquista. El ritmo lapidario de Federica, así como el vocabulario del combate «barricada», «defensa», e indudablemente el epíteto «legendaria» y la representación de Durruti como imagen de la misma CNT, se conforman con la visión de dos héroes. La autora afirma sin alternativa que lo que cuenta es «la verdad» (nótese el determinante definido) y, para más fuerza, añade que lo que no concuerda con su relato favorece a la oposición estatal de la dictadura y su relato sesgado de las luchas obreras. De igual forma, Federico Urales hace mención de muchas figuras que conoció en su vida, y muestra un verdadero interés en saber lo que es de ellas en la época en que escribe: «[a]llí estaba Manuel Barrera, un albañil que ha muerto hace poco [...]»¹⁷⁰, «[e]ntre los nombres que el celador había voceado, estaban los de Anselmo Lorenzo, Fernando Tarrida, Bautista Cervera, Baldomero Ollé, José Molas (atormentado y fusilado más tarde), Juan Talarn (este más viejo que Lorenzo

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁰ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 137.

y estaba, además, en enfermería), el mío y el de otros¹⁷¹». De este modo, ambas autobiografías adquieren un carácter crítico al imponer su mirada personal sobre los acontecimientos, ya que van más allá de la mera descripción (incluso, en el caso de Federica Monsteny, contestando los rumores en torno a figuras de la CNT que conoció), además de ser testimonios que, por citar nombres y documentos que aluden a personas y escritos reales, se anclan en la realidad. Estos dos relatos pueden entonces ser vistos como dos relatos realistas, literariamente hablando. Así, en su redacción trasparece la inmediatez, la presencia del tiempo en el que escriben, lo cual les hace existir dentro de una realidad histórica dada. Ahí tenemos uno de los aspectos que hace de esos relatos autobiográficos unos textos históricos. Establecidas estas condiciones de historicidad, queda por definir otro aspecto fundamental de la autobiografía dentro del espectro histórico: los datos en los que hasta ahora hemos reparado aluden a la relación de la autobiografía y su sujeto con los demás. Sin embargo, si bien la historia es común a un grupo, estamos poniendo el enfoque en un género propicio al desarrollo de la individualidad, precisamente alegando que su interés está en una historicidad emparejada con la noción de testimonio personal: esta circunstancia nos impone entonces vincular la autobiografía, en su dimensión individualista, con la construcción de una historia.

II.2. El vínculo entre escritura autobiográfica e historia

II.2.1. Autoconocimiento e historia

Federico Urales pone indudablemente de realce el sentido histórico de su relato al escribir, con tono de complicidad con el lector al final del segundo tomo de su obra, esta frase que ya hemos citado: «¿Iba a escribir unas cuantas líneas en la historia de España? El lector lo dirá leyendo lo que de *Mi Vida* queda por contar¹⁷²». Esta pregunta, no carente de cierto tono retórico, tiene además la particularidad de jugar sobre el doble sentido de «mi vida» como relato de los hechos vividos, y *Mi Vida* como obra, acentuado por el verbo «contar»: en esta medida, se puede decir que integra totalmente su vida en su relato y los hace indisociables. Al decir anteriormente «[c]reyendo que esta *Mi Vida* ha de tenerla larga después de muerto¹⁷³», el autor espera alcanzar la posteridad. Su entrada en la historia se hace entonces, ya no de manera retrospectiva como lo pudo hacer su hija, sino con vistas al futuro. No obstante, *Mi Vida* no deja de ser por ello una obra de introspección: Urales alude varias veces a su estado psicológico

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁷² *Ibid.*, p. 219.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 170.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

(«¿Qué hay en mí?¹⁷⁴»), y pone énfasis en la manera como el anarquismo le salvó la vida: en una parte del primer tomo titulada «El equilibrio de mi alma¹⁷⁵», que, de paso, confiere al relato un carácter catártico, el autor dice: «[p]oco a poco se fue alejando de mí la idea del suicidio [...]. Aventuras, quería que me ocurriesen muchas, pero ya tenía un ideal en la cabeza [...]»¹⁷⁶. Esta parte, consiguiente al desarrollo en el joven Urales del ideal anarquista, demuestra una dependencia a las ideas ácratas, además relacionada con un amor apasionado ocurrido en su juventud, «¡Quizá este amor precoz libro de momento a mi vida de la pesadilla del suicidio!¹⁷⁷»; así, el autor concibe el anarquismo como parte de él, la cual al mismo tiempo que le permite conocerse en su sentido profundo, le incluye en una tradición larga. Incluso el autor se establece como autorreferencia en su camino militante: «[e]l ideal era yo, mi bondad, mi honradez, mi espíritu justiciero¹⁷⁸». Al enunciar sus cualidades intrínsecas, el autor participa del desvelamiento de su personalidad y las vincula con el ideario anarquista. Ahí, el anarquismo tiene la doble función de auxiliar en el desarrollo del personaje, pero también sirve, en un segundo nivel, de ayuda al lector para entender el camino psicológico del autor y su entrada en la historia.

Es asombrosa, en el texto de Federica Montseny, la cantidad de relaciones que la autora establece, queriéndolo o no, entre su vida personal y el curso de la historia. Ya desde el principio de su narración, pone en el mismo plano el desarrollo de su vida y eventos históricos relacionados con su recorrido: «[e]stas Memorias, pues, abarcan los primeros cuarenta años de mi existencia: desde mis años infantiles hasta la liberación de Francia, en 1944¹⁷⁹». Tal apropiación de la historia cercana al desarrollo de su vida y militancia es ya anunciadora del lugar en que Federica se auto-sitúa: su acción se inscribe en la historia plural de diversas naciones en un periodo de tensiones. Asimismo, la militante anarquista parece asumir el carácter histórico de su obra; el estilo académico del que dan cuenta varios estudios sobre el texto¹⁸⁰ no es para nada anodino. Pilar Nieva de la Paz afirma en su artículo «Autobiografía, política y escritura: *Mis primeros cuarenta años* de Federica Montseny»:

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 191.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 96.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁹ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 11.

¹⁸⁰ TAVERA, *op. cit.* (nota 104); Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Autobiografía, política y escritura: “Mis primeros cuarenta años” (1987), de Federica Montseny», *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 7, 29 de diciembre de 2019, p. 55-84.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

La «Segunda parte» de este volumen autobiográfico se caracteriza también por el tono objetivo y distanciado, muy próximo al del ensayo histórico, con un vocabulario claro, sintético y sobrio, y unas construcciones de párrafos cortos, sin apenas adjetivación ni figuras retóricas, presididas por la contención expresiva y la pretensión de objetividad que definen la crónica política¹⁸¹.

Las afirmaciones de la autora también desvelan la función que da a su obra: «hagamos un poco de historia¹⁸²». Este apego a la historicidad de su vida personal y de su texto seguramente está vinculado con su experiencia del régimen franquista y del exilio; el tercer capítulo de *Mis primeros cuarenta años*, por las emociones que conlleva, revela el impacto de los sucesos que sufrió Federica. Es interesante notar las diferencias en torno a puntuación y diálogo que se encuentran entre las dos primeras y las dos últimas partes: la autora pone de realce su conciencia de la frialdad de su estilo, y la poca retransmisión sensorial que procura la escritura: «[t]odo esto, explicado ahora, fríamente, parece sin importancia¹⁸³». Por otra parte, en cuanto a datos de forma, se cuentan tres diálogos o frases con tono oral (esto es, con signos de puntuación conformes a la introducción de una oración en un texto) entre las primera y segunda parte, mientras que en la tercera se cuentan unas veinte y en la cuarta más de cincuenta, entre las cuales siete ocupan más de una página; incluso, en esta última parte, la autora formula en oraciones sus pensamientos: «[p]ensé: –tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe. Hoy o mañana te pillarías los dedos en la trampa¹⁸⁴». Las exclamaciones están también más presentes en esta última parte, pues en el relato de su exilio experimenta con viveza fases de desesperación, por ejemplo, al ver el sufrimiento de su hijo y sus fuertes deseos, ahora expresados con hipérboles:

Vencida por la emoción, con los nervios destrozados, tuve momentos de hundimiento moral. [...] empecé a llorar silenciosamente. [...] Deseé morir, con un anhelo profundo de paz y de reposo, como una evasión de la horrible pesadilla que estábamos [sic] viviendo. [...] ¡Oh, esa mirada honda, seria, de hombre ya, con que me contemplaba mi hijo, levantando hacia mí su linda cabecita¹⁸⁵!

Incluso la autora se dirige directamente al lector con tono cómplice, tras contar la discriminación de raza impuesta por Venezuela a la hora de acoger refugiados españoles: «¿Curioso, eh?¹⁸⁶». Empero, la fuerte estructuración de la obra (la primera parte se centra,

¹⁸¹ NIEVA DE LA PAZ, *op. cit.* (nota 137), p. 67.

¹⁸² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 130.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 151.

cronológicamente, en la infancia de Federica, hasta los inicios de su compromiso en política con el empeoramiento de la situación política española, la segunda cuenta su organización política durante el periodo republicano y su vida familiar, la tercera enfoca en la guerra civil y, por fin, la cuarta parte es el relato de su exilio durante la dictadura franquista, entremezclándose la historia personal con los eventos históricos) y su tono neutral en la mayor parte del relato remiten a la cualidad ensayística y analítica de la obra. Muchas de sus frases son bastante cortas y no hacen más que contar los hechos, sin desarrollar su opinión personal más allá de la simple impresión: «[e]n realidad, no había nada que añadir. La justicia siguió su curso. José Antonio fue fusilado y Francisco Largo, no sé por qué misteriosas razones, se salvó¹⁸⁷».

Podría parecer paradójico relacionar la relevante historicidad del texto con su parte más conmovedora y menos centrada en los puros hechos. Sin embargo, la conciencia de las propias vivencias y emociones conlleva la conciencia de la historicidad del ser; Karl Weintraub pone de relieve la simultaneidad existente entre el autoconocimiento y la inscripción en una historia. En efecto, una persona acaba siendo la fusión de su «circunstancia principal¹⁸⁸», de la creación de su personaje mediante la escritura y de su influencia en el mundo. Ello se relaciona con lo antedicho: al relatar su historia y dejarla escrita y visible para la posteridad, el autobiógrafo se ancla en un contexto histórico y adquiere cierta relevancia en el curso de la misma. Del mismo modo, tomar conciencia de sí implica tomar conciencia de que existimos *con* y *en* los demás. Al respecto, Lejeune acerca el fenómeno autobiográfico con la civilización como disciplina, la cual no puede existir sin la historia¹⁸⁹, en el sentido en que la lectura del testimonio forma parte de un proceso de recreación de las ideas y costumbres de una época. En el peculiar caso de Federica Montseny, Pilar Nieva de la Paz¹⁹⁰ adscribe su autobiografía a una serie de autorretratos de mujeres que desempeñaron un papel relevante en los avances de la igualdad entre hombres y mujeres, contribuyendo aquéllos a la recuperación de la memoria histórica. Pues bien, al retratar con gran detalle a las mujeres que cruzaron su vida y se afirmaron como modelos en la vida de Federica, la militante anarquista contribuye a su propio entendimiento como mujer y como militante para la igualdad dentro de este conjunto. En paralelo, resalta figuras de mujeres «de toda la vida» —porque a menudo describe a mujeres que no desempeñaron un papel fuerte a nivel nacional, pero sí a nivel de la personalidad de la joven

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸⁸ WEINTRAUB, *op. cit.* (nota 117), p. 25.

¹⁸⁹ LEJEUNE, *op. cit.* (nota 3), p. 17.

¹⁹⁰ NIEVA DE LA PAZ, *op. cit.* (nota 137), p. 58.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Federica— cuyas acciones en su vida privada sirvieron de guía en la vida y militancia de la autora. He aquí algunas reflexiones sobre mujeres que formaron parte de la vida de Federica; la primera fue una familiar de Federica que murió muy joven de enfermedad, y la segunda fue una compañera de lucha que se alejó luego de la vida militante:

Elisa murió a los veintisiete años, soltera, pese a que no le habían faltado los pretendientes, que alejaban la pasión exclusiva y celosa de mi padre y el amor posesivo de su madre. Otra criatura y en otra época se hubiera rebelado, hubiera roto ese arco de cariños absorbentes que la asfixiaban. Ella se resignó, aceptando la vida que entre todos le impusieron. Cuando, ya mayor y a través de las confidencias de mi madre, llegué a comprender todo esto, ¡cuánta piedad retrospectiva sentí por mi «padrineta», muerta sin haber realmente vivido!¹⁹¹

Libertad Ródenas fue una excelente oradora y una activa propagandista del anarcosindicalismo. Su nombre llenó el período revolucionario de los años 1920, hasta que su unión con el compañero José Viadiu y el nacimiento de sus hijos la fueron apartando de la vida militante¹⁹².

Así, Elisa, por su carácter abnegado y el turno trágico que tomó su vida, aparece como una mártir que no pudo disfrutar de las oportunidades que entrevió; en cuanto al ejemplo de Libertad Ródenas —su nombre supone también una significativa antítesis con su vida— la contraposición de «su nombre llenó» y «la fueron apartando», así como la sustitución de «su nombre» por las figuras de su marido y de sus hijos, deja entrever que su militancia menguó a causa de que dejó que otros tuvieran el paso sobre ella. Este esquema de vida no lo siguió Federica ya que, antes al contrario, a los pocos días de tener su primera hija, volvió a la militancia activa: «[p]or esto no me ausenté de Barcelona durante dos años, ni dejé la Redacción de *Soli* ni interrumpí mis actividades literarias y orgánicas¹⁹³».

Pero su labor autobiográfica también comprende historias de mujeres que integraron la historia del anarquismo, y cuyo retrato pinta Federica para que no caigan en el olvido:

¡Qué admirable mujer era Ana Villalobos! Se necesitaría mucho espacio para explicar su vida. Pertenece al grupo de mujeres españolas cuya existencia, cuyo combate, cuyo ejemplo deberían ser recogidos en un volumen para que sirviera de lección y estímulo a las generaciones de mujeres que están hoy librando combate por la liberación del sexo y la igualdad de la mujer y del hombre en todos los aspectos de la vida. En este momento no puedo hacer más que evocarla¹⁹⁴.

¹⁹¹ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 19.

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

La exclamación y el pronombre exclamativo «qué» introducen con énfasis el adjetivo epíteto, que ya homenajea a la militante. Luego, la repetida mención a la dimensión histórica de su vida (mediante el uso de las palabras «espacio» o «volumen», este último con sentido enfático a la vez en torno al tamaño de su vida y a su importancia en la posteridad, como «lección») y el ritmo ternario en gradación «cuya existencia, cuyo combate, cuyo ejemplo» asientan las bases de una vida que fue ejemplar en todos los sentidos. En oposición franca con esta descripción, la última frase deja al lector con ansias de saber más sobre la vida de aquella mujer, además de recalcar, con una modestia que es proporcional a la admiración de la autora para con Villalobos, la importancia de ésta.

Al describir a estas mujeres, lo que da a conocer Federica Montseny son figuras ejemplares de mujeres de su juventud y vida adulta: el carácter histórico de su obra radica entonces también en la puesta en relación retrospectiva entre mujeres de época de la república y del franquismo, y lectoras más tardías. Así, y como lo subraya también Patricia Greene, permite «crear un vínculo entre las mujeres del pasado y las del presente¹⁹⁵», dejar huella, por medio de esos retratos mujeriles, de la lucha femenina en los años de su militancia. Estas mujeres, retratadas con bastante énfasis, son en realidad reflejos de los deseos de Federica Montseny: a través de ellas, la joven y luego más madura autora construye sus pautas de vida y militancia, y retrospectivamente se da a conocer ante el lector como una mujer con carácter fuerte, que se negó a que la borrara su vida de madre. La relevancia de la autobiografía de Federica Montseny ya impera antes de que la leyéramos: la mayoría de las autobiografías obreras (y, sencillamente, de las autobiografías) fueron escritas por hombres, que publicaron más relatos, aunque la forma diarística íntima la suelen emplear más bien mujeres. Pilar Nieva explica que «los textos de carácter autobiográfico de las escritoras constituyen un fenómeno relativamente contemporáneo¹⁹⁶». Patricia Greene señala que *Mis primeros cuarenta años* mezcla lo político con lo personal al escribirse como la autobiografía de Federica Montseny, quien dedicó su vida a la lucha anarquista. Es, por lo menos, la forma que toma el relato: la autora afirma que sus deseos de casarse «iban mucho más allá de un matrimonio burgués, aunque fuese con un hombre de izquierda que conocía [sus] ideas¹⁹⁷». En su pensamiento, la lucha de clase no

¹⁹⁵ GREENE, *op. cit.* (nota 10), p. 68.

¹⁹⁶ Pilar NIEVA DE LA PAZ, *Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008, p. 141. URL: <https://digital.csic.es/handle/10261/66055>. Fecha de consulta 18 de mayo de 2022.

¹⁹⁷ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 45.

desaparece dentro del matrimonio, y la militante tiene conciencia del freno que podría ser en su lucha. Se contraponen así a las mujeres que se esfumaron después de dejar que otros tomaran el paso sobre sus decisiones. Asimismo, la maternidad no fue un freno en su lucha, aunque confiesa que le hirió tener que dejar a sus hijos. En realidad, aunque opone a veces la vida política con la vida de madre («[...] la personificación femenina de la FAI y de la Revolución amamantaba a su hijo, como cualquier otra madre del mundo...¹⁹⁸»), solo utiliza la antítesis para respaldar su propósito con más firmeza: vida cotidiana de madre y vida política de militante no se excluyen, sino que se entremezclan para reforzarse y dar a conocer un nuevo modelo de mujer, opuesto con la mujer de su tiempo, cuyo retrato está fijado en la historia por las descripciones de la autora.

Pongamos ahora estos retratos en relación con la descripción que Federica Montseny hace de sí misma. En el relato de infancia, destaca la precocidad intelectual y la agudeza de Federica, al igual que su padre: «[n]o recuerdo bajo qué signo del zodiaco comenzó mi enseñanza, también anticipada a su tiempo¹⁹⁹», concuerda con la frase de Federico Urales «[c]ontaba yo veintidós meses y lo recuerdo perfectamente²⁰⁰». Desde pronto en su vida, la joven mujer fue testigo de eventos claves de la historia que marcaron las pautas de su militancia, en paralelo con su educación. Nótese el peso de dicha educación, a la vez en su iniciación anarquista y en su relación con sus padres; «[p]orque, la gran inteligencia de mis padres consistía en ponerme sobre la pista de los autores que progresivamente iría comprendiendo. Era yo misma la que descubría y seleccionaba, según me interesaban o me aburrían las lecturas²⁰¹». Así, Federica sigue claramente el camino emprendido por su padre en un anarquismo literario, y hasta lo defiende por medio de su propia obra:

Algún día se hará plena justicia al verdadero genio creador de mi padre que, además de lo que apareció con su firma, escribió miles y miles de cuartillas, firmadas con diversos seudónimos, tanto en la primera época de la *Revista Blanca* como en la segunda²⁰².

Se inscribe de este modo en una tradición anarquista generacional, que evidentemente adquiere un sentido histórico al ser prolongada tras varias épocas. Sus juegos de infancia también responden a este afán político:

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁰ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 82.

²⁰¹ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 25.

²⁰² *Ibid.*, p. 56.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Mis juegos, en esos años, eran mi perrita y el pronunciar discursos, subida al entarimado que existía en el antiguo salón de baile del viejo Casino, ante el único auditorio de que disponía: mi abuela María, única compañera de juegos en el curso de aquellos años difíciles²⁰³.

La autora demuestra así una ambición política innata, descubierta poco a poco por medio de sus lecturas y del aprendizaje libre que sus padres ejercieron. La escena, bastante conmovedora – por el decoro en desfase con la niñez de la autora, el recuerdo tierno de la abuela, la intimidad de la escena creada por la única espectadora y los «años difíciles» a los que remite esta escena–, confirma el apego sentimental de Federica Montseny al anarquismo, y así le da más importancia todavía. Al ser la política una pasión y una costumbre en su vida, la autora consigue hacer aparecer el anarquismo en filigrana de toda la obra, convertirse en «la personificación femenina de la FAI²⁰⁴».

Mediante el relato de su entrada en el movimiento ácrata, los dos autores consiguen, por lo tanto, la introspección y la revelación al lector de su personalidad, construyéndose así ante el lector como indisociables de la historia anarquista. Aquí aparece un punto clave del historicismo, que es la inscripción en una historia; sin embargo, la referencialidad de la autobiografía sigue planteando dudas, y el lector puede verse alejado del contexto histórico en el que tiene lugar la autobiografía en la medida en que el soporte y su inherente retrospectividad implican que el autor cuente la historia bajo su propio punto de vista y, como bien se ha evocado anteriormente, el propio lector colme los vacíos de la memoria. Estas problemáticas implican definir la noción de subjetividad/objetividad y la noción de olvido y su papel, no forzosamente contra productiva, en el desarrollo de la autobiografía histórica.

El medio más adecuado para transmitir esa historia es evidentemente la escritura –y no la palabra oral, por su alcance restringido–; ahora bien, es importante enfocar en el estatuto literario de las dos obras estudiadas. El estilo ensayístico de la obra de Federica Montseny, y el, más bien novelístico, de su padre, brindan dos tipos diferentes de lectura de la historia. Por ser anarquistas, los dos militantes entran en una categoría distinta de autores; en efecto, la cultura ácrata, al aislarse de la sociedad común, implica la creación de una cultura paralela a la que circula en las esferas no marginadas de la sociedad. Asimismo, el tono usado por los dos literatos trasmite su ambición política, y hace insoslayable la visión de estas dos obras como obras impregnadas de militancia.

²⁰³ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 140.

II.2.2. Dos «biografías militantes²⁰⁵»

En las dos obras, resalta el poder del pueblo frente a la autoridad; los movimientos sociales se hacen siempre en defensa de los abusos de un poder que ejerce una fuerza exagerada. A contracorriente de los héroes oriundos de las clases más altas, los dos autores atribuyen a las clases populares cualidades de virtud, humildad y nobleza de corazón («[...] el pueblo madrileño, que dio, en aquellos días, el más extraordinario ejemplo de coraje y de capacidad de sacrificio²⁰⁶»), incluso, según Federico Urales, el estatuto de «primera providencia²⁰⁷» en su ensayo *El ideal y la revolución* –piénsese un instante en lo impactante de esta expresión, dicha por un anarquista–, «almas nobles²⁰⁸», «lo noble, lo hermoso²⁰⁹», «resonante y bello²¹⁰». Incluso el pueblo es capaz de realizar acciones de tamaño y repercusión considerable: su capacidad de reunión está puesta de relieve numerosas veces, por ejemplo cuando Federico Urales cuenta la defensa por parte del pueblo de los presos de Montjuic y la revisión de su proceso²¹¹ o muestra con emoción la implicación de los lectores de *Tierra y Libertad* en ayudarlos a financiar el periódico²¹². Federica Montseny, por su parte, atribuye a la fuerza popular una sublevación cuya fuerza compara con el pronunciamiento franquista: «[y], con cuatro años de anticipación a 1936, fueron los trabajadores los que rodearon los cuarteles e impidieron la salida de la tropa de los mismos [...]»²¹³. Con esa nobleza y valor atribuidos al pueblo, los dos autores muestran una confianza y gratitud a una serie de anónimos, que contribuyeron a la construcción de su propia personalidad y la de una España cuyas condiciones laborales serían mejores.

Es menester añadir que ambas obras son potentes herramientas de crítica del poder, sea éste el régimen franquista, republicano o los regímenes anteriores: Joan Colla afirma que «Montseny contribuyó en los primeros años de la Transición a reconstruir en el imaginario colectivo un periodo –la República y la guerra civil– que el franquismo quiso borrar o falsear²¹⁴»; asimismo, el número 78 de la revista *Anthropos* dedicado a Federico Urales admite

²⁰⁵ TAVERA, *op. cit.* (nota 130).

²⁰⁶ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 100.

²⁰⁷ ABELLÓ GÜELL, *op. cit.* (nota 25), p. 30.

²⁰⁸ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 149.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 188.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 261.

²¹¹ *Ibid.*, p. 231.

²¹² *Ibid.*, p. 261.

²¹³ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 71.

²¹⁴ Citado por GREENE, *op. cit.* (nota 10), p. 61.

que «*Mi Vida* constituye una muestra sorprendente de sus orígenes, de sus ilusiones, trabajos, pero, sobre todo, de la proverbial violencia del poder estatal y de sus representantes [...] la persecución y la cárcel [...] la destrucción por la tortura –de hombres e ideas [...]»²¹⁵. En ambas obras, encontramos críticas más o menos directas del poder estatal, en las cuales trasparece el espíritu militante de los dos autores. Así, Federico Urales llama repetidas veces a las autoridades del proceso de Montjuic «inquisidores»: una parte del primer tomo presenta a un teniente de la cárcel como «La silueta del inquisidor mayor»²¹⁶, remitiendo así a un periodo arcaico de España en el que se reprimió con rudeza a muchos ciudadanos y, en el ideario ácrata, a un mundo totalmente opuesto con sus valores fundamentales. El autor adopta también palabras fuertes en contra de la sumisión al estado en el artículo *Consideraciones sobre el hecho y muerte de Pallás*: «¡Maldito el orden, si no es el orden de la libertad! ¡Maldito el pueblo que siendo esclavo no se rebela!»²¹⁷. Las frases exclamativas, frecuentes en la obra de Urales, aquí enfatizadas por la anáfora, encuadran los valores ácratas defendidos por el autor, que incluso llega a maldecir su «primera providencia», que sabe corrupta por la sujeción impuesta por parte del Estado. Del mismo modo, Federica escribe a propósito de un viaje político emprendido a Suiza, con el fin de solucionar el problema de higiene del que sufren los soldados en el frente español:

Guardo un recuerdo amargo de esa estancia en Suiza, a finales de enero y comienzos de febrero de 1937. Aquel mundo protegido, arropado en privilegios que parecían intangibles; aquella burocracia cortés y glacial, que nos escuchaba con aparente deferencia, pero que nada comprendía, ni quería saber, del drama que se debatía en España, me exasperaba. Recuerdo que decía a veces a mis acompañantes:

— Me dan ganas de ponerme a gritar entre toda esta gente que apenas levanta la voz²¹⁸.

La militante afirma en este párrafo su fuerte oposición a todo tipo de desigualdad de clase y de autoridad, que parece calificar de hipocresía, hasta casi perder paciencia; la protección en la que se encuentra Suiza en aquel momento parece irreal, etérea, más que todo en profundo desfase con la realidad de la España en guerra. Asimismo, el final de su obra anuncia lo que debía ser el segundo tomo de su autobiografía, orientado hacia la resistencia contra el franquismo; ahí hubiéramos asistido a la manifestación más clara de oposición firme, por parte de un movimiento en su conjunto, al régimen encabezado por un dictador: «[o]tro día quizá pueda proseguir este relato y se podrá conocer lo que han sido los treinta años de ininterrumpido

²¹⁵ *Op. cit.* (nota 83), p. 14.

²¹⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 150.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁸ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 113.

combate del movimiento confederal y libertario contra la dictadura franquista. Desde Francia y en el interior de España²¹⁹». Así, los dos relatos se afirman como actos de resistencia frente al régimen. Eso a nivel global y personal: ya hemos evocado la mención a los actos fuertes del pueblo español –y más que todo, su franja obrera– frente al poder, pero las dos obras son portavoces de la dedicación de los dos autores, en su vida militante, a la oposición contra la injusticia. Ambos sufrieron un episodio de cárcel, contado con muchos detalles y donde resalta la solidaridad («[...] toda la población penal de la cárcel tirando al patio zapatos, alpargatas, pantalones, chalecos, chaquetas, gorras, calcetines para que se abrigaran los pobres deportados filipinos²²⁰»), la cual, en el caso de Federica, es específicamente femenina: «[m]e dio ropa para abrigarme, botes de confitura, pan tierno que le traían de fuera; cuanto recibía lo repartía. Era muy solidaria²²¹». La cuestión del exilio es también una preocupación fuerte de Federica; si bien su padre, estando en aquellos años sufriendo demencia, no pudo relatar por escritos estos hechos, su hija le dedica una parte de su autobiografía, titulada «La última aventura de Federico Urales²²²». Un homenaje a su padre, que en su propia autobiografía quiso contar parte del advenimiento de la dictadura franquista, pero no pudo publicar el cuarto tomo de ésta, que fue reducido en llamas tras la tentativa de esconderse de Federica y sus comparsas, quienes quemaron los papeles simbólicos de su lucha.

La resistencia, sin embargo, no consiste solamente en el énfasis puesto en el poder popular; las dos autobiografías son alegatos para una mayor visibilidad de la historia cenetista. Si bien Urales prefiere enfocar en su propia personalidad y, a través de ella, en la de su movimiento, Federica Montseny resalta con frecuencia la labor de la CNT y su predominancia en las luchas populares: «[p]ero, en aquellos días, la fuerza más predominante y más activa a todos los niveles, fue la confederal y libertaria²²³». Las últimas páginas de *Mi Vida*, enteramente dirigidas al lector, son un discurso de esperanza para seguir la lucha y no olvidar las militancias pasadas:

Y tú, lector, serás siempre esclavo, lo serán tus hijos, lo serán tus nietos, si tú y tus descendientes no os plantáis y decís: «Ea, a trabajar todo el mundo, todo el mundo; jefes, amos, correligionarios y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 252.

²²⁰ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 188.

²²¹ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 229.

²²² *Ibid.*, p. 217.

²²³ *Ibid.*, p. 55.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

camaradas, y luego de trabajar todo el mundo, luego de ser iguales en las penas y en las glorias, en las dichas y en las desventuras, podremos ser compañeros, podremos ser hermanos²²⁴».

Así, podemos concluir que a través del compromiso a favor de las luchas obreras en general y de la CNT en particular, los dos autores usan su fuerza individual para visibilizar una lucha de las que formaron parte, creando así una figura de sí emparejada con la lucha; eventos colectivos y personalidad propia se juntan entonces para dar forma a la meta histórica de las dos obras.

La evocación de recuerdos personales, que están impregnados de sentimentalismo, permite en definitiva a los dos autores poner de realce, casi como evidencias, sus valores anarquistas: así, destaca el valor de la naturaleza en las dos obras. Así, Federico Urales cuenta la desesperación de su perro, que le sigue contra todo impedimento cuando aquél es llevado a la cárcel: «intenté que el perro se alejara, pero no pude conseguirlo, y al menor descuido a mi lado lo tenía otra vez. “¡Pobre animal! –pensaba yo–. Somos dos conducidos”²²⁵». Este amor a los animales encuentra un eco en la infancia de Federica Montseny, que evoca, con ternura o resentimiento, las actividades familiares durante su infancia, las cuales se basaron en el cultivo y el ganado; las diversas casas familiares, situadas en el campo, aparecen como un peligro, pero también como una libertad que es de vincular con la ambición libertaria: «[I]a casa estaba rodeada de campos, sin paredes que la aislaran y la protegiesen²²⁶». La joven habla de un «traumatismo» cuando un perro, infectado con rabia, muerde a las mascotas de la casa. Evoca así su vínculo particular, a través de la semejanza, con una perrita, y la pasión de la familia por los animales, salvajes o domésticos:

Una noche pasó un perro rabioso y mordió a cinco de los seis perros que teníamos. Sólo se salvó una pequeña perra foxterrier que contaba tantos años como yo y que dormía conmigo en mi cuarto. [...]

Mi padre fue incapaz de la ejecución de esos animales, a los que quería. Todos eran de raza y magníficos, porque había tenido siempre una pasión por toda clase de animales. Mucho antes de que la Sociedad Protectora se ocupara de ellos, yo veía en mi casa instalar en el jardín comederos para los pájaros en invierno. [...] Pero, durante años, resonó en mi cerebro el ruido de los disparos que ponían fin a la vida de nuestros hermosos y queridos animales²²⁷.

La autora aprovecha este recuerdo tintado de personificación para demostrar la compasión, casi adelantada a su tiempo (por la alusión al cuidado de los pájaros, hecho por iniciativa propia antes de la estatal), de la familia ácrata para con la naturaleza. Al mismo tiempo, pone de

²²⁴ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 520.

²²⁵ *Ibid.*, p. 124.

²²⁶ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 15.

²²⁷ *Idem.*

manifiesto el apego a la tierra y al mundo animal en el pensamiento anarquista; el recorrido de la vida personal hace entonces trasparecer un modo de pensar fuertemente anclado en el día a día familiar, dando a conocer una manera de vivir en acuerdo con el ideal, y en armonía con la naturaleza. Pese a este apego al campo, la familia Montseny cuenta una parte de su vida emocionalmente compleja y oscura, pues tuvieron que cambiar varias veces de domicilio a causa de problemas financieros: «tuvimos que abandonar la Ciudad Lineal e instalarnos en una *sinistra* casa de campo²²⁸», lo cual les permite poner de relieve las injusticias creadas por la sociedad de clase. Pero también, por antítesis, cuentan el recuerdo nostálgico de un «paraíso perdido²²⁹» que, a la vez que da a conocer su personalidad –a través de los recuerdos infantiles para Federica, y de las dificultades de un militante y padre para Federico Urales– se erige como eco de las ideas ácratas. Este conjunto de armonía con la naturaleza y puesta en evidencia de los abusos del poder estatal contribuye a poner a los dos autores en posición de víctimas: sin defensa, al igual que la naturaleza de la que se aprovechan siempre con cuidado y amor, se encuentran acorralados en una situación de explotación por parte del Estado.

Para concluir, los dos autores, mediante la figura propia, construyen un relato crítico de la historia en el que sus ideas, al favorecer la militancia anarquista en su obra, les confieren un aura ideológica que se implica en una tradición ácrata familiar y a favor del testimonio individual, que pondrá de relieve la predominancia del anarquismo en un largo periodo de luchas sociales. Así, las dos obras escriben una figura del yo a favor de la militancia para la visibilidad del movimiento cenetista en la historia. Merece ser comparada la manera como manifiestan su personalidad, dando al mismo tiempo más valor y visibilidad a su obra política.

III. Comparación de las dos obras

III.1. El interés por la verdad individual: el auge de la personalidad en las dos obras

Ricœur emite una reflexión relevante al señalar que la escritura de la historia no puede sino ser influenciada por los esquemas narrativos literarios; en cuanto a la identidad narrativa, nos encontramos ante un caso similar:

[...] ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles

²²⁸ *Ibid.* La palabra subrayada lo ha sido por iniciativa propia.

²²⁹ *Ibid.*, p. 16.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs – des intrigues – empruntés à l’histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman)²³⁰ ?

La personalidad del autobiógrafo, al ser obligatoriamente narrada, se construye entonces en cierta manera con el relato. Así, los dos autores que estudiamos ofrecen al lector un retrato en forma de historia, y cada uno asume a su manera la forzada construcción inducida por el lenguaje. En la perspectiva de dar visibilidad al movimiento anarquista, ambas personalidades se desvelan a lo largo de su relato como relevantes en la historia ácrata.

III.1.1. Federico Urales: la autodefensa por la figura del autor

El anarquismo, en sus principios en España, fue hecho ilegal con rapidez, y su producción íntima o memorialística, pero también escrita en general, quedó muchas veces restringida a los mismos autores²³¹. Ahora bien, muchos teóricos insisten en que la historia global es la suma de las historias locales; Julián Casanova, que dedicó la mayor parte de su trabajo a la historia anarquista, afirma incluso que la historia anarquista –y de las clases obreras en general– fue puesta a la luz en primer lugar por los propios militantes, aunque de manera un tanto orientada²³².

Ya hemos subrayado el hecho de que la inscripción de la autobiografía de Federico Urales en los años 1930 le brinda cierta influencia de la corriente literaria del momento, aunque veremos más adelante que difiere en gran medida de ella. De hecho, ya hemos resaltado las marcas patéticas alrededor de la figura del autor, causadas por las numerosas controversias en torno a su personalidad política: el militante anarquista declara incluso, puesto en una posición de narrador externo y omnisciente por un instante, «los que, sin explicárselo, no podían ver a Urales ni creer en su talento²³³». De esta manera, legitima su punto de vista, pues lo hace pasar por exterior y, por ende, alejado de toda orientación previa hacia el bando de Urales o el de sus enemigos. García Oliver habla en sus memorias de su «desmedida petulancia²³⁴» y critica con vivacidad sus años de «repliegue», durante los cuales dice «esperó pacientemente a que Federica, la nena, se hiciese mujer, para ver cómo la lanzarían entre los cuadros

²³⁰ Paul RICŒUR, *Temps et récit, t.3: Le temps raconté*, París: Éd. du Seuil, 1991 (Points Série essais), p. 138.

²³¹ DELHOM, *op. cit.* (nota 9).

²³² Julián CASANOVA, «La historia social de los vencidos», *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 30, 15 de enero de 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/279661196_La_historia_social_de_los_vencidos. Fecha de consulta 24 de noviembre de 2021.

²³³ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 267.

²³⁴ Citado por ABELLÓ GÜELL, *op. cit.* (nota 25), p. 32.

confederales²³⁵». Retrospectivamente, el padre aparece casi como protegido por la sombra de la hija, quien, por su personalidad, se alzó en las esferas políticas. No obstante, y si bien es verdad que la obra de Federica alega a su padre, *Mi Vida* busca el advenimiento de Federico como personaje principal. Desde el principio, los ataques y las hostilidades dirigidas en su contra son siempre contadas desde su propio punto de vista, y desde una posición de víctima: «[c]onfieso que quizá era agresivo, que quizá lo soy aún, pero, si lo soy, es por amor a la verdad²³⁶». La confesión aparece aquí como una autodefensa, y pocas son las veces en que el autor admite sin más sus defectos. Curiosamente, al exacto contrario de su hija, Urales escribe al contar su contienda con Lerroix:

Si se tratara, no de contar mi vida, sino de hacer un poco de historia, expondría los hechos políticos de aquellos días y la opinión que yo tenía sobre ellos. Pero no se trata de política y con lo que voy a copiar escrito por mí entonces, conteniendo con Lerroix, creo que habrá opiniones bastantes para que el lector conozca la mía²³⁷.

El autor rehúsa entonces un estatuto de comentarista y analizador sobre hechos generales, y se centra más bien en las opiniones de personas que tiene en su entorno. Vemos ahí que su meta no es orientarse a la historia sino hacia su propia personalidad, quizá a veces a través de la personalidad ajena. Este dato confirma la dimensión individual de su obra, marcada por la voluntad de fijarse como hombre bueno ante el tiempo que escasea.

Si bien la infancia forma parte del proceso iniciático en el marco de la autobiografía, Urales se vale también de aquélla para marcar las pautas de su militancia anarquista: el niño aprende a leer por curiosidad: «[c]omo [mi madre] no sabía leer y le gustaban las historias, me las hacía leer a mí²³⁸», como lo hará luego su hija. Durante sus exámenes, un catedrático le riñe: [c]íñase al programa y guárdese las ideas propias²³⁹. Aparecen entonces dos mundos opuestos, el mundo libre de la casa donde el niño aprende, y el mundo institucional, regido por cierta conformidad que —es de notar— no le conviene al joven Urales. Ahora bien, la iniciación también pasa por el desarrollo de personajes que impactaron a Urales por el resto de su vida, uno de los cuales es su madre, quien adquiere gran importancia en su relato. Es ella quien le empuja en parte a leer, pues él quiere leer historias para ella que no aprendió por culpa de una vida laboriosa: «[m]i madre, al crecer, pasó de niñera a criada y de criada a cocinera²⁴⁰». La

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 297.

²³⁷ *Ibid.*, p. 479.

²³⁸ *Ibid.*, p. 91.

²³⁹ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

madre aparece como el ejemplo del trabajador explotado, roto por los años de duro trabajo, pero cuya sensibilidad es, aun así, muy aguda: «[m]i madre era muy inteligente, sentimental y buena [...] ¡Cómo lloraba la pobre!²⁴¹». Cuando muere, el autor le dedica palabras panegricas y casi religiosas: «[f]ue una santa, fue una mártir²⁴²». Un carácter de mártir que se encuentra asimismo en las descripciones de mujeres hechas por Federica, entre las cuales resaltan mujeres cuya dedicación a su vida familiar les hizo desaparecer poco a poco en la vida política. El sentido del sacrificio es entonces primordial en toda la obra; el afán sacrificial, por lo menos política y socialmente hablando, de Urales será por otra parte puesto de relieve repetidas veces. Un ejemplo de ello es cuando cuenta sus principios como autor y los motivos por los que empieza la escritura política:

A aquella escoria social, a aquella «chusma encanallada», a aquellos infelices, víctimas inconscientes de esta injusticia social, dediqué mis primeras cuartillas de fugitivo. Fue un puñado de basura arrojado al rostro de los que me perseguían por querer redimir almas que ellos retenían dentro de todos los dolores, de todas las miserias y de todas las inconsciencias²⁴³.

La visión de sí mismo que nos presenta el autor es entonces casi heroica, pues no vacila en oponerse, por la escritura a las desigualdades sociales y, físicamente, a lo que considera injusto: «[s]iempre me ha pasado un fenómeno que no sé cómo llamar. Si se me manda con altanería o se me trata desconsideradamente o se me provoca, núblanse mis ojos, la sangre se agolpa en mi cabeza, mi espíritu se subleva y hago una barbaridad²⁴⁴». Una visión acentuada por el carácter novelesco de la obra: constatamos, en efecto, que el ritmo narrativo es el de una novela, que no sigue un orden estrictamente cronológico –como lo señala el autor al emitir reflexiones metatextuales: «[p]ero es preciso volver atrás, siguiendo mi sistema de narrar²⁴⁵». Si bien la infancia cubre unas veinte páginas (consideramos el capítulo «De cómo concebí el ideal²⁴⁶», o sea, una etapa de transición a la madurez intelectual «[a] los veintiún años entré en política», como la salida del mundo de la infancia), destaca en el relato el episodio del encuentro con las monjas (lo que debieron tratarse de unas cuantas horas), que ocupa unas diez páginas. Más allá del peso simbólico de la presencia religiosa auxiliar en el relato, la importancia del encuentro radica también en el esmero con el que Urales describe a una de las monjas:

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Ibid.*, p. 484.

²⁴³ *Ibid.*, p. 316.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 307.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 487.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Contaba la que me había dirigido la palabra unos cuarenta años. Su mirada era franca y sincera, y se dirigía al rostro del interlocutor como si tuviera la seguridad de que podía mirar a los hombres impunemente para sí y para e objeto de sus miradas.

No era como aquellas monjas que no levantan la mirada del suelo [...].

Su voz carecía de la gangosidad que se observa en la mayoría de las monjas [...].

Diríase que aquella mujer había pertenecido al gran mundo [...] ²⁴⁷.

Asimismo, esta escena comporta cambios de nivel diegético que es interesante poner a la luz, por su ausencia en el resto del relato: la historia que Urales cuenta a las monjas aparece en la obra como un capítulo más, «El león contra los explotadores de mujeres²⁴⁸» (ni que decir tiene que ya trasparece en el título la heroicidad del protagonista, e incluso cierto tono quijotesco, que comentaremos más adelante, en la exageración y la distancia entre narrador y personaje, ya presente en la obra de Cervantes). Dentro de esta diégesis de doble nivel –en la que el autor sale incluso de una diégesis para entrar en otra, cuando una de las monjas tiene con él un debate–: «[l]a monja [...] exclamó²⁴⁹», aparece también otra, en la que cuenta la muerte de su madre. Tras esta escena, constatamos el carácter picaresco de la obra; además de eso, el autor hace referencia algunas veces a sus «famosas²⁵⁰» o, incluso, a sus «nuevas y famosas aventuras²⁵¹», como si se tratasen de una leyenda o de un cuento, de una manera que adquiere tonos de parodia. El autor adopta así una mirada irónica, lo cual acentúa el ya aludido carácter crítico de la obra. También revela, tras su infancia, la influencia de personajes caballerescos, que hasta se manifiesta en su manera de vivir –a la imagen del mismo Quijote–: «[m]e gustaban aquellas aventuras, que los libros contaban y que tenía por hechos ciertos», «[l]os hombres aventureros, los hombres de acción y valientes eran mis ídolos²⁵²». Se agrega a ello el tono generalmente ligero y optimista de la obra que, sin poner en ridículo al personaje, «delata su inocencia²⁵³», pues concibe el anarquismo como un ideal que le guía a lo largo de su vida y confirma su carácter tintado de simpatía. Federico Urales es también autor del *Último Quijote*, obra que refleja el carácter ideal, pero también utópico y, por ende, inalcanzable, de la lucha anarquista. En resumen, ahí los enemigos quiméricos contra los que combate el caballero no son fruto de su imaginación sino de la sociedad en sí, vista a través de sus ojos: por eso la obra se concibe como una verdadera toma de partido a favor de sí mismo, quien siempre justifica sus actos por la injusticia que siente. Incluso el autor hace una referencia explícita al Quijote

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 331-332.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 332.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 333.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 321-329.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 329.

²⁵² *Ibid.*, p. 89.

²⁵³ *Op. cit.* (nota 83), p. 15.

en un artículo sobre Azorín: «De las famosas aventuras que Azorín corrió en la Mancha²⁵⁴». Resalta en esta expresión un tono satírico contra el ex anarquista, que en aquel entonces había emprendido el camino de don Quijote –de nuevo, una empresa con connotación burlesca– para narrarlo en el diario liberal *El imparcial*, lo cual resultó sin éxito: «[u]na pluma seca y un corazón más seco aún nada había de ver donde tantas cosas bellas viera Cervantes²⁵⁵». Adopta entonces la mirada burlona típica de la literatura cervantina, y pone al mismo tiempo de manifiesto su admiración por el autor. Incluso esta escena le sirve para insistir en su eterno carácter de héroe a pesar suyo: «[y] hube de ser yo el héroe por fuerza, como en muchas otras ocasiones²⁵⁶». Sin embargo, añade, en tono anunciador de su personalidad, la decepción que sintió respecto a la historia de su tan admirado héroe:

Tal era mi criterio sobre estos asuntos que cuando supe, ya de veinte años, que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no era cosa vivida, sino imaginada, tuve una decepción y el libro perdió, a mis ojos, mucho de su valor. Lo hecho siempre ha sido para mí más meritorio que lo pensado, y mi fe en los héroes era de tal naturaleza que creía posible cuanto contaban los libros de caballería²⁵⁷.

El autobiógrafo se contrapone así a la figura del Quijote en la medida en que ha sabido extraerse del mundo ficcional –con lo cual afirma también su buena fe y su creencia en los actos más que en las palabras–, al mismo tiempo que se asimila con él: no deja totalmente de lado la creencia en el combate para un ideal. Aquí también destaca el poder de la literatura, que formará parte de su vida política más luego: el capítulo en el que relata ese episodio se titula «Libros y armas²⁵⁸». Aunque en el texto habla distintamente de la literatura de caballería y de las armas por las que aquélla le empujó a tener afición, el acercamiento de las dos palabras y el rasgo que los libros dejaron en la vida adulta de Urales demuestran el poder que les confiere: una manera, asimismo, de convalidar el poder de autodefensa de su obra. Su figura autorial es, además, un modo de alzarse por medio del odio que sufre por parte de sus compañeros: ello lo delata muy bien un episodio de su estancia en la cárcel: Cayetano Oller, al leer una de sus obras, protesta: «conste que nada de lo que escribe Montseny me gusta²⁵⁹», a lo cual añade más tarde que «solo Urales era de mi gusto²⁶⁰», momento que aprovecha el autor para revelar su identidad literaria; una prueba más de la enemistad injustificada que expresa la oposición, «[l]os que puedo llamar

²⁵⁴ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 421.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 420.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁶⁰ *Idem.*

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

míos jamás creyeron en mi talento y he tenido muchos enemigos sin que me conocieran y sin saber por qué²⁶¹». Allende el simple autorretrato, el autor toma entonces ventaja de la escritura para erigirse en héroe y mostrar su apertura, sobre todo en cuanto al ámbito de la religión. Se describe así a contracorriente de la oposición política, la cual muestra odio hacia su persona.

Por otra parte, incluso en nuestra época, el autor destaca por la oposición que desató contra su figura, según él sin aparente razón; la contraportada de su autobiografía anuncia «[h]ombre de fuerte personalidad, Federico Urales fue amado y odiado tanto por sus adversarios políticos como por correligionarios anarquistas²⁶²» e instaura así el clima de adversidad general que rodeó al militante ácrata. De manera más aguda todavía, en su obra, el autor enfatiza la oposición de su carácter con las figuras que se le opusieron, entre sus propios rangos pero también en el poder estatal. A título de ejemplo, notamos su oposición con sus compañeros de cárcel: «[e]ste Fo pronto fue mi enemigo, el jefe del bando contrario. Jefe de los optimistas yo, jefe de los pesimistas él. Llamo jefe al optimista más a prueba de bombas y al pesimista más exagerado²⁶³».

Nótese además la aportación documental que brinda el autor, la cual además de reafirmar el carácter verídico de los hechos contados, apoya la visión positiva de su personalidad. Sus controversias están reproducidas en los numerosos artículos de prensa de los que consta la autobiografía. Los textos previos a la obra ya mencionan el ambiente de competencia entre *La Revista Blanca* y otra publicación titulada *Vértice*; «[...] la familia Urales, quienes, a la postre, dominaban el espacio editorial anarquista²⁶⁴» se encuentra entonces en una posición simbólica respecto a la prensa ácrata. Su peso indiscutible lo aprovecha Urales para sacar a la luz hechos de importancia y restablecer una justicia en torno a su persona. Asimismo, el autor aprovecha su autoridad de autobiógrafo para poner a la luz a los diferentes condenados. Defiende así a Pallás, por ejemplo, uno de los anarquistas que originaron el atentado contra Martínez Campos en 1893²⁶⁵, pero, más notable todavía, la suma de los compañeros de cárcel del autor y de sus cartas a sus familias antes de ser condenados a muerte²⁶⁶ en un capítulo titulado «Los muertos hablan», el cual termina por la siguiente frase:

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² URALES, *op. cit.* (nota 12).

²⁶³ *Ibid.*, p. 139.

²⁶⁴ ABELLÓ GÜELL, *op. cit.* (nota 25), p. 33.

²⁶⁵ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 118.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 170-180.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Como habrás visto, lector, por la lectura de estas cartas y por el relato hecho del proceso de Montjuich, proceso que tanta influencia tuvo en mi vida, he obrado perfectamente al asociarlo a ella. ¡Es horrible, pero es verdad lo que tanto los martirizados como yo contamos²⁶⁷!

En suma, sin asimilarse al grupo de «los martirizados», Urales consigue, mediante el uso de su autoridad literaria, dar voces a los condenados del proceso de Montjuic, que constatamos adquiere una importancia capital en su obra y vida. Por lo demás, su escritura periodística durante su estancia en la cárcel se hace de manera solitaria, sin estar al tanto los demás presos, como símbolo de su afán individualista: «[y]o siempre he sido un poco singular; nunca me gustó trabajar en común y, de aquellos artículos que escribía, no daba cuenta a nadie²⁶⁸». La fundación de *La Revista Blanca* interviene al esfumarse el éxito del *Progreso*, periódico dirigido por Alejandro Lerroux, en palabras de Urales, por culpa de «una serie de artículos que fueron su muerte²⁶⁹», e inaugura asimismo su relación de competencia con el republicano; los mismos artículos de *La Revista Blanca* justifican ese conflicto, apareciendo así *Mi Vida* como el escaparate de la deterioración de las relaciones entre los dos autores —obviamente a favor de Urales—. Una de las primeras causas de la deterioración de sus relaciones es el aparente oportunismo de Lerroux, al que se contrapone Urales tomando defensa de los anarquistas como conjunto: «[y]o, que le conocía tanto como él a mí, sabía que aquello no podía ser, y determiné impedir que Lerroux explotara a los anarquistas españoles llamándose tal por conveniencias personales²⁷⁰». El tercer tomo pone también en escena (y es importante el uso de esta expresión) una controversia entre Lerroux y Urales respecto al caso de Ferrer i Guardia, materializada por los artículos que Federico Urales publicó para defenderse, afirmándose «enemigo de Lerroux²⁷¹» y poniendo de realce la potestad que le confiere su nombre de autor, conocido de todos: «[...] ruego a mis amigos de Barcelona que me envíen un ejemplar del periódico [...]. Para que llegue a mi poder el periódico, basta con que se escriba en el sobre o en la faja: “Federico Urales, Madrid”²⁷²». En total, el autor introduce en su obra cinco artículos de su pluma que ilustran la contienda, entre los cuales uno que no llegó a publicarse como tal, todos dedicados a contestar a esta polémica. Por lo que a sus enemigos se refiere, resume sus respuestas con frases cortas: «[l]a polémica se fue enredando de tal manera²⁷³», «Lerroux no

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 180.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 239.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 413.

²⁷² *Ibid.*, p. 411.

²⁷³ *Ibid.*, p. 414.

aceptó mis condiciones; las aceptaron otros [...]»²⁷⁴», confiriéndoles así menor importancia. Termina por un escrito que, según él, fue la última sentencia del conflicto: «[r]ematé la polémica de esta suerte»²⁷⁵». La metáfora de las armas asociadas con la escritura, ya presente al principio de la obra, se persigue para resumir el conflicto: «se cruzaron muchas balas de papel»²⁷⁶». La labor periodística del autor se hace también el eco de la represión estatal contra el anarquismo: «[c]uando se fundó *La Revista Blanca*, en junio del año 1898, estaba en vigor una ley, votada en Cortes el año 1896, que se llamó contra el anarquismo»²⁷⁷», y ayuda en la resolución del proceso de Montjuic a través de varios artículos, titulados «Carta de los condenados en Montjuich»²⁷⁸ y «Justicia. Inocencia de los condenados como autores y cómplices del crimen perpetrado en la calle de Cambios Nuevos, de Barcelona»²⁷⁹».

En conclusión, Federico Urales consigue combinar su estatuto de protagonista en su obra y su autoría (en ambos sentidos del término), a la vez como autobiógrafo y como novelista y periodista, y por tanto supera las disensiones en torno a su figura, con la esperanza de que «se haga justicia a lo que fue su vida»²⁸⁰», en palabras de su hija. Ésta, en su obra, trata a menudo de la militancia de su padre y de los momentos que pasó en la sombra, en una meta defensiva frente a la oposición. Su obra, sin embargo, no es un alegato a su padre sino que realza también su propia figura; estudiaremos en la siguiente subparte los aspectos del elogio personal en la autobiografía de Federica Montseny.

III.1.2. Federica Montseny, una personalidad relevante en el anarquismo

El franquismo provocó en las mentes un recelo a hablar de las condiciones de vida de las clases más pobres²⁸¹; ello hubiera evidenciado las desigualdades sociales de un país que quería presentarse como modelo. Por la menor educación cultural de las clases sociales más bajas, su natural pudor de clase y la censura, la producción literaria popular no alcanzó tampoco las masas. La literatura anarquista –y obrera en general– del postfranquismo apuntaba entonces hacia la visibilización de las vidas y acciones populares. Con frecuencia, Federica Montseny

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 416.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 417.

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 240.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 244.

²⁸⁰ FEDERICA MONTSENY, «Apuntes biográficos de Federico Urales», *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 78, 1987, p. 29.

²⁸¹ ADRIAN SHUBERT y JOSÉ CARAZO, «Autobiografía obrera e historia social», *Historia Social*, n.º 6, 1990, Fundacion Instituto de Historia Social, p. 141-159.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

pone énfasis en su presencia en el primer plano de los eventos históricos que vivió; así, con ella trae toda la franja cenetista y permite resaltar el trabajo del sindicato. Un ejemplo de ello es el peligro que corre al encabezar un ministerio, y la autoridad de la que hace prueba para enfrentar a sus enemigos. Así, pone su capacidad representativa al servicio de su confederación, y su aparente confianza durante los sucesos de mayo, por citar un ejemplo, le confiere una fuerza a nivel estatal:

Varias veces se nos dio el alto y tuve que gritar mi identidad. En una ocasión, frente a una barricada del PSUC, descerrajaron los fusiles y tuve que gritarles:
— ¡Cuidado! ¡No olvidéis que soy ministra de la República²⁸²!

Como ya hemos advertido, por ser mujer Federica, su autobiografía trae también consigo el peso de la feminidad en el ambiente político. Otra vez, la autora resalta su presencia en primer plano y lo chocante, en aquella época, de ver a una mujer en los puestos de importancia; ello nos retrotrae a las descripciones de mujeres hechas por la militante ácrata. A través de esos relatos, establece su autorretrato como mujer (aunque no se definió como feminista sino como «humanista»: «¿Feminismo? ¡Jamás! ¡Humanismo siempre!» es la doctrina de su texto «Feminismo y Humanismo²⁸³», publicado en *La Revista Blanca* en 1924, que siguió repitiendo a lo largo de su militancia). Además de esto, aunque menciona su relación con Germinal Esgleas, destaca el hecho de que se puso a contracorriente de las mujeres autoras olvidadas por casarse con autores; en efecto, Pilar Nieva destaca que la literatura autobiográfica supuso «un arma de doble filo²⁸⁴» para las mujeres que sufrieron el freno masculino: «como la mayor parte de los hombres de su generación, ellos se resistieron a verlas como mujeres profesionales²⁸⁵». Federica, por sus acciones, descuella entonces de la perpetua historia sexista que fuerza a las mujeres a que se casen religiosamente y se aparten de la vida. Se presenta, ya desde joven, como una persona independiente a toda costa, lo que la lleva a no desvelar a su familia que tiene a veces que rechazar a hombres: «[a]demás, era demasiado celosa de mi independencia y de mi personalidad para hablar en casa de aquellos incidentes²⁸⁶». Incluso insiste en su oposición mental e intelectual con las personas de su mismo sexo, haciendo resaltar un desprecio hacia las mujeres de su tiempo e incluyéndose en un conjunto más bien masculino:

²⁸² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 125.

²⁸³ Citado por TAVERA, *op. cit.* (nota 130), p. 111.

²⁸⁴ NIEVA DE LA PAZ, *op. cit.* (nota 196), p. 143.

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 28.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Así he tenido muchas amistades, la mayor parte con hombres. ¿Por qué esto? Desde muy joven me sentí alejada de la frivolidad del sexo. En aquellos tiempos, raras eran las muchachas con las que se podía tener una conversación un poco profunda. Quizá por ello encontré mayor comprensión y eco en amistades masculinas, con las que podía establecer intercambios morales de los que la relación con chicas de mi edad estaba ausente²⁸⁷.

Podemos entonces admitir la hipótesis según la cual Federica Montseny mantuvo una relación totalmente opuesta y casi hostil con la mujer estereotípica, mientras ensalza las figuras de mujeres militantes que dedicaron su vida a la igualdad de los géneros y se identifica, por lo tanto, con ellas. Asimismo, a la hora de casarse, insiste con orgullo en el potencial peligro que ella representa para su futura suegra, un peligro también representado, en tiempos anteriores, por su madre con su propia suegra:

La historia se repitió con nosotros, pues lo mismo había ocurrido con mi padre, al que su madre había temido ver unido a mi madre. Las dos, por lo visto, representábamos mil peligros para sus hijos. Sustraerlos a nosotras representaba para ellas salvarlos del peligro de una vida consagrada a las ideas²⁸⁸.

Por este retrato que hace de su madre y de sí misma, se identifica con el mundo de «las ideas» y lo defiende, así como el carácter peligroso de éste: es elocuente el uso del verbo «sustraer», que remite a una trampa de la que habría que salvarse. Al mismo tiempo, se opone a la figura de la suegra posesiva y al estereotipo del ama de casa, quien, por el contrario, no representa ese mundo de las ideas por estar confinada en un papel sexista de mujer servil.

La autobiografía de Federica Montseny corresponde asimismo con un olvido y una invisibilización de la mujer anarquista, incluso dentro de sus propios rangos. Dice, en una entrevista de 1978, frente a Antonina Rodrigo: «[e]n torno a nosotras guardaron silencio los comunistas y los propios libertarios. No valía la pena mencionarnos. Se nos condenó al ostracismo. Ni siquiera citan a las mujeres que lucharon a su lado, ni a las que, sin combatir, libraron combates anónimos, pero no por ello menos valiosos²⁸⁹». La militante, quien publicó numerosos escritos sobre la condición femenina, pone de relieve en esta entrevista el anonimato de ciertas mujeres, sin que por ello pierdan importancia; destaca así el poder del testimonio individual y su carácter necesario para entender las luchas llevadas a cabo por el movimiento ácrata. Por consiguiente, y como pone de manifiesto Francisca Vilches-de Frutos, Federica se expone en su obra como un nuevo paradigma de mujer, además de resaltar la importancia de la política en el transcurso de su vida y, más generalmente, en la vida cotidiana de su tiempo:

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 235.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 48.

²⁸⁹ NIEVA DE LA PAZ, *op. cit.* (nota 137), p. 58.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

«[...] su valor diferencial estriba en su deseo de mostrarse como protagonista y ejemplo de un nuevo modelo de mujer activa en política²⁹⁰». Reforzada por su protagonismo y su independencia, la autora aprovecha entonces su estatuto para defender la visibilidad ácrata. Escribe así, a propósito de la obra de su padre, en el *Ateneu Enciclopèdic Popular*: «[c]uantos historiadores han profundizado esas páginas de fundamental importancia en la historia de España, no han podido menos que quedar asombrados por lo que fue la fuerza y la influencia de los anarquistas en el curso de la revolución y de la guerra²⁹¹». Está entonces convencida de la importancia histórica de las dos obras en el reconocimiento de la labor cenetista.

Del mismo modo, Federica Montseny se convierte, por medio de su escritura, en un nuevo modelo de mujer. Recalca varias veces su estatuto peculiar en una asamblea de hombres políticos, o sus acciones frente a la adversidad, y ello desde la infancia, en que protege a sus familiares de alguna incursión policial en el domicilio:

Cuando ésta llamaba a una de las dos puertas de la finca, mi misión era ir a abrir con la mayor parsimonia posible, anunciando a gritos, con el vozarrón de que, desde niña, me había dotado la Naturaleza:

— ¡La Guardia Civil²⁹²!

Su carácter fuerte trasparece no solo con su temperamento, ya opuesto desde niña a la autoridad estatal y cómplice de las actividades de su familia, sino también con su voz, arma literal y simbólicamente muy potente, que ella evoca como un don. Estas demostraciones de fuerza se prosiguen a lo largo de su juventud, pues la adolescente se defiende contra la adversidad masculina:

Contaba yo 13 años y era ya una muchacha casi formada. [...] ¡Cuántas veces tuve que defenderme a patadas de los carreteros que paraban el carro para meterse conmigo! Yo era entonces una fierecilla, y tales demostraciones, tan bestiales, me ponían furiosa²⁹³.

Se describe así como una muchacha de ferocidad casi animal (una fiereza, justificada por un enfado que ponen de realce las exclamaciones), lo cual se contrapone a la visión estereotípica de la mujer silenciosa. Más tarde, interviene también su notable presencia en un ámbito casi exclusivamente masculino (y ello incluso en los rangos progresistas ácratas): «[n]o disimulaba, o disimulaba mal, la poca gracia que le hacía ver a una mujer perdida en ese grupo

²⁹⁰ Francisca VILCHES-DE FRUTOS, «Testimonio y compromiso: una visión diferencial en la literatura española contemporánea. Presentación de la editora del monográfico», *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 7, 29 de diciembre de 2019, p. 16.

²⁹¹ *Op. cit.* (nota 83), p. 4.

²⁹² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 18.

²⁹³ *Ibid.*, p. 28.

de hombres, todos encanecidos ya en la política [...]»²⁹⁴, «[a]l ver que se trataba de una mujer, todos se quedaron estupefactos»²⁹⁵. Marca así su postura militante y novedosa contra un conjunto masculino más bien reacio a la idea de su presencia.

Ambos relatos proponen entonces una inclusión del lector por el carácter íntimo de la autobiografía, al mismo tiempo que lo exponen como alteridad opuesta a su propia manera de ser. Tras ello, difunden el ideario ácrata, opuesto con todo tipo de autoridad y se configuran un estatuto militante peculiar, sea por su historia personal o por su condición (en el caso de Federica, la condición femenina).

III.2. ¿Una escritura motivada por el olvido?

Hemos apuntado en la parte precedente que los dos autores pretenden representar una visión sobre su personalidad que les fue negada; sabemos también, a la luz de lo que hemos aportado con anterioridad, que hablar de la personalidad propia permite plasmarse ante la muerte inminente, no caer en el olvido y resumir su vida para que esté alcanzable para sí (si nos referimos al carácter introspectivo de la autobiografía) y para la posteridad. Se trata entonces de paliar el olvido, y eso en un doble nivel: el olvido por parte de la narración histórica –más particularmente cuando se trata del movimiento anarquista– y desde el propio punto de vista, pues ya hemos resaltado que la autobiografía es un trabajo de memoria, que por lo tanto tiene que colmar sus vacíos.

III.2.1. La transmisión ideológica en *Mi Vida*

En las «Palabras previas» de la autobiografía de Federico Urales, el autor pone de relieve su voluntad de hacer resonar una vida que, según él, «*ha sonado poco*»:

[...] así que iba escribiendo, *por si acaso*, he visto que no tan solo se podía hacer un libro de mis actos y de mi vida, sino que hasta era posible escribir varios libros que valieran la pena de ser leídos²⁹⁶.

Esta voluntad, así como la de Federica Montseny de agregarse a los diferentes testimonios de la guerra civil, muestran que las dos autobiografías, para extenderse al mundo, se apoyan indudablemente en la propia figura de su autor. De hecho, ambos autores escriben con y sobre su yo, quien indudablemente trae consigo un contexto que ancla a esas dos personalidades en

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 222.

²⁹⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 81. Las palabras subrayadas lo son por el autor.

una historia y las vuelve aptas a hablar de ésta –de ahí que en las obras se entremezclen historia y autoanálisis–. Asimismo, alrededor de las figuras centrales que son los autores, gravitan personajes secundarios –la madre de Federico Urales, a la cual casi le dedica un culto, el marido de Federica y las mujeres que crían a su hija– cuya solidaridad les acompaña: «¡cuánto me gusta aún decir madre mía!²⁹⁷» Parece así que, en un relato que aparece como personal por naturaleza, los dos anarquistas hicieron caber otras más figuras que no pudieron escribir su propia vida por no haber tenido voces en una sociedad que les oprimía.

Para apoyar nuestra hipótesis, cabe volver a mencionar el episodio de las religiosas en *Mi Vida*; en este pasaje de la obra, el autor describe a la monja como la antítesis de la mujer tímida. Le confiere incluso un carácter temerario, por la mirada que ella le dirige, «sin una sombra de rubor ni de picardía²⁹⁸». A través de la sensibilidad de Urales, el retrato de la monja se hace como el de una igual, que se atreve a mirarlo. Durante el debate que mantiene con ellas, las monjas aparecen abiertas, amables, incluso con un anarquista que supuestamente rechaza la idea religiosa: «[l]as demás monjas se dispusieron a escuchar complacientes y curiosas lo que yo me disponía a decir²⁹⁹». Aunque esta postura las hace parecer, si no iguales, casi alumnas del autor –en un sentido que, si bien remite a un estatuto de inferioridad, delata su capacidad para aprender de un anarquista–, emprenden luego un debate sobre el «materialismo» que demuestra Urales al designarlas como mujeres y no como religiosas: «este diálogo³⁰⁰», donde predomina un sentido filosófico, el cual demuestra la instrucción de las monjas y su respeto hacia la opinión del hombre con el que platican, se acaba sin embargo con la emoción de Urales ante la sinceridad de la fe de una de ellas, que le desea «la salvación de su alma»:

Porque podemos poner dudas, y yo las pongo, en la castidad de las personas clausuradas, y yo las pongo –repito– porque la naturaleza humana domina todos los votos que van contra ella. De lo que no podemos dudar, sobre todo en las monjas, de lo que no podemos dudar es de la sinceridad de su fe, y aquel «desde entonces rogamos a Dios por la salvación de su alma» salió de la suya³⁰¹.

Por consiguiente, la idea de que Urales rechazaría totalmente el ideario cristiano es una equivocación: el autor alude varias veces a la simbólica religiosa, para resaltar, por ejemplo, el carácter sacrificial de los héroes del anarquismo, o la nobleza del pueblo que ya recalcamos. Mediante el apego al cristianismo, el autor intenta transmitir ciertos valores que coinciden con

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 331.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 332.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 333.

³⁰¹ *Idem.*

su visión del anarquismo; aunque pone esmero en no apartar a las monjas de la condición humana, la emoción que le hace sentir la religión se acompaña de una visión espiritualmente superior de la fe sincera –sea ésta la fe cristiana o la fe en cualquier ideal–; incluso el autor pone de manifiesto, al principio de su libro, su admiración por la abnegación de los carlistas, en oposición con la milicia estatal, la cual, por no defender ideas, no manifiesta sentido del honor:

Mi padre vendía muchas mantas a los carlistas, no sin peligro de ser castigado por los miguelotes, de quienes huía como de la peste, a pesar de que él se decía republicano. Huía de los miguelotes, porque alguna vez, estos aventureros, le habían quitado las mantas sin pagárselas. Es la diferencia que va de una tropa mercenaria a otra que defiende un ideal, fuere el que fuere, desinteresadamente³⁰².

Además del sentido antimilitarista y antiestatal que adquiere el extracto, el tono sarcástico empleado por el autor y la importancia de su «fuere el que fuere», destacado por estar entre comas, insisten a la vez en su supuesta superioridad moral, pues acepta ideologías opuestas a la suya, y en el valor que otorga a la abnegación y la sinceridad. Así, defiende a lo largo de la obra la importancia de dedicarse por completo a su ideal, sin juzgar la valía de éste.

Las cartas y documentos diversos que el autor introduce en la autobiografía tienen asimismo el motivo de no olvidar a los que fueron sus autores; el apoyo ideológico y donde prevalece el patetismo está también puesto de relieve.

El final de la obra aparece como un discurso ideológico al lector, lo cual tiene como valor el de perpetuar la tradición anarquista; una transmisión llevada a cabo por su hija, la cual escribe sobre su padre en las últimas páginas de su autobiografía, pues no pudo hacerlo él, por haber alcanzado la edad de la demencia. En la autobiografía de Federica Montseny, predomina entonces una idea de representación global, y así habla por su padre o por los seres que no pudieron hacerlo. Vamos a evocar ahora esta idea.

III.2.2. Federica Montseny y la importancia de representar lo real

La escritura de Federica Montseny es, de alguna manera, motivada por el olvido de la mujer anarquista, como ya lo hemos mencionado anteriormente. También lo son sus otros testimonios, publicados en editoriales anarquistas o en sus propios órganos de prensa; Federica Montseny publicó los primeros capítulos de su obra como folletos, y parte de su obra dedicada al exilio ya formó parte de una obra titulada *Pasión y muerte de los españoles en Francia*, y su

³⁰² *Ibid.*, p. 84.

estancia en la cárcel la contó en una novela, titulada *Mujeres en la cárcel*³⁰³. A través de esta desmultiplicación de los testimonios, la autora agranda su rayo de difusión y permite así que su obra llegue a los lectores mediante los diferentes canales de los que se benefició.

Varios aspectos de la autobiografía de Federica Montseny se oponen a la autobiografía paternal: la vocación de la autora sí es el comentario y análisis de los hechos históricos que protagonizó. Califica por ejemplo la reconstrucción de la Generalidad catalana, a expensas de las Milicias Antifascistas, como «una de las más graves decisiones tomadas por la organización catalana, que justificó la que se adoptaría luego con carácter nacional³⁰⁴». Así, además de comentar la decisión estatal, sugiere entre ésta y otra iniciativa del poder un vínculo político. Comenta asimismo la condición obrera –con énfasis en el vocabulario de la muerte y de la enfermedad–, las condiciones de higiene pésimas de la familia en la que se aloja durante una temporada, y por lo general la oposición de esta vida con las condiciones de alojamiento de los ingenieros, superiores en jerarquía y clase social. En el siguiente extracto, apreciamos el realismo de la obra –por el lenguaje, que ya acabamos de comentar, el anclaje temporal y las descripciones costumbristas de la vida familiar– y su potencial crítico hacia el sistema republicano:

Estuve alojada en casa de otro compañero, tuberculoso a consecuencia del trabajo inhumano en esas minas. Pero lo espantoso es que, por lo menos, en aquel año de 1932, toda la atmósfera del pueblo respiraba la muerte. Los árboles morían, y los niños de corta edad empezaban a estar enfermos de silicosis, tan sólo con respirar el humo de la mina, las emanaciones de azufre, que daban un color amarillento a casas y calles. La compañera de la casa — que murió meses después de mi estancia en Nerva— estaba en la cama enferma también de los pulmones.

Se levantaba para comer. Y comíamos el gazpacho en fuentes, donde picaban sin discriminación los enfermos, los niños de la casa, una hermana de la compañera que se cuidaba de ellos y yo misma. Es decir, yo hacía como que comía, pero, en realidad no probaba bocado. En Riotinto, los ingenieros, todos ingleses, y los técnicos, vivían aparte en una ciudad para ellos, en torres separadas de la población española por alambradas. Éstas eran las condiciones de la explotación obrera en ese pedazo de España donde ondeaba la bandera inglesa, como en un territorio colonizado. Y que la República toleraba³⁰⁵.

La autora aprovecha así su obra para hacer un comentario de los hechos que presenció, de una manera que representa lo vivido y lo sentido por medio de la sinestesia.

³⁰³ NIEVA DE LA PAZ, *op. cit.* (nota 137), p. 6-7.

³⁰⁴ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 97.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Recordamos además que su meta es también oponerse a las controversias que hubo en torno a la historia anarquista, a veces silenciada o relatada con poca claridad. Toma entonces la defensa de la CNT frente a las críticas, cuando los anarquistas toman la decisión de colaborar con el gobierno republicano, sin que aparezca otra solución que les convenga («[s]i hoy los que critican la resolución tomada mayoritariamente por la organización ven esa tercera vía, dichosos pueden sentirse y es lástima que no vivieran entonces para ofrecérsola³⁰⁶»), o cuando el gobierno, durante la guerra, decide crear la Oficina Central de Evacuación y Asistencia a los Refugiados (OCEAR), que tuvo que llevar a niños a centros de asistencia fuera del país:

Pero, lo que puedo afirmar, para salir al paso de ciertos infundios, es que no se embarcó ningún grupo de niños sin contar con el consentimiento de sus padres, a los que se informaba antes de todos los riesgos que la separación conllevaba y también que no sabíamos cómo ni cuando [sic] terminaría³⁰⁷.

La autora recalca en esta frase, no sin amargura, las controversias –siempre emitidas por anónimos– acerca de las acciones del gobierno español y de las decisiones anarquistas para defenderse del franquismo. Así, Federica Montseny cuenta lo que ocurrió en tela de fondo durante los años de la guerra y otorga legitimidad, por su presencia, a las decisiones del gobierno: la importancia de la autora en los acontecimientos estatales de aquel entonces se desdobra, al ser hoy día una fuente histórica sobre las decisiones tomadas por los ácratas y el gobierno.

Mediante su comparación con modelos de mujeres obreras o cuya militancia fue alterada por casarse y fundar una familia, lo todo escrito con relativo estilo académico, Federica Montseny contribuye también a un estudio histórico y antropológico de la mujer española, anarquista o no, y aporta reflexiones sobre el feminismo. Aunque no se consideraba como partidaria de éste, la militante luchó por la representación de las mujeres y su vida cotidiana en la lucha del pueblo por sus ideas y libertades. Hace asimismo el comentario de la condición social de la mujer a través de una anécdota de su viaje a Andalucía:

Para dar una idea de lo que era en aquellos días la condición social y moral de la mujer andaluza, evocaré lo que me ocurrió en una gira organizada, en los alrededores de Nerva, para la juventud de la localidad y pueblos limítrofes. Para pasar el tiempo, propuse organizar juegos, como los que estábamos acostumbrados a organizar en las giras en Cataluña con el grupo «Sol y Vida» y otros grupos excursionistas libertarios. En uno de esos juegos se trataba de hacer una ronda de chicos y chicas, dándose el brazo. Uno, en medio del corro, daba una palmada y las parejas cambiaban, corriendo a coger el brazo de la chica o del chico, según la ronda que estaba delante. El juego no pudo organizarse porque las muchachas se negaron a ello diciendo que esto

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

sería muy mal visto por sus padres y por los novios si se enteraban que habían jugado a tal cosa. Es un dato rigurosamente histórico, que apenas podrán comprender las muchachas andaluzas de hoy³⁰⁸.

Así, la autora anuncia claramente su intención de usar un recuerdo a modo de prueba de un hecho social, e insiste en el «dato rigurosamente histórico» que representa éste; por medio de la última frase del extracto, constatamos que la autora se pone en relación con la juventud de tiempos de su escritura, lejanos de aquella época que está contando. Mediante el panorama histórico de figuras femeninas que aparecen en *Mis primeros cuarenta años*, apegadas a Federica por su influencia emocional en la joven autora, la militante se niega a que esté olvidado el nombre de las mujeres que contribuyeron a la lucha y, entre ellas, el suyo, pues ella misma recalcó, como bien se ha dicho anteriormente, su estatuto protagonista.

Ahora bien, pese a la representatividad de sus dos relatos, los autores admiten no recordar todos los detalles de sus vivencias: con frecuencia leemos, en las dos obras, frases como «cuyo nombre no recuerdo³⁰⁹», «por temor a que la memoria me sea infiel³¹⁰». Pozuelo Yvancos pone de realce en su análisis de la autobiografía el valor del olvido; en el ejemplo de Lévi-Strauss, los años de olvido que pasaron antes de la escritura de su autobiografía le permitieron dar sentido a sus actos, interpretar los hechos que vivió³¹¹. Según el teórico de la literatura, la autobiografía se aleja de las demás empresas escriturales porque éstas son olvidos; en efecto, la escritura suele anclar su autor en un contexto ya pasado, lo cual materializa la ausencia del escritor en el presente –el tiempo de la lectura–. Al contrario, la autobiografía, en la que prevalece lo sentido y lo vivido, brinda en la escritura una inmediatez casi oral –acentuada por la sinestesia³¹²– que aparece por ejemplo en la huida de Urales de los agentes de policía: «con los pies destrozados», «ante mis ojos se dibujaron tres o cuatro puntos negros», «oí un ronquido», «el vaho pestilente que salía de ella me hizo retroceder³¹³», una inmediatez y una oralidad que implican, tal y como una conversación no textual, el olvido. Si reparamos en la presencia de éste en las dos obras que estudiamos, constatamos que es asumida por los dos autores, que hacen repetidas referencias a las lagunas de su memoria:

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

³¹¹ POZUELO YVANCOS, *op. cit.* (nota 16), p. 72.

³¹² *Ibid.*, p. 84-85.

³¹³ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 315-316.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Y para terminar, diré que en este relato habrá, sin duda, lagunas y olvidos, pues lo he escrito sin otra referencia que lo guardado en mi memoria. No he dispuesto de textos que me sirvieran de base, porque todo lo fui perdiendo en los sucesivos éxodos en que me he visto envuelta en el curso de estos cuarenta años³¹⁴.

Por el otro lado, sin embargo, las descripciones pueden llegar a ser muy detalladas, con acento en la vivencia del recuerdo, destacando entonces la cualidad sentimental de ciertas reminiscencias: «[r]ecordaré siempre como una pesadilla inolvidable [...]»³¹⁵ es una de las pocas frases de la obra de Federica Montseny en las que destaca una emoción viva. En cuanto a su padre, son las personas que marcaron su vida las que más le conmueven y las que recuerda con más viveza: «¿Qué habrá sido de ti?»³¹⁶

¿Cómo la presencia notoria del olvido puede evidenciar la historicidad de los textos? Aunque puedan parecer paradójicos esos dos datos, en cierta medida corren pareja: la presencia de olvidos, legitima el estatuto de actos de memoria de los textos, con lo cual trasparece su valor testimonial, la vivencia de los eventos que sí se recuerdan y, en paralelo, su pertenencia en la historia. Así, el conocimiento propio y el enfoque en la personalidad y su recorrido interviene como factor de inclusión en los textos históricos; este factor lo entendieron muy bien los dos autores al mezclar los eventos históricos que vivieron con su vida más bien privada. Las dos autobiografías mezclan entonces vida personal, militancia dentro de la CNT e historia; ello actúa como manera de volver a implantar la historia del anarquismo dentro de la historia más global de España. Por consiguiente, estos dos textos se hacen portavoces de una parte olvidada de la historia; se puede explorar entonces la cualidad militante de la autobiografía como documento histórico.

Por otra parte, se puede apuntar que la memoria no es neutral; sin embargo, para ser hoy conocida, la historia tuvo que ser algún día contada, sacada de entre los recuerdos de alguien que la vivió. Por tanto, el olvido forma parte de la historia y se vierte en ella; los hechos históricos pasan a existir exclusivamente por medio de la narración, de sus olvidos y sus énfasis. En palabras de Celia Fernández Prieto,

El pensamiento contemporáneo ha desmontado la ingenua creencia de que el pasado *tal cual fue*, el pasado *en sí*, es recuperable. [...] Los recuerdos se transforman con el paso del tiempo y la evolución del sujeto, se mezclan, se desdibujan, se revisan, se reajustan y lo que realmente sucedió queda definitivamente perdido, cada vez más rodeado de sombras que o de emociones

³¹⁴ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 12.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

³¹⁶ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 149.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

que a menudo escapan a todo control racional. Pero además la memoria olvida: hay vacíos, huecos de silencio, estratos de recuerdos que se van superponiendo, y en ella se producen los mismos fenómenos de condensación y desplazamiento de los que hablaba Freud en relación a los sueños³¹⁷.

Así, la historia, para ser transmitida, pasa ineluctablemente por la narración y, por ende, por la subjetividad; la memoria no es neutral, y este aspecto nos empuja a preocuparnos de las fuentes testimoniales en la escritura de la historia. Podemos también citar a Ricœur, quien cita a Raymond Aron en su ensayo *La mémoire, l'histoire, l'oubli*³¹⁸: «[i]l n'existe pas une réalité historique, toute faite avant la science, qu'il conviendrait simplement de reproduire avec fidélité. La réalité historique, parce qu'elle est humaine, est équivoque et inépuisable». Esta afirmación encuentra un eco en la tarea hermenéutica inducida por la autobiografía; la tarea del historiador consiste en interpretar partiendo de los testimonios³¹⁹, teniendo en cuenta su propia subjetividad y sabiendo que la polémica siempre será posible. El relato autobiográfico anarquista es entonces una contribución a la historia, en la medida en que los dos autores que estamos estudiando ya trabajaron en el mundo de la tertulia política y conciben la historia como un tema más de debate al cual pueden aportar datos. Por consiguiente, el uso pragmático del lenguaje, por parte de los dos autores estudiados, es una manera de discutir activamente la historia institucional. La presencia del olvido no desvalida la fuente autobiográfica, sino que al contrario nos ayuda a demostrar la historicidad de ésta al añadir un factor nuevo en el desarrollo de la historia; no existe una *objetividad histórica* porque los hechos ya no existen sino a través de la narración y de la memoria. Partiendo de esta constatación, podemos afirmar que la narración histórica siempre conlleva la aparición de la subjetividad. Así lo afirman los dos autores estudiados: la revista *Anthropos* tiene al respecto un punto de vista que mezcla historia y voz de los que la cuentan: «se quiere reducir al silencio la historia [...]»³²⁰. A través de la obra de Federico Urales, los autores afirman poner a la luz una parte de la historia que, al ser emitida por una subjetividad partícipe de los eventos, puede atraer desacuerdos. Por otro lado, en palabras de Federica Montseny, la historia se acompaña del testimonio, más que todo después del periodo de represión franquista, pues «[l]a historia de la Revolución española a través de los que la hicieron y de los que la vivieron, en los sindicatos, en los Comités orgánicos, en las colectividades, en el frente, en la batalla de la industria, solo pueden escribirla

³¹⁷ FERNÁNDEZ PRIETO, «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», *op. cit.* (nota 18), p. 71.

³¹⁸ RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.* (nota 67), p. 438.

³¹⁹ Paul RICOEUR, *Temps et récit, t. 1: L'intrigue et le récit historique*, París: Éd. du Seuil, 1991 (Points Série essais), 416 p.

³²⁰ *Op. cit.* (nota 83), p. 28.

los que la vivieron³²¹». La historia vivida y contada se convierte entonces en el material idóneo para la escritura de una historia global, una vez transgredida la creencia ilusoria en una historia *exacta* y carente de olvidos.

En esta medida, la autora es fiel a la realidad que percibió y la representa, como oposición a una condición obrera y militante que el estado franquista se negó a ver. Más allá de la reivindicación antifranquista, constatamos en la obra un uso de la representación de la realidad al servicio de la causa ácrata, de la igualdad de género y del pueblo. Las dos obras retoman así su figura como un estandarte que, a través de su visión cuya importancia es puesta de realce por su condición y su peso político, reivindica otra versión de lo real que la que fue dada por las instituciones. Ahora bien, para terminar, nos centraremos en una cuestión que sublevan las dos obras a la luz de lo estudiado: aquélla del compromiso, tanto a nivel de su contenido como a nivel de la forma en que la temporalidad –aspecto inequívoco y, además, de lo más universal que se halle, de la realidad– es empleada para dotar las autobiografías de un contexto.

III.3. ¿Dos obras comprometidas?

Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla dedican un trabajo a la autobiografía titulado *Autobiografía en España: un balance*, en el que la primera insiste sobre la temporalidad del relato autobiográfico: «[e]l autobiógrafo escribe en el presente y para el presente³²²». Concuerta en esto con la concepción sartriana de la literatura, que se hace partícipe de un contexto y, por tanto, está siempre comprometida. Ya se ha mencionado antes la utilidad del relato realista en momentos de crisis y de pérdida de las referencias históricas y sociales³²³ y, por tanto, de necesidad de búsqueda de un nuevo paradigma tras cuestionar aspectos que antes se aceptaban de manera casi innata, como la historia, el ser humano o la memoria. Pues bien, las dos autobiografías estudiadas se escribieron, si no durante un periodo de perturbación dentro de la sociedad, por lo menos dentro del movimiento ácrata; al poner de manifiesto datos importantes del desarrollo del ideal en ellos y en la sociedad, ofrecen entonces un panorama que cabe en una historia, en un contexto que les es contemporáneo. Sin embargo, esto no significa que, por tener una temporalidad dada, no alcancen las generaciones siguientes;

³²¹ Citado por GREENE, *op. cit.* (nota 10), p. 62.

³²² Celia FERNÁNDEZ PRIETO, María Ángeles HERMOSILLA ALVAREZ, Anna CABALLÉ, y UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA (SPAIN) (eds.), *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, presentado en Congreso «Autobiografía en España: un Balance», Madrid: Visor Libros, 2004 (Biblioteca filológica hispana, 72), 667 p.

³²³ VIART, *op. cit.* (nota 154).

el propio proyecto autobiográfico de los dos autores se inscribe en una cronología, dando a conocer una visión familiar del anarquismo. Su historicismo, por lo tanto, no desaparece con la aparición del concepto de temporalidad, sino que está amplificado: las dos autobiografías, al fin y al cabo, son históricas en la medida en que entran en una historia. Nos preguntaremos, en este caso, en qué medida se anclan en un contexto histórico dado y cómo esto llega a confirmar su compromiso.

III.3.1. Federico Urales: historia de sí e historia del anarquismo

Como bien se ha dicho, en el relato de la vida de Federico Urales no se trata de analizar la historia desde un punto de vista generalista: el autor no comenta la situación política de su país, ni los hechos, por muy históricos que fuesen, en los que no ha sido actor. Se centra más bien en el desarrollo de los hechos históricos que participaron de la construcción de su personalidad. Sin embargo, la nota de edición preliminar a la obra trata ésta como «un documento fundamental para entender la historia del anarquismo³²⁴», esto es, que le otorga el estatuto de herramienta para entender un movimiento en su totalidad. Esta paradoja entre redacción y posteridad plantea la cuestión del tipo de compromiso en que se ve enredado Federico Urales, y del compromiso iniciado, visiblemente a su pesar, por sus escritos.

Federico Urales cuenta en una gran parte de su relato su desventura en Montjuic, con otros anarquistas más, encarcelados por el gobierno (ésta ocupa unas cien páginas de las cientos cuarenta del primer tomo y unas treinta del segundo, y sigue presente su espejismo en toda la obra) y confiesa que lo que hizo nacer su autobiografía fue el miedo a ser matado: «[c]uando el lector llegue, hojeando *Mi Vida*, a los hechos que motivan que ella se escriba antes de tiempo, verá he tenido motivos para no esperar a escribirla de viejo, y si, con razón, temí no llegar a serlo³²⁵». Pone así de realce su abnegación política y su voluntad de que nada de lo que hicieron las fuerzas policiales en aquel momento caiga en el olvido. Lanza entonces, como un grito de lucha: «¡Que la historia y los actos de los hombres a todos se lo tenga en cuenta³²⁶!». La importancia de incluir en la historia a «todos» se relaciona con la ambición ácrata del autor, que pone especial cuidado en detenerse en muchas de las figuras que encuentra en el curso de su vida –un aspecto que encontraremos también en la obra de su hija. Menciona por ejemplo los nombres, incluso cuando estas personas estuvieron presentes solo en tiempos muy lejanos:

³²⁴ URALES, *op. cit.* (nota 12), p. 77.

³²⁵ *Ibid.*, p. 81.

³²⁶ *Ibid.*, p. 120.

«[m]i segundo maestro se llamaba Palau³²⁷», «[...] parábamos en una casa situada al lado de la plaza, casa que llamaban del Ferreret, cuando se hablaba de su dueño, o de María Mallol, cuando se trataba de la dueña³²⁸», «[u]no de mis profesores, el último que tuve, llamado Salvador Vilanova³²⁹». Deja así una huella, un signo lingüístico que identifica a los personajes con los que el autor se cruzó en su vida. En esta medida, Federico Urales retrata, con personas y hechos reales, una época que es posible reencontrar por medio de las informaciones que proporciona.

En este sentido, el testimonio icónico es también de interés: en la foto que sacó de los presos de Montjuic, el autor cita todos los nombres³³⁰; la imagen también tiene su importancia simbólica según él, «para que sus caros rostros estén en *Mi Vida*³³¹». De nuevo nos fijamos en el doble sentido de «mi vida», esta vez acentuado en su pendiente literaria por la mención de *La Revista Blanca* y su almanaque, donde apareció primero: «[...] se reprodujo en el suplemento de *La Revista Blanca* primero, y después en el almanaque de la citada revista³³²». Así, su uso de la imagen no difiere de lo que hemos apuntado antes: el autor se otorga mayor legitimidad al poner de relieve su estatuto de autor, además de haber sido el que tomó la iniciativa de hacer esa foto y de publicarla, y apoya su propósito confiriéndole más anclaje en la realidad.

Urales introdujo además un retrato suyo y uno de su madre en su texto («reproduzco su retrato y el mío³³³»), así como una fotografía de los presos de Montjuic³³⁴. El autor tenía la asumida vocación de retratarse por medio de los acontecimientos históricos que presenció; los documentos que introduce en su texto, además de darle una ya mencionada dimensión realista, actúan de homenaje a las personas que incluye en su autobiografía: su madre, tanto como sus compañeros de cárcel, adquieren una importancia muy viva a lo largo del relato, como ya lo hemos tratado. A través de sus retratos, Urales pretende anclarlos a su vez en un contexto histórico. Se puede considerar esta introducción de imágenes como una prueba, aunque no forzosamente intencional, del estatuto testimonial de la obra mediante su alcance a la posteridad; una posteridad alcanzada también por el lenguaje del autor, adaptado a un público

³²⁷ *Ibid.*, p. 83.

³²⁸ *Ibid.*, p. 87.

³²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³³⁰ *Ibid.*, p. 255.

³³¹ *Ibid.*, p. 254.

³³² *Idem.*

³³³ *Ibid.*, p. 131.

³³⁴ *Ibid.*, p. 254.

popular y escrito de manera a veces coloquial: «cargados como borricos³³⁵» y, obviamente, por la frecuencia en la que se encuentran diálogos, de formulaciones propias del lenguaje oral: «¡Lo que has crecido, muchacho!³³⁶», «Yo le mataba de una paliza³³⁷». Es interesante notar que el autor quiso enseñar un retrato de su madre a los sesenta años, y uno suyo con la misma edad; al representarse con la misma edad que su madre, Federico Urales quiso a lo mejor mostrar un parecido entre los dos, en todo caso una forma de igualdad que en realidad no tuvieron, pero que es interesante en la medida en que la complicidad de los dos familiares les hace pasar a la posteridad como dos personalidades inseparables. En cierta medida, es posible que Urales quisiera mostrar también la diferencia de afectación del tiempo en las dos personas: el retrato de su «pobre madre³³⁸» contrasta con el suyo, sonriente mientras ella está mirando hacia un punto ajeno.

Las últimas frases de la autobiografía se dirigen al lector y evidencian la participación lectorial en el desarrollo posterior de la obra; el autor espera que su obra fomente la emulación de las sublevaciones populares en contra del Estado que cuenta:

Sin ti, lector, los dirigentes, los caudillos, cuantos viven de dirigirte y de administrarte, no importa tu categoría social, ni el pretexto que expongan para ello, no podrán vivir.

Eres tú, lector, el único valor positivo que existe, como es la tierra la única riqueza positiva que hay en el mundo. Todo, de la tierra y de ti, lector, se saca.

Ten esto presente. El día que tú digas: «Me cruzo de brazos», se derrumba el andamiaje social que sobre tu trabajo descansa³³⁹.

Mediante estas palabras, en las que prevalece la individualización (incluso si reparamos en el estilo: la repetición del tuteo y de la apóstrofe al lector, destacados por la comilla, confieren importancia a la figura del individuo lector), y el empleo de palabras fuertes de connotación militar como «caudillos», entendemos que Urales deja el paso a las generaciones siguientes para destruir el «andamiaje social», simple construcción que corre el riesgo de caer; toda su vocación individualista sirve entonces de ejemplo para la emancipación del trabajador. Esta voluntad de pasar a la posteridad explica a lo mejor que se haya acentuado el carácter histórico de la obra, pese a la manifiesta intención del autor de contar acontecimientos de los que fue actor y sin perspectiva globalizante. A través de la documentación de episodios históricos, mediante la cual hace «hablar los muertos», por retomar el título de una de las partes de la obra,

³³⁵ *Ibid.*, p. 86.

³³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³³⁷ *Ibid.*, p. 88.

³³⁸ *Ibid.*, p. 132.

³³⁹ *Ibid.*, p. 502.

el autor escribe una historia plural, aumentada por otros más testimonios, y que va en contra de la visión estatal según la cual él y sus comparsas eran «los autores del crimen³⁴⁰», unos «desgraciado[s]³⁴¹» en palabras del autor, que incluso pone las afirmaciones de la justicia en ridículo: «aunque solo se persiguiesen ideas³⁴²». Pero también es menester insistir en que la obra de Federico Urales entró en la historia por las acciones del autor, dentro y fuera de la obra: sus actos de militancia controvertidos, su escritura en revistas ácratas gestionadas por la voluntad de los lectores, la introducción de imágenes y la documentación detallada de su estancia en la cárcel le valen de ser visto como un testigo y, por tanto, de contribuir a la historia. Su recelo en hablar de obra histórica, por miedo a que sus memorias «pequen de subjetivas³⁴³», le viene quizás de una época en la que la visión de la historia no iba sin una rigurosa objetividad, la cual está empezando ahora a ser cuestionada. Este cambio acerca de la consideración de la historia lo demuestra también el uso posterior de la obra de Federica Montseny, quien ya manifestó el deseo de que el testimonio individual se escuchara mejor.

III.3.2. El uso de la obra de Federica Montseny en el marco histórico

Por lo que a Federica Montseny se refiere, emprendió la redacción de su autobiografía en 1987, cuando la sociedad se estaba reconstruyendo tras la caída de una dictadura de cuarenta años. En aquel periodo, los temas como el lugar de la mujer en la sociedad o la memoria histórica de los diferentes bandos de la guerra empiezan a ser candentes y la existencia de la CNT se reduce a unos grupos dispersos y poco organizados. Cabe entonces decir que esta autobiografía también tiene un lugar peculiar en su tiempo. Federica comenta así su obra, en una entrevista al *País*: «...con estas memorias se podrá calibrar una parte de la historia de España desconocida y silenciada³⁴⁴». Reconoce así su papel en la reconstrucción de una historia que el franquismo asedió y redujo paulatinamente.

Ese papel lo acepta con más voluntad que su padre; traumatizada personalmente por los eventos que se abatieron sobre España, su tránsito a Francia y la muerte de sus padres, la autora desea poner al día la historia de los exiliados, de los que no pudieron hablar por sí solos o no fueron escuchados. La autora escribe, en efecto, que no se dio –que las instituciones no dieron,

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 153.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

³⁴² *Ibid.*, p. 153.

³⁴³ *Ibid.*, p. 101.

³⁴⁴ Citado por GREENE, *op. cit.* (nota 10), p. 61.

de ahí el empleo del adjetivo «sistemática»— suficiente espacio al testimonio cenetista, ello en desfase con lo que reamente proporcionaron a favor de la lucha antifranquista y antifascista:

De manera casi sistemática se silencia, en todos los documentos relativos a la guerra y la revolución de 1936-39, lo que fue la aportación de la CNT en el esfuerzo para suplir las dificultades encontradas por el gobierno de la República, por el de la Generalidad y, en los primeros tiempos, por las Milicias Antifascistas, para conseguir las armas indispensables a fin de hacer frente al movimiento faccioso en campo abierto³⁴⁵.

Su estilo frío, y luego mucho más emocionante, se hace entonces el eco del sufrimiento de un movimiento y de un conjunto de civiles que no pidieron el conflicto y se encontraron enredados en un «drama», en palabras de la autora. Repetidas veces, insiste en el carácter objetivo de lo que escribe: «[o]bjetivamente hablando, la realidad histórica es que [...]»³⁴⁶. Aunque hemos dicho anteriormente que la objetividad es inalcanzable, lo importante aquí es la intención manifestada por la autora; mediante su narración estricta de los hechos y su permanente esfuerzo en restablecer la verdad, Federica Montseny escribe un verdadero libro de historia, en un sentido casi escolar —aunque ello es de matizar por la predominancia de la memoria en la obra, y la poca aportación de fuentes externas—: «lo he escrito sin otra referencia que lo guardado en mi memoria»³⁴⁷. Del mismo modo que su padre, la autora posibilita la reconstrucción de su historia con nombres de figuras que aparecieron en su vida familiar: «[I]a familia Lozano estaba compuesta, de tres hijas y el matrimonio. De las hijas guardo sobre todo el recuerdo de la menor, Benita»³⁴⁸, «[I]a esposa de Emilio Guilemany, la señora Vicenta, era una excelente mujer, que se encariñó mucho conmigo. Y había, también, Conrado, el hijo»³⁴⁹, pero también retrata a compañeros de lucha, que en mayor parte fallecieron a causa del pistolerismo o de la represión estatal —sirviendo de paso de símbolos de la represión—. Asimismo, menciona, como en un empuje al lector para que éste indague más a fondo, una referencia histórica literaria:

Habían ya caído bajo las balas de los asesinos a sueldo de la Patronal, José Sabater —*el Tero*—, del Sindicato de Tintoreros, figura muy destacada en las luchas sindicales de la época; Evelio Boal, secretario del Comité Nacional de la CNT, y tantos otros. (Por cierto que se publicó un pequeño volumen, del que ignoro si aún existe algún ejemplar, titulado *Páginas de sangre*, en el que hay la relación completa de todas las víctimas de la represión³⁵⁰.)

³⁴⁵ MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 96.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

Mis primeros cuarenta años se concibe entonces como una obra de documentación histórica, realmente dirigida a un lector en la medida en que fomenta su lectura crítica. Esta visión de la obra concuerda con las palabras de Federica Montseny: «[a]nálisis, críticas si son necesarios³⁵¹» en la lectura de los testimonios, y por tanto la autora le da al lector el material crítico necesario, así como la curiosidad de seguir con la búsqueda emprendida por la obra: describe claramente su papel al redactar su autobiografía. En efecto, si bien cualifica el contexto histórico en el que evolucionó, insiste en su carácter fragmentado y en la paradoja que suponen las personas que marcaron su historia. Así, demuestra al lector un aspecto fundamental de su pensamiento y uno de los motivos que se repiten en la autobiografía: «[e]ste triste y cruel período aparece esmaltado de figuras enigmáticas y extrañas, heroicas y contradictorias. No es posible evocarlas todas. No me corresponde tampoco a mí hacerlo, ya que muchas no se cruzaron por mi vida³⁵²». La autora admite entonces las paradojas que suponen los caracteres humanos, incluso el suyo y el de la CNT, lo que le permite la crítica, desde varios puntos de vista, a la vez de las instituciones y de su propio bando no exento de «discrepancias³⁵³» a la hora de acordarse sobre una visión de la República y una manera de intervenir en ella, mientras ésta acaba por no aportar la ayuda esperada para la clase obrera:

No tardó mucho, después del Congreso [de la CNT, en julio de 1931 en Madrid], en manifestarse la doble interpretación que de la labor confederal y de las perspectivas del futuro tenían unos y otros militantes.

Unos, llegando al mismo análisis que Malatesta, pensaban que no había que dejar que la idea de Maciá (de la «caseta i el hortet») acabase con la tradición revolucionaria del pueblo catalán y que éste se conformase con una republiquita burguesa.

Otros, más o menos marcados por su origen republicano federal —caso Peiró— y con el ejemplo de otros movimientos obreros, integrados a sistemas democráticos, creían que había que dejar tiempo a la República para que realizase parte de su programa social, que le había servido de banderín de enganche de las masas obreras.

La realidad fue que los diputados en cuestión no hicieron nada por remediar los urgentes problemas planteados en España³⁵⁴.

La obra, por otra parte, materializa esa vocación a evidenciar lo plural, lo polifacético, al proponer una versión de la historia desde el punto de vista cenetista, silenciado en demasía, aunque «en aquellos días, la fuerza más predominante y más activa a todos los niveles, fue la confederal y libertaria³⁵⁵».

³⁵¹ Citado por GREENE, *op. cit.* (nota 10), p. 62.

³⁵² MONTSENY, *op. cit.* (nota 11), p. 248.

³⁵³ *Ibid.*, p. 63.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

De este modo, Federica Montseny narra una historia desde otro punto de vista que el mero institucional, y permite así manifestarse a contracorriente de una historia sin identidad. Recalca así, varias veces, los sentimientos experimentados por las personas que vivieron los acontecimientos luego pasados a la posteridad con una objetividad fría, por ejemplo la dictadura primorriverista: «[e]l 13 de setiembre de 1923 se produjo el golpe de Estado de Primo de Rivera y comenzó el largo período de la llamada “dictablanda”, por lo que, evidentemente, no tuvieron que sufrirla en sus carnes o en las de sus familiares³⁵⁶». La autora pone así en evidencia la condición elitista de los que luego contaron estos eventos, sin tener en cuenta la realidad de todos los grupos sociales.

Ahora bien, a la diferencia de su padre, la autora no introdujo fotos en su obra: las fotografías incluidas entre las páginas 128 y 129 de *Mis primeros cuarenta años* lo fueron por iniciativa de la editorial – o, por lo menos, la autora no las introduce como ilustraciones de sus propósitos, como lo hizo su padre, ni las leyendas utilizan la primera persona del singular–: «Federica Montseny en 1930», «Federica, con su compañero Germinal³⁵⁷», con lo cual podemos pensar en una introducción posterior. Si bien la cuestión no está en saber por qué la autora no puso por sí misma dichas fotos en su obra, nos podemos preguntar en qué medida estas fotos cobran importancia. Por la fuerza de realidad que trae la imagen, y el ya aludido anclaje en su contexto que implica, podemos deducir que el hecho de añadir esas fotos le agrega un sentido nuevo a la autobiografía o, por lo menos, le da más evidencia a un sentido que pretendía tener: *Mis primeros cuarenta años* entra en la historia por la mención de personajes influyentes que sí existieron –según la prueba fotográfica–, y este aspecto le permite afirmarse como obra comprometida, conforme con la definición previa que hemos admitido.

Para terminar, diremos que las dos obras son históricas porque son comprometidas –y viceversa–. Hemos resaltado, no obstante, que la historicidad y el compromiso no dependen siempre de la voluntad autorial –que por lo demás no podemos poner a la luz con certeza–, sino que la lectura posterior de las obras les confiere una interpretación y un sentido diferente de su inicio. En esta medida también, las dos obras estudiadas entran en la historia, pues adquieren legitimidad al ser leídas y enriquecidas con la aportación de las editoriales o de los numerosos

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

artículos críticos que ponen de realce ciertos aspectos, que alcanzan más allá de la simple dimensión testimonial.

Conclusión

De este trabajo sacamos las siguientes conclusiones: la autobiografía anarquista es histórica en la medida en que cuenta una realidad vivida y, por tanto, verdadera en su subjetividad, mediante un género apto para girarse hacia los demás, con tono universalista por contar una intimidad y crearla a la vez con el lector. En paralelo, el texto autobiográfico se afirma como portavoz comprometido a favor de una causa. En el caso anarquista, dicha causa se identifica con facilidad: la elaboración de una figura de sí opuesta a una historia que los autores rechazan por falseada. A través de sus textos, los autores defienden un pueblo con el que se identifican frente a un poder estatal autoritario y abusivo. Haciendo esto, nuestros dos autores se proponen escribir otra versión de la historia, una que sea más justa e incluya con ella una franja de la población que, por pudor propio y por el contexto político español, no llegó nunca a alzarse aun siendo la mayor parte del país: la clase obrera y los más pobres, más afectados por las desigualdades sociales.

Finalmente, la historicidad autobiográfica alcanza más allá de su capacidad para *contar* la historia; se trata también de *entrar* en ella, de anclarse en un contexto y poner a la luz la condición de un grupo social hasta entonces marginalizado. Así, la autobiografía anarquista es histórica desde puntos de vista variables, que van más allá de lo literario, y apuntan hacia el ámbito social, en la medida en que aquélla se construye como un documento que tiene por fin de dejar huella de la historia ácrata. Federica y Joan Montseny retratan su figura de dos maneras distintas: si bien el padre, nacido en los años del nacimiento del anarquismo en España, ve su historia personal afectada por la intervención del ideal en ella, y usa su peso como autor y pedagogo a fin de recalcar su integridad en un contexto de polémica, la hija escribe después de años de perturbaciones políticas en el país, acabándose su autobiografía durante los años de la dictadura de Franco. Su autodefensa pasa así por la afirmación de su protagonismo en la vida pública, e incluso en el mismo Estado, la cual, por ser mujer, trae consigo el advenimiento de un modelo de mujer emancipada. A través el relato iniciático de su ascenso en la CNT, ambos autores cuentan eventos históricos que presenciaron; su enfoque en su subjetividad, por la importancia que adquieren estas dos figuras políticas, es importante en la medida en que brinda un punto de vista nuevo, por parte de actores mayores del movimiento anarquista, sobre eventos en los que tendieron a ser silenciados.

A través de este trabajo, se ha buscado enfocar sobre un movimiento político y sus métodos de supervivencia frente a la censura estatal. Asimismo, se ha querido abrir el debate sobre la

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

cuestión de las obras dichas «históricas» y su lugar en la historia; la historicidad de la autobiografía no es una característica nueva, pero sí se ha debatido mucho en torno a ella, sobre todo debido a su inherente subjetividad y «ensimismamiento». Hemos probado que la autobiografía no queda restringida a una sola personalidad, sino que abarca otras más figuras y llama la figura externa del autor, confiriéndole así un carácter metatextual. Empero, y aunque sí se ha discutido ya sobre el tema, la misma condición de la historia queda todavía borrosa; la modesta aportación de este trabajo consiste en contribuir a cuestionar el estatuto de la historia: ¿existe una historia *en sí*, que se pueda recuperar de manera exacta y sin que trasparenca en ella ningún rasgo de sentimentalismo o subjetividad? A través del cuestionamiento, en gran parte, de Celia Fernández Prieto, hemos podido determinar que la historia hecha por medio del testimonio es legítima.

La historia, al agrupar y fijar los acontecimientos dentro de periodos, procede a una homogeneización: así, un evento histórico, que en realidad nunca ocurre de una sola manera sino que impacta los diferentes medios o personas de manera más importante o más difusa, y acarrea reacciones diferentes según el origen social o geográfico de los diferentes actores, se encuentra desposeído de su carácter polifacético. Ahí la noción de identidad interviene en un doble nivel: la identidad autobiográfica propone una visión alternativa a la historia de índole esencial, homogénea y universal a fin de afirmar también la identidad del autobiógrafo —quien soy *no es* la versión que otros han dado de mí. Tal definición de la identidad implica la intervención de un *otro*: al no poder afirmarse por sí sola, la identidad se define por lo negativo —«me defino por lo que tengo de diferente con respecto al otro»—. Por consiguiente, la tarea de autodefinición necesariamente pasa por la alteridad y por lo que ésta tiene de diferente con uno mismo; la reacción a situaciones antagonistas es entonces una de las claves de la definición de la personalidad. Con esta relación paradójica de la autobiografía con la alteridad —pues se contrapone a ella, pero ésta es indispensable a aquélla para que pueda existir— se clausura entre el autor y sus lectores un nuevo espacio donde predomina la verdad autobiográfica, ésta que se puede oponer a una verdad supuestamente universal planteada por la historia, para dotarla de testimonios plurales que contribuyen a aumentarla, lo que al fin y al cabo permite que sea más exacta.

Podemos concluir, sobre la autobiografía, que ésta es una forma literaria compleja, por sus orígenes y sus diferentes usos según las épocas, ubicada a caballo entre íntimo y público, ficción y verdad, literatura y realidad. En la demostración que hemos pretendido hacer de su historicidad, trasparece la cuestión filosófica de la identidad: el carácter retrospectivo de la obra

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

autobiográfica implica que la vida relatada, de manera evidente, ya haya pasado y, como lo evidencia el caso de los dos autores que hemos estudiado, los autobiógrafos suelen ser personas conocidas de un público, y por ello, su autobiografía toma en cuenta los elementos que las formaron, ya no como personas sino, se podría decir, como *figuras*, y los pone en perspectiva. Por consiguiente, el análisis autobiográfico supone abarcar cantidad de ámbitos relacionados con lo social, lo histórico, lo filosófico e incluso lo jurídico.

Los dos autores eligen así un género que corresponde con la vocación individualista ácrata, al mismo tiempo que permite alzarse, como individuo, sin más armas que su propia vida, frente a una realidad que pudo serles desfavorable. Lejos de ser negada su historicidad por su anclaje en su época, las dos autobiografías revelan así los datos personales de una vida, los sentimientos en su estado más puro, y un documento histórico válido; ¿cabría decir que la autobiografía histórica instaura una forma de igualdad ante el tiempo?

BIBLIOGRAFÍA

Obras estudiadas:

MONTSENY Federica, *Mis primeros cuarenta años*, 1. ed, Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1987 (Biografías y memorias), 252 p.

URALES Federico, *Mi vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020 (Lliurepensaments, 1), 513 p.

Generalidades sobre literatura y autobiografía:

BRUNN Alain, «AUTOBIOGRAPHIE, notion d'», *Encyclopædia Universalis*, s. f. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/autobiographie-notion-d/>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

CABALLÉ Anna, *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*, Málaga: Megazul, 1995 (La Autobiografía, 1), 244 p.

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, HERMOSILLA ALVAREZ María Angeles, CABALLÉ Anna, y UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA (SPAIN) (eds.), *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, presentado en Congreso «Autobiografía en España: un Balance», Madrid: Visor Libros, 2004 (Biblioteca filológica hispana, 72), 667 p.

GASCÓN Daniel, «“En la literatura autobiográfica lo que está en juego no es la verdad sino la sinceridad”: entrevista con Anna Caballé», *Letras Libres*, n.º 167, 2015, p. 50-53.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, París: Éd. du Seuil, 1991. URL: <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782021069419>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París: A. Colin, 2003 (Collection U), 154 p.

LEJEUNE Philippe, «Definir la autobiografía», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, traducido por Amparo HURTADO, n.º 5, 2001, p. 9-18.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, París: Éd. du Seuil, 1994 (Collection poétique), 357 p.

MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, 3. ed, París: A. Colin, 2009 (128), 127 p.

POZUELO YVANCOS José María, *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona : Crítica, 2006 (Letras de humanidad), 258 p.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, repr., París: Éd. du Seuil, 2003 (Points Série essais, 330), 424 p.

ALAIÀ DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

ROGUE Evelyne, «L'autobiographie : entre désir d'exister et désir d'éternité», *Horizons philosophiques*, vol. 10, n.º 1, 1999, p. 27.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, NRF idées, París: Gallimard, 1948, 307 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, París: Éd. du Seuil, 1999 (Poétique), 346 p.

VILLANUEVA Darío, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», in José ROMERA CASTILLO y UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (eds.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992*, Madrid: Visor Libros, 1993 (Biblioteca filológica hispana, 14), p. 15-33.

La historia:

DELACROIX Christian, «L'écriture de l'histoire - HISTOIRE», *Encyclopædia Universalis*, s. f. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-l-ecriture-de-l-histoire/>. Fecha de consulta 13 de febrero de 2022.

MÜLLER Bertrand, «Courants et écoles historiques - HISTOIRE», *Encyclopædia Universalis*, s. f. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/histoire-histoire-et-historiens-courants-et-ecoles-historiques/>. Fecha de consulta 12 de febrero de 2022.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «Historia», *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*, s. f. URL: <https://dle.rae.es/historia>. Fecha de consulta 7 de febrero de 2022.

La relación entre autobiografía e historia:

CHAUSSON François, «La pratique de l'autobiographie politique aux IIe-IIIe siècles», *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, vol. 20, n.º 1, 2009, p. 79-110.

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», in *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, 1997 (Estructuras y procesos), p. 156.

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, «La verdad de la autobiografía», *Revista de Occidente: sobre el lenguaje. Georg Büchner, Robert Musil*, n.º 154, marzo de 1994, p. 116-130.

LAMARCA MARGALEF Jorge, «La autobiografía como documento histórico. Una experiencia docente», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 4, 1999, p. 99-105.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París: Éd. du Seuil, 2003 (Points Série essais, 494), 689 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, t.3: Le temps raconté*, París: Éd. du Seuil, 1991 (Points Série essais), 544 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit, t. 1: L'intrigue et le récit historique*, París: Éd. du Seuil, 1991 (Points Série essais), 416 p.

WEINTRAUB Karl J., «Autobiografía y conciencia histórica», *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n.º 29, 1991, Anthropos, p. 18-33.

La intimidad:

FERNÁNDEZ PRIETO Celia, «Autobiografía e intimidad», in María Angeles HERMOSILLA ALVAREZ y Amalia PULGARÍN (eds.), *Identidades culturales: Actas del Congreso Intercultural Identidades Culturales (1999, Córdoba)*, Córdoba: Universidad de Córdoba: servicio de publicaciones, 2001, p. 161-176.

JEULAND Emmanuel, «Réflexions juridiques sur l'image, le public, le privé», in Éliane CHIRON y Anaïs LELIEVRE (eds.), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, París: Publications de la Sorbonne, 2012 (X, l'oeuvre en procès, vol. 8), p. 21-31.

JULLIEN François, *De l'intime: loin du bruyant amour*, París: Bernard Grasset, 2013, 251 p.

El realismo:

ACKERMAN Gérald y MITTERAND Henri, «RÉALISME, art et littérature», *Encyclopædia Universalis*, s. f. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-art-et-litterature/>. Fecha de consulta 30 de enero de 2022.

BECERRA MAYOR David, «A vueltas con el realismo, o hacia una inestética de “lo real”», in Xavier ESCUDERO, Pascale PEYRAGA y Natalie NOYARET (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe siècles)*, Binges : Orbis Tertius, 2020, p. 371-391.

CHAMPEAU Geneviève, «Recepción de la novela realista de posguerra», in *Literatura en España (siglos XIX-XX)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2001 (Collection de la Casa de Velázquez).

ESCUDERO Xavier, NOYARET Natalie y PEYRAGA Pascale (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe, XXe, XXIe siècles)*, Binges: Orbis Tertius, 2020 (Collection Universitas), 416 p.

VIART Dominique, «Les “fictions critiques” de la littérature contemporaine / Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, “Folio”, 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p.», *Spirale*, vol. 201, 2005, p. 10-11.

El anarquismo:

CASANOVA Julián (ed.), *Tierra y libertad: cien años de anarquismo en España*, 1. ed, Barcelona: Crítica, 2010, 318 p.

CASANOVA Julián, «Guerra y revolución: la edad de oro del anarquismo español», *Historia Social*, n.º 1, 1988, p. 63-76.

MOSNA-SAVOYE Géraldine y REETH Adèle, *Aux ordres de l'anarchisme : Manuel à l'usage d'un.e anarchiste*, [s.n.], *Les chemins de la philosophie*, n.º 3/4, 58 min, París, 10 de noviembre de 2021. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/manuel-a-l-usage-d-un-anarchiste>. Fecha de consulta 22 de diciembre de 2021.

Acerca de las autobiografías y memorias anarquistas y obreras:

CASANOVA Julián, «La historia social de los vencidos», *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 30, 15 de enero de 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/279661196_La_historia_social_de_los_vencidos. Fecha de consulta 24 de noviembre de 2021.

DELHOM Joël, «Inventario provisorio de las memorias anarquistas y anarcosindicalistas españolas», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n.º 4, 16 de enero de 2009. URL: <http://journals.openedition.org/cceec/2677>. Fecha de consulta 20 de octubre de 2021.

DELHOM Joël, «Mémoires de militants anarchistes espagnols», in *Écritures de soi*, Norbert Col (ed.), París: l'Harmattan, 2007, p. 391-398.

GODOY SEPÚLVEDA Eduardo A., «Biografía histórica y anarquismo: El caso de Juan Segundo Montoya (1899-1988)», *Revista Divergencia*, vol. 8, n.º 12, 2019, p. 73-97.

GONZÁLEZ DÍAZ Isabel, «Autobiography as a discourse of identity and resistance: Emma Goldman's Living my life», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 27, 2009, p. 89-100.

LIDA Clara E., «Literatura anarquista y anarquismo literario», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 19, n.º 2, 1970, p. 360-390.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, *Voz autobiográfica y esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008. URL: <https://digital.csic.es/handle/10261/66055>. Fecha de consulta 18 de mayo de 2022.

PENEFF Jean, «Autobiographies de militants ouvriers», *Revue française de science politique*, vol. 29, n.º 1, 1979, p. 53-82.

RUEDA LAFFOND José Carlos, «Autorretratos en rojo: explorando la autobiografía comunista», *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 19, n.º 4, 2 de octubre de 2018, p. 407-426.

SHUBERT Adrian y CARAZO José, «Autobiografía obrera e historia social», *Historia Social*, n.º 6, 1990, Fundacion Instituto de Historia Social, p. 141-159.

VILCHES-DE FRUTOS Francisca, «Testimonio y compromiso: una visión diferencial en la literatura española contemporánea. Presentación de la editora del monográfico», *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 7, 29 de diciembre de 2019, p. 11-23.

Acerca de Federica y Joan Montseny:

ABELLÓ GÜELL Teresa, «Joan Montseny o Federico Urales: Ideología y polémicas de un anarquista», in *Mi Vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020, p. 25-38.

GREENE Patricia, «Memoria y militancia: Federica Montseny», *DUODA, Estudis de la diferència sexual*, de enero de de 1996, p. 59-72.

ALAIA DAVANT
AUTOBIOGRAFÍA E HISTORIA

MONTSENY Federica, «Apuntes biográficos de Federico Urales», *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 78, 1987, p. 29-33.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, «Autobiografía, política y escritura: “Mis primeros cuarenta años” (1987), de Federica Montseny», *Revista de Escritoras Ibéricas*, vol. 7, 29 de diciembre de 2019, p. 55-84.

PUENTE PÉREZ Ginés, «De Federico Urales a Joan Montseny: la vida de un anarquista controvertido», *in Mi Vida*, Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2020, p. 9-24.

TAVERA Susanna, «Federica Montseny o las paradojas de una biografía militante», *Historia Social*, n.º 48, 2004, p. 111-128.

«Editorial. Federico Urales: la anarquía configuradora de vida y pensamiento. La revolución social desde un proyecto cultural de libertad», *Anthropos: Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 78, 1987, p. 2-28.

Fuentes adicionales:

BENASAYAG Miguel y SCAVINO Dardo, «Introduction», *in Pour une nouvelle radicalité. Pouvoir et puissance en politique*, traducido por Annick MONTE, París: La Découverte, 1997, p.

GUILBERT Louis, LAGANE René y NIOBEY Georges, *Grand Larousse de la langue française en sept volumes*, París: Librairie Larousse, 1978.