

LA AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA: LA MUJER COMO ESCRITURA (SOBRE FELICIDAD BLANC)

Virginia Trueba Mira
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen:

Resumo:

Abstract:

Espejo de sombras, la autobiografía (heterobiografía) que Felicidad Blanc publica en 1977 ¹ constituye, ya desde su mismo título, un diáfano ejemplo de la dificultad que han tenido las mujeres para definirse a sí mismas de un modo coherente y preciso. No es éste, desde luego, un buen momento para hablar de sujetos identitarios susceptibles de ser representados ya que el postmodernismo los ha echado por tierra al postular su descentramiento e inestabilidad pero, más allá de la oportunidad de esta reescritura de la idea de sujeto por lo que respecta al

¹ La autobiografía de Felicidad Blanc (*Espejo de sombras*, Barcelona, Argos Vergara, 1977) no está escrita directamente por ella misma sino que es la transcripción de un relato oral transmitido a Natividad Masanés y revisado más tarde por la misma Blanc. El proceso de elaboración de éste y otros textos heterobiográficos ha constituido el tema de la tesis doctoral de Ana Lourdes de Hériz Ramón, *Heterobiografías españolas del siglo XX (Estudio pragmático)*, Università Degli Studi Di Pisa, 1998-1999.

feminismo como pensamiento político ², lo que interesa en primer término destacar es que a lo largo de la historia el hombre sí ha podido hacerse la ilusión de la integridad de su propio *yo*, sí ha podido mirarse en el espejo y, como Narciso, reconocerse ³, ilusión que ha sido contrariamente para la mujer un imposible. Cuando la mujer se ha mirado en el espejo ha encontrado una imagen movida y confusa que le devolvía una identidad extraña, y ello porque al menos desde Pigmalión la mujer no se ha representado a sí misma sino que ha sido representada, construída por el otro. He aquí configurado el drama de muchas mujeres, también el de Felicidad Blanc si se lee su estremecedora autobiografía a la luz de tales consideraciones: su condición de representación o escritura de otro, proporcional a la anulación de la representación o escritura de sí misma. Y es ese drama el que convierte al *yo* que escribe *Espejo de sombras* en un *yo* disperso que no acaba nunca de resolverse, y ello porque es un *yo* que habla siempre a través de una *double voiced* como la que Elaine Showalter aprecia en muchos textos de mujeres, es decir, de una voz que habla al mismo tiempo desde los otros y que intenta hablar también desde sí misma ⁴.

² Conocidas son las tensiones entre posmodernismo y feminismo, puestas en evidencia, entre otros, por Patricia Waugh, *Feminine Fictions*, Londres and New York, Routledge, 1989, Linda Hutcheon, *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988 y *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, Linda Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1989. También en castellano, el trabajo de Pilar Hidalgo, "La feminización de la novela postmodernista", *Atlantis*, 12, 2, noviembre 1991, pp. 65-81 y las obras colectivas, *El gran desafío*, ed. Angel G. Loureiro, Madrid, Megazul-Endymion, 1994 y *Abanicos excéntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura postmoderna*, ed. M^a Carmen Africa Vidal Claramonte, Teresa Gómez Reus, Universidad de Alicante, Anglo-American Studies, 1995. Ver también por lo que respecta al último debate, ahora dentro del feminismo, entre "esencialismo" y "construccionismo" el trabajo de Diana Fuss, *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*, Eumo Editorial, Barcelona, 1999.

³ Georges May, *L' autobiographie*, París, Presses Universitaires de France, 1979, p. 111.

⁴ Elaine Showalter, "Feminist criticism in the wilderness", *Critical Inquiry*, 8, 1985, pp. 179-205. A la misma cuestión se refiere Sidonie Smith cuando sostiene, citando a Nancy K. Miller, que lo específico de la visión retrospectiva

Desde esta perspectiva, lo que me interesa ahora del texto de Felicidad Blanc es de qué modo, a partir del material que selecciona de su propio pasado y de la interpretación que le confiere, esa mujer que no “acaba de encontrar su sitio” (46) como ella misma se define, configura y denuncia su propia identidad escindida, es decir, su no-identidad.

Una puntualización, no obstante, se impone en primer lugar. Es cierto que el texto de Felicidad Blanc ha sido construido desde la oralidad por Natividad Masanés que, de modo inevitable, interpreta a Blanc, aunque sólo sea a través del ejercicio de selección que lleva a cabo de sus palabras habladas que, como es lógico, no puede transcribir de modo íntegro. No es menos cierto, sin embargo, que Masanés, si creemos lo que dice, intentó que fuese Blanc la que “eligiese su persona”, es decir, su máscara⁵. Pero es que, aunque nos permitamos dudar de Masanés, no hay que olvidar tampoco que la propia Blanc revisó y legitimó, por tanto, el texto transcrito. Quiero decir con ello que si *Espejo de sombras* no devuelve a la que alguien pudiera considerar la verdadera Felicidad Blanc, sí entrega una de las máscaras que Felicidad Blanc ha escogido para hablar ante el público. Lo que hace Felicidad Blanc aprobando el texto de Masanés es mostrar su conformidad con la máscara que ha resultado después de la intervención de ésta última. Y es precisamente esa máscara en la que quieren detenerse las líneas que siguen.

femenina reside “en la forma de congeniar los dos universos que informan el acto de leer en la mujer; reside en la lucha de la mujer para generar la verdad de su propio significado desde dentro de ella misma y contra una sentencia que la ha condenado a cierto tipo de ficcionalidad” (95). De este modo, las mujeres se ven “envueltas en un diálogo dinámico con dos historias, dos interpretaciones, dos posturas retóricas” (99), (Sidonie Smith, “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, *Anthropos*, Suplemento 29, Diciembre 1991, pp. 93-105). A esta duplicidad de la subjetividad femenina hace alusión igualmente la conocida expresión de Patricia Spacks, “retórica de la incertidumbre” con la que refiere la inseguridad de la voz femenina en la autobiografía (Patricia Meyer Spacks, “Selves in Hiding”, *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, ed. Estelle C. Jelinek, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 131).

⁵ Así lo constata en entrevista concedida a Ana Lourdes de Hériz Ramón en ob.cit., p. 236.

Consciente de haber sido una mujer a la que han dormido (escrito) como dirá Hélène Cixous de las mujeres que han despertado ⁶, Felicidad Blanc remonta en su autobiografía el curso del tiempo hasta sus mismos orígenes -el texto avanza linealmente desde el pasado hasta poco antes del presente de la escritura- en un intento por explicar su transformación en palabra de otro, en especial a partir del encuentro en plena postguerra española con Leopoldo Panero, ese poeta además de marido que, literalmente, la imagina y representa en sus propios versos. Es el deseo de delimitar con precisión las dos personas que convivirán más tarde en ella el que lleva a Felicidad Blanc a prestar una especial atención a su infancia, a ese momento en que aún no había sido escrita definitivamente por nadie. Blanc remonta el relato de su vida a sus primeros años -nace en un Madrid de 1914, convirtiéndose en la tercera de cuatro hermanos de una familia que ha prosperado desde el punto de vista económico- de los que no tiene, claro está, un recuerdo propio sino ajeno y, en este aspecto aunque desde otro punto de vista, Felicidad vuelve a ser escritura de otros demostrándose de ese modo la imposibilidad del *yo* de abarcar la totalidad de su propia vida, la incapacidad, en definitiva, de la memoria para referir esa totalidad.

Es significativo que los primeros recuerdos propios de Felicidad sean los de las casas que habitó, los de ese espacio doméstico que Gaston Bachelard ha identificado simbólicamente con una “gran cuna” que conserva para siempre “tiempo comprimido” ⁷. Así es también ese espacio para Felicidad Blanc, firmemente grabado en su memoria con el paso de los años, un espacio que la protege de un mundo exterior al que teme y con el que no se comunica -recuerda que será siempre, fuera del hogar, una niña retraída y acobardada- y que al tiempo adquiere en ocasiones, y en momentos posteriores a los de la infancia, un cariz opresivo que insiste en el aislamiento, ahora impuesto desde fuera, con el mundo. La estructura interna de *Espejo de sombras* podría

⁶ Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, Trad. Ana Mª Moix, 1995, p. 17.

⁷ Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, México, FCE, 1998, p. 36 y 38.

delimitarse a través de los diversos espacios domésticos que habita Blanc, ellos son los testigos mudos de su deseo y su alegría, su impotencia y su pesadumbre, su desolación y su renuncia. Así, van apareciendo las protectoras y hogareñas casas madrileñas de su infancia de la calle Jorge Juan y Gran Vía, las casas y fincas de sus vacaciones felices de niña en Barbastro, Hendaya o Sitges, la casa definitiva en Madrid de la calle Manuel Silvela a la que llega de adolescente enamorada del amor y en la que vivirá hasta su matrimonio, la casa de casada de la también madrileña calle Ibiza en la que empieza a *deconstruir* muchas ilusiones, las casas de Astorga y Castrillo que son ya los espacios de su marido, la casa de Eaton Square en Londres en la que Blanc construye una ingenua ficción de felicidad, la de Vallensana en Barcelona o la de Torrelodones en Madrid. Sólo al final del relato y tras la venta de la casa de Manuel Silvela, los espacios domésticos pierden algo del protagonismo anterior. Entre otras cosas, los sustituyen las cárceles y psiquiátricos que habita ahora Felicidad en busca de su segundo hijo. La presencia de los espacios interiores en *Espejo de sombras* (en especial los domésticos) resta importancia a la “calle” como espacio de liberación para el *yo* hablante, muy distinto en este aspecto del *yo* de las memorias de una Concha Méndez o una Carmen Baroja que sí insiste en el espacio público que habita a lo largo de los años, o también de ese *yo* más ficticio de un personaje como Andrea en *Nada* u otros personajes femeninos escritos por mujeres a partir de la postguerra, todos ellos representantes de esa “chica rara” de la que ha hablado Carmen Martín Gaité, quien de igual modo la ha incorporado a sus narraciones. También Felicidad podría ser una chica rara pero su rareza queda atenazada en su mismidad, no la impulsa a la conquista de otras realidades como sí ocurre, por ejemplo, y muy en especial, en las memorias habladas (a Paloma Ulacia Altolaguirre) de Concha Méndez.

El mundo de infancia y de las primeras casas en que Felicidad encuentra refugio a su timidez y retraimiento es inseparable en ella de todos esos otros personajes (adultos) que la envuelven y de los que aprende a leer por vez primera la realidad. Muchos de esos personajes constituyen un colectivo muy especial,

son las numerosas mujeres que integran su familia, quedando aparte, y por eso mismo destacado, la figura mítica de un padre que esperaba un hijo al nacer Felicidad -como reconocerán muchas mujeres en sus textos autobiográficos-, un padre trabajador y abnegado pero distante y ausente la mayor parte del tiempo, cuyo cariño buscará Felicidad a lo largo de los años. Pese al trato entrañable que prodiga en todo momento a su padre, la voz de *Espejo de sombras* constata también el autoritarismo de esa figura, quien “dictamina siempre lo que hay que hacer, claro, porque aunque él no aparezca sus órdenes son tajantes” (66). Carolyn G. Heilbrun ha señalado cómo en muchas autobiografías de mujeres la figura del padre se asume con dificultad aunque siempre se le profese al mismo tiempo un firme afecto y, en última instancia, se acabe eludiendo su posición de centralidad en la realidad patriarcal⁸. En *Espejo de sombras* se encuentra una voz que reconoce al objeto de deseo pero que, como queda dicho, es capaz al mismo tiempo de des-idealizarlo. Al menos en el tiempo presente desde el que habla Felicidad Blanc.

La infancia es, pues, para la voz de *Espejo de sombras* el universo femenino que forman, en concreto, su abuela Isabel, su tía Eloísa, sus hermanas y, en particular, su madre. Son ellas quienes pueblan su mente de relatos orales de sus propias vidas anteriores, muy siglo XIX, las que inyectan en la imaginación de la niña historias novelescas que ésta descubrirá más tarde en los libros que lea, historias que descubren a Felicidad un mundo amable de amor y alegría, en ocasiones clandestino como el de esos “novios prohibidos” (71) de su hermana Eloísa, la primera loca en la vida de Felicidad, internada desde joven en un sanatorio psiquiátrico. La feminidad que Felicidad aprende de esas historias románticas empezará, no obstante, a desfigurarse para ella en el momento en que se pregunte, tras leer *Guerra y Paz*, “¿Dónde está el príncipe Andrés?” (108), es decir, cuando empieza a intuir que quizás no será salvada por ningún hombre, como ha leído también en esas historias orales que, además de transmitirle un mundo

⁸ Carolyn G. Heilbrun, *Escribir la vida de una mujer*, Megazul, Madrid, 1994, p. 77.

ocioso y complaciente, desvelan para ella otro de dificultades y desencuentros encarnado en las mismas mujeres de antes que ahora transmiten a Felicidad una imagen de resistencia ante el desencanto. Entre esas mujeres destaca muy en especial la abuela Isabel, esa mujer que lee el diario *La Libertad* y un día lleva a Felicidad al entierro de Pablo Iglesias, esa mujer apasionada y soñadora que supo vivir su independencia al quedarse viuda, momento a partir del cual “yo creo –recuerda Felicidad– que su personalidad empieza a trazarse de manera decisiva, un rasgo que me la hace sentir todavía más cerca” (23). Pese a la conciencia de que el amor es tan sólo una idea, o tal vez por ello, Felicidad hará de ese sentimiento tema fundamental de su vida, dibujándose a sí misma como una especie de Penélope a la espera de la llegada o el regreso de su héroe.

Dentro del mundo femenino que rodea la infancia de Felicidad, otra mujer que lleva su mismo y desafortunado nombre ocupa un lugar central, como ocurre también en otros textos autobiográficos femeninos: su madre, su interlocutora más válida, esa figura que en los textos de autoría masculina suele ser una ausencia o una figura maltratada⁹. “Su compañía es un hilo que me une al pasado” (193), reconoce Felicidad cuando su marido ha debilitado ya ese hilo hasta casi romperlo. La doble voz, amorosa y crítica a la vez, con que Felicidad se había referido a su padre, reaparece ahora aunque de un modo distinto. La madre es para ella aquella mujer que entendió e interiorizó su papel en el seno del espacio doméstico pero que lo desarrolló feliz sólo en apariencia: “a pesar de nuestro poco contacto –ella vive por completo entregada a su marido y son tía Eloísa y la abuela Isabel las que se ocupan más directamente de nuestra crianza–, me siento muy

⁹ Nancy Chodorow ha explicado desde la psicología cómo la relación madre-hija ocupa un lugar destacado en el proceso de individuación femenina, contrariamente a lo que ocurre con el hijo cuyo desarrollo se produce a través de un desplazamiento desde la identificación a la separación (Ver Susan Stanford Friedman, “El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica” en *El gran desafío*, ob.cit., pp. 151-186, donde se exponen las tesis de Chodorow y Rowbotham en contraste con las tradicionales de Gusdorf, Olney o Mehlman, centradas en el sujeto masculino).

ligada a ella” (37). En otras ocasiones, el discurso es más directo y adquiere un tono de denuncia explícita: “más bien era una esclava, prescindía de todo, del teatro, de la vida social, con tal de estar pendiente de su marido” (37). Una anécdota simbólica delata la conciencia de la hija de la también doble faz de la vida de la madre que, de modo dramático, acabará siendo la doble faz de la propia vida de Felicidad. Recuerda ésta que a su madre “le gusta mucho estar a oscuras en su habitación, iluminada únicamente por el reflejo de la calle. Y en la oscuridad mira por la ventana los coches que pasan, el movimiento de la calle” (37), mira ese mundo que está más allá de la cuna-tumba en la que habita, mira a través de esa ventana que ha sido siempre para la mujer espacio bisagra, símbolo de lo fronterizo¹⁰.

Al relato de toda esta vida familiar sucede el de los primeros episodios amorosos de Felicidad -el sexo quedará siempre en un segundo plano-, vividos, sólo en un principio, desde aquella libertad heredada de la infancia. Más tarde, su matrimonio con Leopoldo Panero anula esa libertad, en cierto modo maltrecha ya con la experiencia de una guerra que, como recuerda Felicidad, termina de modo definitivo con su juventud, una guerra contada desde la cotidianeidad, desde el sentir de la voz narrativa y no desde un discurso abstracto y distante de la propia experiencia. Los años de la guerra civil son los del frío, el hambre, la ausencia, la muerte (entre otras, la de su hermano Luis en el frente del Ebro) y la locura, son también los de la boda frustrada con Rafael, el sobrino de Fernando de los Ríos. Los únicos acontecimientos positivos que Felicidad recuerda son el acercamiento a la figura de su padre y sus primeras experiencias laborales en el hospital de este último -esos trabajos extradomésticos consentidos por la sociedad de modo excepcional, que realizaron numerosas mujeres a lo largo de los tres años de guerra-, también su progresiva politización que venía produciéndose desde los tiempos de la República, y que era extraña, sostiene ella, en una mujer de aquel entonces- la militancia

¹⁰ Ver Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, quienes matizan el simbolismo de Bachelard citado arriba a la luz de los estudios de género (*La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 101).

de personajes como Clara Campoamor, Victoria Kent, Margarita Nelken, Casilda López, Matilde Huici o Matilde de la Torre seguía siendo, desde luego, una rareza en el panorama político de la década de 1930 ¹¹. Acabada la guerra y como otras muchas mujeres, Felicidad no volverá a trabajar. Las mujeres habían perdido dos guerras. En su caso no trabajará hasta después de fallecido su marido cuya aparición en su vida sella, de modo irremediable durante mucho tiempo, la honda fractura creada por los años del conflicto bélico. Y, como en todo el relato, de nuevo la vana insistencia en querer “ser de nuevo algo de lo que fui” (115), lo que no hace sino confirmar la conciencia de Felicidad de la huida o la fuga del *yo* que será la constante de toda su vida junto con el intento por detenerla.

La postguerra viene determinada por el refugio de Felicidad en el mundo de los libros, de esa biblioteca que poco a poco ha ido construyéndose pero, sobre todo, por la aparición de Leopoldo Panero, a quien conoce gracias a José Antonio Maravall y a la que es su novia por aquel entonces, María Teresa. La primera consecuencia de ese encuentro puede resumirse, en expresión de Luisa Muraro, en que Felicidad “volverá la espalda a la madre para hacer del hombre el modelo” ¹². Es quizás el aspecto más relevante de ese encuentro: la ruptura del espejo identitario femenino que impide a Felicidad encontrar una imagen de sí misma en otras mujeres, aunque sólo sea la imagen cómplice que le habla del

¹¹ Felicidad es todavía joven cuando, por ejemplo, se funda el madrileño Lyceum Club Femenino, en abril de 1926, que tendrá como presidenta a María de Maeztu, como vicepresidentas a Isabel Oyarzábal y Victoria Kent y como secretaria a Zenobia Camprubí, algunas de las mujeres españolas del momento de más sólida cultura y férrea voluntad que, entre otras cosas, debieron empezar a opinar desde este espacio público del tan polémico tema del voto femenino, discutido parlamentariamente en 1931. El Lyceum duró hasta 1939, fecha en la que el edificio en que se ubicaba pasa a ser la sede de Falange Española. Para esas fechas Felicidad Blanc está ya politizada y ha tomado partido por la causa republicana.

¹² Luisa Muraro, “Sobre la autoridad femenina”, *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Compiladora Fina Birulés, Pamiela, Pamplona, 1992, p. 57. Ver el más extenso, Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Cuadernos Inacabados, Horas y Horas, Madrid, 1995.

silencio de sus voces más propias. Como ella misma reconoce en *El desencanto* de Jaime Chávarri (1976), “Leopoldo barrió todas mis amistades femeninas”, incluídas, claro, las familiares. Se inicia entonces la ardua travesía por un camino que Felicidad sabe más que nunca no es el suyo, por una escritura que sabe no es la suya sino la de su marido y la del mundo de hombres de que éste está rodeado (aparecen en el texto Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín, Luis Felipe Vivanco, Manuel Machado, Juan Guerrero, Dámaso Alonso, Azorín, Rafael Sánchez Mazas o Gregorio Marañón) y en el que Felicidad es en todo momento una extraña¹³. Con esa sumisión consciente que caracteriza una gran parte de su discurso, reconoce: “Cuando le hablo [a Leopoldo] de mi niñez, de mis recuerdos, de mis lecturas, me observa, distraído. Quiere llevarme hasta donde está él” (128). Así define también su derrota y su exilio: “me voy declarando vencida” (128), “yo le sigo dócilmente” (129). En efecto, de este modo es cómo Felicidad quiere ser vista por el lector hasta la muerte de Panero: como una mujer paralizada, bloqueada, incapaz de reaccionar ni siquiera ante sus propios hijos por los que teme cuando Panero conduce el coche en estado de embriaguez y los cuales también, al igual que el marido, acaban ignorándola: “mis hijos coincidirán más tarde en que hasta la muerte de su padre no me comprendieron a mí, ni se tomaron la pena de pensar quién era yo” (206). Los hijos también han hecho suya la escritura de la madre por el padre. Y también los amigos de Leopoldo, tal como aparecen en algún momento en el recuerdo de Felicidad, como cuando ésta relata su cohibición ante Eugenio d’Ors en la casa de Castrillo y resume su parecer con estas palabras: “tengo la seguridad de que él me cree absolutamente tonta” (195). Felicidad habla, y con insistencia, de su marido. Otra mujer que también estuvo siempre rodeada de

¹³ Así describía su sentir Ana María Matute en un texto asimismo autobiográfico: “Siempre me he sentido sola en mi juventud. A veces incluso cuando estaba muy rodeada de gente, de gente con la que me entendía. Quizás porque era una mujer entre hombres, no sé” (Natividad Massanés, *Creecer en España*, Barcelona, Argos Vergara, 1978, p. 54), con la diferencia de que Matute se “entiende” con esos hombres y es capaz de apostar por encontrar su propia voz literaria mientras que Felicidad renunció a la suya y a otras voces propias.

hombres como Carmen Baroja, optará por la retórica del silencio: “una casada defraudada por el romanticismo”¹⁴, sostiene de sí misma en relación a su experiencia matrimonial. No dice más pero se entiende todo. Será el sentir de muchas mujeres. Es el de Felicidad Blanc, que ha decidido en *Espejo de sombras* romper el silencio de toda una vida.

Esos hijos que la ignoran, que no la conocen y que no colman, salvo por breves instantes, el “vacío inmenso” (205) de la vida de Felicidad, ocupan un lugar destacado en el relato pero lo hacen siempre en relación a la figura paterna. La descripción de los sucesivos embarazos, abortos y partos es de una gran dureza aunque siempre contenida, nunca desbordada. Nada se desborda nunca en *Espejo de sombras*. Y podría hacerlo. La frialdad del *yo* que habla asombra y perturba en muchos momentos. Es la frialdad de la que describe en primera persona hechos y situaciones como protagonizados por un tercero. Felicidad relata, así, un primer y complicado parto a principios de los años cuarenta del que recuerda en especial la reacción de Leopoldo: “tengo la certidumbre de que si hubiera tenido que elegir aquella noche entre la vida del niño y la mía hubiera elegido la del niño” (156). Dos años más tarde, se añade a lo anterior un aborto al que Leopoldo Panero no asiste. Poco después, un nuevo parto, en esta ocasión de un niño prematuro que muere al poco de nacer y de cuyo dolor sólo se hace eco Luis Rosales, quien escribe en esa ocasión un poema en prosa titulado “Retrato de Felicidad Panero” que Felicidad decide reproducir en la autobiografía y que ofrece el siguiente retrato de esa mujer hueca y vacía en que se ha convertido ya para entonces: “Es como si leyeras una herida y apretaras el dolor hacia adentro. Basta mirar tus ojos para sentir dolor. Y el dolor es un largo viaje desde el cual no se puede regresar” (157). Llega después otro embarazo que obliga a Felicidad a guardar cama unos meses. Y, por fin, el último parto de un niño que no llega a nacer en el hospital sino en casa porque Leopoldo Panero está escribiendo a máquina un poema y no oye

¹⁴ Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 43.

los gritos de dolor de su mujer. Cuando no escribe, Leopoldo dirige el Instituto de Estudios Políticos o marcha en viaje oficial a Latinoamérica en nombre del Instituto de Cultura Hispánica u organiza la I Bienal de Arte en Barcelona. Leopoldo habita un mundo que no será nunca el de Felicidad, que ésta nunca podrá compartir con él.

Consciente en todo momento de la retirada que está protagonizando -“a la mujer se le olvida con mucha menos frecuencia el hecho de ser mujer que al hombre el hecho de ser hombre”¹⁵-, el discurso de Felicidad Blanc insiste en esa otra parte de sí misma atenazada y que no sabe bien cómo definir, esa otra parte que es la de su voz más propia, la de su deseo más entrañado. “Nada está destruido, está simplemente apartado” (131), sostiene. ¿Qué es lo que está apartado? Ella misma responde sin responder, desde el silencio de una pluma que nunca ha escrito: “lo más íntimo, lo que yo creía más mío” (131). Felicidad siente que tras la máscara que el otro le ha impuesto se esconde un *yo* que la dice de un modo más propio. Lo importante no es tanto la definición de ese *yo* sino el lugar desde el que escribe, que es el de una desgarrada pero controlada conciencia de estar sepultado por un discurso falsamente identitario construido por otro. Si se acepta, como José Luis Pardo, que “lo que falsea mi verdad íntima es [...] todo lo que me obliga a aparentar identidad firme y estable” porque “la falta de identidad es el nombre propio de la intimidad”¹⁶, entonces puede entenderse que cuando Felicidad Blanc sostiene que “voy siendo otra persona, alguien que ha dimitido de sí misma” (197), está diciendo que asume la identidad que el otro le ha fabricado aunque sienta que esa identidad la aleja dramáticamente de su intimidad. El suyo no es un caso excepcional. Desde el punto de vista de la representación de los géneros, lo que el hombre ha construido para la mujer ha sido precisamente una identidad, no una intimidad. Dicho de otro modo, lo que en un momento determinado se ha roto para Felicidad es la posibilidad de proyectar en el mundo

¹⁵ Lynn Sukenik, “On Women and Fiction”, citado por Susan Stanford Friedman en ob.cit., p. 160.

¹⁶ José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 47 y 134.

exterior su intimidad para construir de esa manera una identidad estable pero a la medida de sí misma. Se ha roto la comunicación con ese mundo, con ese interlocutor de cuyo descubrimiento depende en gran parte el descubrimiento del *yó* femenino según, entre otras, Mary Mason ¹⁷, de acuerdo a los valores intersubjetivos que han estado especialmente presentes en la tradición femenina. Desde luego la necesidad de ese interlocutor es una constante en el relato de Felicidad Blanc, de ahí esa gratitud convertida en ocasiones en amor -amenazados ambos por el temor a la “mirada inquisidora” (165) de Panero-, por todos aquellos hombres que le permiten hablar de sí misma, de su intimidad. Así, aparecen en su autobiografía hombres como Juan Ramón Masoliver, José María Souviron, Calvey Cassey, López Oliván o, sobre todo, Luis Cernuda, con quien Felicidad inventa una historia de amor que acaba confesando a Panero, lo que provoca que éste la eche de casa. La obliga también a firmar unos papeles en los que renuncia a sus hijos. Felicidad le pide perdón. Panero vuelve a admitirla en casa. Le prohíbe, no obstante, que vea a su padre, ya gravemente enfermo ¹⁸. Felicidad paga, por tanto, su amor aunque ni siquiera

¹⁷ Mary G. Mason, “The Other Voice: Autobiographies of Women Writers”, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 207-235. A mi modo de ver, esa intersubjetividad no se explica por el inesencialismo esencial de la identidad femenina como ha sostenido cierto feminismo sino por motivos sociales y políticos como expone, entre otras, Susan Stanford Friedman en el trabajo mencionado, en el que cita a Audre Lorde, quien refleja en su autobiografía la dificultad, no sólo de ser mujer, sino también negra y lesbiana, dificultad de la que nace la necesidad de relación con otras mujeres en busca de solidaridad: “El instinto de conservación nos hizo ver a algunas de nosotras que no podíamos darnos el lujo de elegir una definición sencilla, una individuación única” (p. 182-183). Ver también los argumentos de Germaine Brée, “Autoginografía”, en *El gran desafío*, ob.cit., p. 105.

¹⁸ Luis Cernuda aparece en el relato de Felicidad Blanc como un tímido y retraído enamorado que no sabe cómo expresar sus sentimientos ante ella. Muy distinto es el Cernuda del relato de Rafael Martínez Nadal cuando refiere un episodio que también cuenta Blanc: el des-encuentro londinense entre Panero y Cernuda con motivo de la lectura de éste de su último poema, “La familia”. Si se comparan ambos relatos, se observa la contraposición entre la casi pusilanimidad de Cernuda en el de Blanc y la rabia del mismo personaje en el de

ha sido capaz de vivir como adúltera, la única propuesta que la literatura decimonónica había inventado para distraer el dolor femenino. Paga meramente su idealismo. No hay en Felicidad, por otra parte, mujeres interlocutoras -como no suele haberlas en el discurso patriarcal que ha predicado la imposibilidad de la complicidad femenina-, con la excepción final de su madre, la única con la que puede compartir el dolor, charlar “horas enteras desmenuzando mis recuerdos, como hacíamos en mi adolescencia con mis primeros sueños, que ella también comprendía” (173).

Lo más escalofriante de esta autobiografía es lo deprisa que la autora dimite de sí misma, de su propia escritura. Es una mujer vencida, inhibida, que calla, aunque íntimamente no otorgue. Es simbólica, además de literal, la absorción de su biblioteca por la biblioteca del marido. Dos escrituras en pugna y una derrota anunciada desde el principio: “Un día -recuerda Felicidad-, en casa, mirando mi biblioteca que es mi mayor orgullo, me dice [Leopoldo]: ‘Hay muchos libros que los tengo yo. Son repetidos. Cuando nos casemos se pueden regalar o vender’” (128). La disolución de la biblioteca de Felicidad es un adelanto de esa otra disolución, también literal además de simbólica, de la escritura que ella misma practicará, de esos cuentos tristes que escribe mientras mece la cuna del segundo de sus hijos y que llegará a publicar en algunas de las más prestigiosas revistas del momento como *Insula*, *España* o *Cuadernos Hispanoamericanos*¹⁹ pero que abandona al final consciente de un precio que no quiere pagar: el abandono de sus hijos. De nada sirven tampoco los elogios que brindan a esos cuentos José Luis Aranguren, José María Valverde o Eugenio de Nora. “Leopoldo tampoco se da cuenta de este sacrificio. Seguramente pensará que ya no tengo nada más que contar” (177), añade Felicidad desde la conciencia lúcida de esa claudicación que el franquismo ha disfrazado de mística femenina.

Martínez Nadal, quien recuerda la asociación de Cernuda ese día entre Panero y “la España de Franco: sacristanes, hipócritas, cursis y pueblerinos” (R. Martínez Nadal, *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 180).

¹⁹ Cuentos que, junto a algunas cartas, se recogerán en Felicidad Blanc, *Cuando amé a Felicidad*, Madrid, Ediciones Juan Gris, 1979.

El silencio al que Felicidad destina su escritura tiene su contrapunto en la voz de la escritura de Leopoldo Panero, la cual devuelve a Felicidad dos imágenes distintas que sólo contribuyen a agudizar su propia escisión interna. Por un lado, la imagen del poeta Panero, tan distinta a la realidad del hombre Panero que es, para Felicidad, un desconocido -se trata de una doble identidad que adquiere dimensiones sociales cuando Felicidad la compara a la de esa España que “canta cosas inexistentes” (175), destruyendo o falsificando la realidad de cada día-. Es el poeta, no el hombre, el que justifica en este aspecto la profesión de amor de Felicidad:

“Cuando la desilusión llega algunas tardes, leo su *Cántico* ²⁰. El también está en *Cántico*, él no es sólo ese Leopoldo Panero que veo por las tardes. Olvido su físico que no me gusta, sus manos enormes, manos de campesino, no de escritor” (129).

Olvida también esa “fuerza física” (185) de Panero que la aterroriza. Felicidad se niega a aceptar a la persona real que está tras los versos y por ello seguirá siempre pidiendo “como los mendigos que piden una limosna, una palabra, una sonrisa” (156), esperando que el poeta se superponga al hombre. Como dice con pasión fría Adrienne Rich, “el lenguaje bello puede mentir [...], el lenguaje del opresor a veces suena hermoso” ²¹. La belleza no siempre cuenta la verdad. Y Felicidad lo sabe pero la conciencia de la mentira no la impele nunca a actuar. Es al lenguaje de la poesía al que se aferra, en el que cifra su única y falsa esperanza. No se trata sólo, sin embargo, de esa doble imagen de Panero, se trata también de la imagen que de sí misma ha construido el Panero poeta. Como ella reconoce:

“Esos poemas que escucho de sus labios y leo muchas veces, en los que habla de mí, ¿a quién se refieren? ¿a esa mujer solitaria, abandonada, a la que no presta ninguna atención, a la que hace esperar horas enteras en la noche y a la que ha visto cerca de la muerte varias veces sin que nada demostrase que lo sentía? Los

²⁰ El poema se reproduce en *Espejo de sombras*. Los primeros versos rezan así: “Es verdad tu hermosura. Es verdad. ¡Cómo entra/la luz al corazón! ¡Cómo aspira tu aroma/de tierra en primavera el alma que te encuentra!/Es verdad. Tu piel tiene penumbra de paloma”.

²¹ Citado por Carolyn G. Heilbrun, ob.cit., p. 79.

empiezo a mirar como si fueran escritos a otra mujer. Otra mujer que no vive con él, que está lejos, que yo apenas conozco” (175).

Y en otro momento, con esa trágica ironía que se le escapa en ocasiones o que practica a sabiendas, reflexiona del siguiente modo: “¿No lo comprendes?”, me digo a mí misma, ‘siempre estarás en esos poemas. ¿No era eso lo que querías? No pidas más” (150).

El tormento se ha instalado de esta manera y sin remedio en la vida de Felicidad Blanc. “¿Dónde estuvo mi equivocación?” (198), se pregunta, como queriendo detener por un momento la fuga de sí misma. Y responde, “quizás en confundir la literatura con la vida” (198). La escritura del otro con la suya propia. La conciencia, sin embargo, de esa equivocación no rectifica nada porque incluso tras la muerte de Panero en 1962, esa muerte que la “rejuvenece” como dice en *El desencanto*, tratará de compensar a un marido que, momentos antes de morir, le tomó la mano en un gesto ambiguo: “Voy a pagarle ese último gesto de sus manos, que buscaron no sé si mi perdón o mi ayuda” (221). Y lo paga, en efecto, como si de una deuda se tratase, con el arreglo de la casa de Astorga en que vivieron, una obra que, reconoce, “se la ofrezco a Leopoldo como un intento de reconciliación con el pasado” (230). El relato del acercamiento de ambos en los últimos años queda apuntado pero no analizado y el lector sólo puede preguntarse qué habrá de fantasía e ilusión en la rectificación del desencuentro, qué habrá en Felicidad de esa mujer portuguesa, recordada por la misma Blanc, que iba a visitar a su novio a la cárcel de Zamora disculpándole del delito de violación que le imputaban porque, en el fondo, era “bueno” (234).

El último capítulo de *Espejo de sombras* (el discurso narrativo finaliza en 1976), no deja lugar a dudas acerca de lo que, en verdad, fue el sentir íntimo de esa mujer que en su fuero más interno no acabó nunca de reconocer y aceptar la escritura que los otros crearon para ella. Significativamente, ese capítulo lleva por título “Yo misma”. Leopoldo Panero ha muerto. Felicidad Blanc guarda el riguroso y necesario luto pero muy pronto “aquella persona que estuvo retenida dentro de mí va surgiendo de nuevo, pero

diferente” (223), explica. Cobran importancia los amigos de su hijo mayor, Juan Luis, distintos a aquellos anteriores de su marido, en los que encuentra ahora la posibilidad de desarrollar esa parte de sí misma reprimida durante tanto tiempo, entre ellos Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma o Carlos Barral. Los nuevos tiempos no son fáciles pero Felicidad demuestra, como antes de su matrimonio, que es la mujer fuerte capaz de enfrentarse a ellos y, sobre todo, juzgarlos por sí misma. Su vida a partir de entonces es un discurrir por el “negocio lucrativo de la psiquiatría” (231), por el mundo de las cárceles, de la droga, mundos que habita ahora su segundo hijo, Leopoldo María Panero y en los que ella se introduce para intentar recuperarle. Por primera vez después de muchos años, después de su matrimonio, ha vuelto a tener contacto con la realidad exterior, ha vuelto a trabajar, ese trabajo que, como ella misma reconoce, si de algo le ha servido ha sido “para no tener miedo” (241). Los nuevos tiempos de los años setenta son de apertura, en especial para la mujer, y son esos años precisamente los que van a permitir a Felicidad aproximarse a lo que ella siente como su mismidad oculta, y ello pese a que afirme al final de *Espejo de sombras* que ella pertenece al siglo XIX, el siglo que sublimó cierta imagen de la femineidad construyendo para la mujer un rígido molde en el que pocas se reconocieron, no obstante, sin ambigüedades. En el fondo, las suyas han sido, en sus propias palabras, “dos maneras de vivir o de pensar” (237), un desdoblamiento que sería también el de muchas mujeres de aquellos años.

Felicidad emprende la labor del relato de su vida como un modo de aproximación, por tanto, a su propia escisión como mujer que, ella sabe, es la misma que la de todas las mujeres:

“Pienso en tantas mujeres que como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil” (206).

Espejo de sombras es el retrato de una generación de mujeres que no pudieron construirse ni construir sus propias vidas. Su “renuncia inútil” es la que Felicidad ha intentado plasmar como

una manera de hacérsela entender a sí misma, es decir, de intentar comprender su propia vida, los hilos que han acabado, por un lado, tejiendo una identidad en la que nunca se vió representada y, en segundo término, desfigurando una intimidad que ella siente siempre como lo más propio. *Espejo de sombras* no devuelve a la verdadera Felicidad Blanc, ésa que ella misma reconoce ha estado oculta tras la imagen de sí misma que otros han creado para ella. Esa verdadera Felicidad Blanc es inaccesible para ella misma y para el lector porque, entre otras cosas, no podemos contar ya con la vida de Felicidad Blanc sino con el relato de esa vida, que no puede reproducir una verdad real sino una verdad estetizante. Es la propia Felicidad Blanc la que afirma en *Espejo de sombras* que “las cosas no viven más que dentro de uno mismo, es inútil tratar de revivirlas” (172), es decir, de re-producir las ²². Esa vida de las cosas dentro de uno es la intimidad. Y la intimidad escapa a todo logos explicativo y también a toda memoria del pasado. Por eso no me han interesado en este trabajo las imprecisiones respecto de la realidad extratextual de las que ha que hablado Benito Fernández ²³ o el grado de veracidad íntima de la autora al que se refiere Emilia Cortés cuando sostiene que esta autobiografía es “completamente sincera” ²⁴. *Espejo de sombras* puede tener pretensión de sinceridad - igual que de referencialidad tal como indican las fechas, los nombres propios de numerosos personajes públicos conocidos de todos o las fotografías incluidas en el libro- pero la “poca fiabilidad” de la autobiografía es también condición inevitable del género ²⁵. Y de todo discurso del yo. Quién es, en verdad, Felicidad

²² Leopoldo María Panero es muy claro en *El desencanto*: lo que cuenta esta película no es, sostiene, la verdad de la familia Panero, sino su leyenda épica.

²³ J. Benito Fernández, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 368

²⁴ Emilia Cortés Ibáñez, “La autodiégesis en Pilar Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc”, en *Escritura autobiográfica*, eds. J. Romera, A. Yllera, M. García-Page y R. Calvet, Madrid, Visor, 1993, p. 159.

²⁵ Ver Sidonie Smith, ob.cit., p. 97 donde cita a Francis R. Hart, quien añade también que esa inevitabilidad no debe impedir, sin embargo, que nuestra respuesta a un texto autobiográfico sea menos libre que la que damos a un texto de ficción.

Blanc es la pregunta que queda sin responder. Lo que importa es el gesto de esa mujer que habla del silencio de sí misma en relación a la idea de renuncia. Lo importante es el propio ejercicio que Felicidad Blanc lleva a cabo en este texto y que consiste en subrayar, constatándola y denunciándola, su condición de escritura. *Espejo de sombras* no oculta el “rencor” (131) de aquélla que sabe, no ha escogido la máscara para acudir a la fiesta, esa máscara que es la identidad sin la cual es difícil o imposible vivir. *Espejo de sombras* es un texto, en este sentido, especialmente crudo y atroz. Tiene muy poco de autocomplaciente.

Sin máscara libremente escogida, se impone la inestabilidad del sujeto, en este caso la de ese sujeto femenino sometido a un proceso identitario mucho más atroz de lo que ha sido ese mismo proceso para el hombre. *Espejo de sombras* reproduce de modo consciente la fragmentación de una imagen femenina que la sociedad patriarcal ha querido sin fisuras puesto que sólo de ese modo garantizaba su propia estabilidad. Como escribe Deborah Cameron, “los hombres sólo pueden ser hombres si las mujeres son mujeres sin ambigüedades”²⁶. *Espejo de sombras* apunta contrariamente a esa otra mujer oculta tras la máscara impuesta, otra mujer que la autora siente vivir dentro de sí pero que nunca acaba de definir porque representa en definitiva, como en otras muchas mujeres, una página en blanco que ha quedado por escribir –y sobre la que ahora el postmodernismo ha proyectado la sospecha de que pueda, en verdad, escribirse ²⁷—. Y esa es la única

²⁶ Citado por Carolyn G. Heilbrun, ob.cit., p. 20.

²⁷ La aproximación de ciertos feminismos de las premisas posmodernas – como en el caso de autoras como Julia Kristeva, Linda Alcoff, Domna Stanton, Hélène Cixous o Luce Irigaray – no deja de ser problemática porque, como dice Mary Caputi, “no se puede concebir el feminismo sin las mujeres” (Mary Caputi, “El feminismo, el posmodernismo y las filosofías de la violencia”, *Abanicos excéntricos*, ob.cit., p. 30) o, como sostiene con vehemencia Teresa Ebert, porque el derecho a la diferencia (posmoderna) de cierto feminismo simplemente “maquilla la desigualdad”, la cual sigue existiendo como explotación y jerarquía (Teresa Ebert, “Feminismo y posmodernismo de la resistencia. Diferencia dentro/Diferencia entre”, *Feminismos literarios*, ed. Neus Carbonell y Meri Torras, Arco/Libros, Madrid, 1999, p. 201), p. 201). Para estas últimas autoras no se trata de recuperar ningún esencialismo sino de poder

verdad de *Espejo de sombras*, la verdad del gesto de su autora, su voluntad de entrar en escena, de portar una voz, no de serla.

construir de un modo más justo, porque del mismo modo que el *yo* es creado por el discurso, el *yo* puede crear el discurso, un *yo* que no será ya el rígidamente unificado de la autobiografía tradicional ni el mero constructo ficcional, disperso y diferente del postmodernismo más radical, sino un *otro* capaz de trascenderlos a ambos y ser “capaz de elegir, de inscribir y de actuar” (Ver Shirley Neuman, “Autobiografía: de una poética diferente a una poética de las diferencias”, en *El gran desafío*, ob.cit., p. 438).