

Identitat, experiència i ficció: El “jo literari” a l’obra de Lucia Berlin



Judit Robles Vicente

•

Treball de recerca

Eva Garcia Solé

Curs 2021/2022

Escola Pia Mataró

2n de Batxillerat E

*I exaggerate a lot and I get fiction
and reality mixed up, but I don't actually ever lie.*

“Exagero molt i sovint barrejo realitat i
ficció, però, de fet, no menteixo mai”

— Lucia Berlin, *Silence (Silenci)*

Abstract

Lucia Berlin's posthumous success after the publication of the work *Manual for cleaning women* in 2015 gave recognition to some stories that had been, so far, drawn away from the public spotlight. The author's life and work stand out for their originality and dynamism. Fiction and reality merge with Berlin, who shows elements of her own biography in her stories. I have studied the various faces of the literary subject. Through the research of the evolution of autofiction and the style of autobiographical writing, I have managed to understand the literary genre to which the creations of Lucia Berlin belong. By completing an exhaustive analysis of *Manual for cleaning women*, I have taken a practical approach to the project. This latter has led to the creation of graphic material that serves as a source of additional information to the reading of the book. The empirical framework is supported by an interview with Berlin's literary agent and a survey that studies the dissemination of the work. The contextualization of the book through the author's biography and theoretical analysis has allowed the book to fit into the genre of autofiction, which proves the initial thesis of the work.

Resum

L'èxit pòstum de Lucia Berlin a partir de la publicació de l'obra *Manual for cleaning women* (*Manual para mujeres de la limpieza*) el 2015 va donar reconeixement a unes històries que havien estat, fins al moment, allunyades del focus públic. La vida i l'obra de l'autora destaquen per la seva originalitat i dinamisme. La ficció i la realitat es fusionen amb Berlin, qui mostra elements de la seva pròpia biografia als seus contes. En aquest treball, he estudiat les diverses cares del "jo" literari. A través de la recerca de l'evolució de l'autoficció i l'estil d'escriptura autobiogràfica, he aconseguit entendre el gènere literari al qual pertanyen les creacions de Lucia Berlin. Mitjançant una anàlisi exhaustiva de *Manual para mujeres de la limpieza*, he fet un enfocament pràctic del projecte. Això últim ha donat lloc a la creació de material gràfic que serveix com a font d'informació addicional a la lectura del llibre. El marc empíric es recolza amb una entrevista a l'agent literària de Berlin i una enquesta que estudia la divulgació de l'obra. La contextualització del llibre a través de la biografia de l'autora i l'anàlisi teòrica ha permès situar el llibre en el gènere de l'autoficció, la qual cosa prova la tesi inicial del treball.

SUMARI

INTRODUCCIÓ	1
1.1 Objecte de treball	1
1.2 Hipòtesis i objectius	2
1.3 Motivacions personals	3
1.4 Metodologia	3
MARC TEÒRIC	5
2.1 Vida i experiència: biografia de Lucia Berlin	5
2.1.1 Naixement i primers anys: convulsió i vida itinerària	7
2.1.2 La vida a Xile: recerca d'identitat, canvis i ascens socioeconòmic	8
2.1.3 Joventut: apropament a la literatura, Universitat i un matrimoni	10
2.1.4 Nous inicis: Race Newton, Nova York, Buddy Berlin i cercles artístics	11
2.1.5 Vida literària: Universitat de Nou Mèxic i publicacions	13
2.1.6 Problemes de salut i darrers anys	17
2.2 L'autobiografia com a gènere literari	18
2.2.1 La Biografia	18
2.2.2 Orígens i evolució de la biografia	19
2.2.3 Característiques de l'autobiografia	20
2.3 El jo literari en el gènere autobiogràfic	22
2.3.1 La capacitat del llenguatge per a expressar la identitat i la vida personal	22
2.3.2 Origen i evolució del gènere autobiogràfic	23
2.3.3 Manifestacions de l'escriptura autobiogràfica	25
2.4 Classificació de l'escriptura autobiogràfica	26
2.4.1 Diaris personals i/o íntims: El diari personal concebut com a literatura	26
2.4.1.1 Origen del diari íntim	28
2.4.1.2 El registre de la quotidianitat	29
2.4.2 Literatura íntima: cartes i el diari personal	31
2.5 L'autoficció o l'escriptura del jo	31
2.5.1 Els pactes literaris: el pacte autobiogràfic, novel·lesc i ambigu	32
2.5.2 La novel·la i l'autobiografia: la identitat d'autor, narrador i personatge	33
2.5.3 La literatura i la identitat: el paper de la memòria	36

4. MARC PRÀCTIC	37
4.1 Anàlisi de l'obra <i>Manual para mujeres de la limpieza</i>	37
4.1.2 Temes dels relats	37
4.1.2.1 Connexions humanes	37
4.1.2.2 Lluites vitals	38
4.1.2.3 Identitat	39
4.1.2.4 Addicció	40
4.1.2.5 Família	40
4.1.2.6 Classe	41
4.1.2.7 Salut i malaltia	42
4.1.2.8 El valor de la memòria i el temps	44
4.1.3 Elements que caracteritzen l'escriptura de Lucia Berlin	45
4.1.3.1 Cruesa i realisme	45
4.1.3.2 Sensibilitat	46
4.1.3.3 Naturalitat	46
4.1.3.4 Ironia i humor	47
4.1.4 Recursos lingüístics predominants a l'obra	48
4.1.4.1 Anàfora	48
4.1.4.2 Descripcions i metàfores	49
4.1.4.3 Símls	49
4.1.4.4 Enumeració	50
4.2 Anàlisi gràfica de l'obra: creació d'una col·lecció de tres làmines	51
4.2.1 Creació del Pòster 1: Personatges dels relats	53
4.2.2 Creació del Pòster 2: Eix cronològic dels relats	55
4.2.3 Creació del Pòster 3: Espais dels relats	57
4.3 Entrevista a Katherine Fausset	60
5. CONCLUSIONS	63
AGRAÏMENTS	64
LLISTAT DE REFERÈNCIES	65

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Objecte de treball

Lucia Berlin va viure moltes vides. Sota aquesta idea està basat el meu treball. Per un costat, Berlin va tenir una experiència vital complexa en termes de la diversitat de feines, parelles, cases i espais a què es va sotmetre des de molt jove. Per altre costat, va viure una multitud de vides a través de les seves històries: els seus personatges són versions d'ella mateixa i narren una veritat amagada, camuflada sota la ficció i noms que deriven, en molts casos, del seu propi. A partir d'aquesta premissa he estudiat, tal com exposa el títol del treball, el concepte del "jo" literari i els gèneres autobiogràfics i autoficcional per tal d'entendre l'obra pòstuma de Lucia Berlin.

Hi ha paraules, llibres, fragments o imatges que sovint es queden amb tu, t'acompanyen, no marxen fins que les guardes dins, fins que les converteixes en teves. Després de descobrir l'obra de Lucia Berlin, vaig voler fer un procés d'inversió i tornar a l'autora el què sentia que, com a lectora, podia aportar. Vaig formular la premissa principal d'aquest projecte: arribar a entendre la profunditat d'una autora que va ressonar en el meu interior. La seva manera d'expressar la veritat, la seva mirada única i la seva història original i tan diversa em van fer qüestionar qui va ser realment Lucia Berlin, què hi ha darrere aquest nom enigmàtic el qual tan sols ara comencem a escoltar.

Després de fer la lectura de la seva obra pòstuma (aquella per la qual ha sigut mundialment reconeguda), vaig tenir la necessitat de descobrir més sobre l'autora i el seu treball. Això no obstant, vaig trobar-me amb una mena de buit d'informació que no em permetia omplir les meves ganes de conèixer més. Hi havia articles, ressenyes i notícies que parlaven d'un nou descobriment, d'una autora que sortia a la llum de forma pòstuma; crítics literaris i lectors troben en Lucia Berlin un personatge intrigant i una obra de qualitat objectiva. Però davant de tota la fama que, a partir del 2015, va tenir la publicació de *Manual for cleaning women* (*Manual para mujeres de la limpieza*), encara hi trobo una manca d'estudis o anàlisi que interpretin Berlin i la seva obra. Per tant, aquest treball de recerca és una aportació a aquest buit, un petit suport a l'immens univers de l'autora. Espero que la recerca i l'anàlisi que he dut a terme hagi aportat una visió nova i útil per al ressorgiment de Lucia Berlin.

1.2 Hipòtesis i objectius

Les hipòtesis en què es basa el projecte són les següents:

01. La vida de Lucia Berlin va influenciar el seu contingut literari i, per tant, la seva obra es pot considerar autoficció.
02. L'obra pòstuma *Manual para mujeres de la limpieza* reflecteix els conflictes vitals de Lucia Berlin, tals com l'alcoholisme, les diferències culturals, la recerca d'identitat i els seus problemes de salut.
03. Existeix un fil conductor dels relats que conformen *Manual para mujeres de la limpieza* que permeten fer l'anàlisi de l'univers de l'autora.

Aquestes afirmacions les he rebutjat o afirmat a través de les dues parts que conformen aquest treball: el marc teòric, amb el qual he fet un estudi dels gèneres autobiogràfics i el que comporten per tal d'encaixar l'obra de Lucia Berlin en el concepte d'autoficció, i el marc pràctic, el qual consisteix en una anàlisi exhaustiva del llibre. Per tant, els objectius principals del treball són:

- Entendre l'evolució de l'autoficció i l'estil de l'escriptura del jo.
- Comprendre el gènere literari a què pertany l'obra de Lucia Berlin.
- Contextualitzar l'obra *Manual para mujeres de la limpieza* a través de la biografia de l'autora.
- Fer una anàlisi profunda de les històries de *Manual para mujeres de la limpieza*.
- Crear material gràfic original que serveixi com a síntesi de l'anàlisi.
- Estudiar la divulgació i la rebuda de l'èxit de Lucia Berlin entre la població.

1.3 Motivacions personals

La rellevància d'aquest projecte en l'àmbit personal és enorme per la implicació a la qual l'he sotmès. Des d'un primer moment havia plantejat la idea de fer un treball situat en l'àmbit lingüístic o literari, ja que són els camps que més em motiven per a treballar de forma autònoma. Per tant, vaig decidir ampliar el meu coneixement sobre un llibre que ja havia llegit i que m'havia captivat per tal d'anar més enllà i estudiar-lo amb més profunditat. La principal motivació del projecte ha estat fer l'anàlisi de l'obra, el qual ha suposat un repte per la complexitat d'aquest, però ha resultat interessant i divertit de realitzar. Volia fer un treball amb el qual pogués connectar. Tot i tractar-se d'un projecte que investiga en l'àmbit literari, no he volgut deixar de banda la part creativa que creia que hi volia aportar. Per tant, he buscat la manera de combinar anàlisi, recerca i creació en un sol producte. Per dur a terme això, he creat els tres pòsters (els quals constitueixen el material més tangible del treball) que sintetitzen tota la part pràctica amb la qual he treballat. La principal motivació era transmetre de manera gràfica un contingut complex, és a dir, poder comunicar a través de material infogràfic les idees que he plasmat en aquest treball, derivades de l'obra de Lucia Berlin. En general, aquest Treball de Recerca pretén plasmar el meu interès pel món literari i, en especial, per l'escriptora a la qual li he dedicat l'anàlisi.

1.4 Metodologia

El desenvolupament del treball està dividit en dues parts (marc teòric i marc aplicat o pràctic) on la metodologia emprada canvia. El primer pas per a la realització del marc teòric ha estat la documentació: vaig consultar la bibliografia i dividir la investigació en diversos apartats per a poder afegir-hi fonts d'informació que em resultarien útils per la posterior redacció. La recerca bibliogràfica va servir, també, com a model o guia de la investigació. Va ser útil per a poder analitzar les dificultats de la investigació (vaig trobar, per exemple, un buit respecte al contingut sobre l'obra de Lucia Berlin). La majoria de les fonts són extretes d'articles literaris o llibres especialitzats.

Després d'aquest pas vaig guardar la informació necessària i vaig construir un sumari provisional que vaig fer servir d'esborrany per a començar a treballar sobre un marc teòric. Finalment, vaig fer la redacció de la part teòrica (la biografia de Lucia Berlin, els gèneres autobiogràfics i l'escriptura del jo) que va acabar amb el poliment de la taula de continguts i la presentació formal del treball.

El procés de creació de la part pràctica ha estat la part més complicada i llarga. Això no obstant, el marc aplicat m'ha permès tenir més llibertat creativa pel que fa a l'elaboració de contingut. El primer pas d'aquest segon punt va ser la relectura del llibre, aquest cop prenent apunts i tenint cura dels detalls. Mentre llegia, vaig elaborar un esquema de continguts que es presentarien a l'anàlisi de l'obra a partir de les dades que anava trobant. L'anàlisi completa del llibre ha estat desenvolupada a partir de l'edició d'Alfaguara, traduïda de l'anglès al castellà per Eugenia Vázquez Nacarino. L'objectiu principal de la relectura era demostrar quin és el fil conductor dels relats, és a dir, traçar les bases de l'univers de l'autora.

Posteriorment, vaig redactar l'anàlisi a la memòria del treball. Primer vaig formalitzar l'anàlisi de cada relat amb els personatges, els espais, la veu i el punt de vista narratiu. En segon lloc, vaig treballar en l'anàlisi de l'obra general amb els temes, els recursos lingüístics i els símbols i elements característics. Tota aquesta informació va ser útil per a l'últim pas del treball: la creació d'una col·lecció gràfica de tres pòsters que poguessin sintetitzar la informació de l'anàlisi. El procés d'elaboració de les làmines es troba explicat en detall en el punt 4.2 del treball: *Anàlisi gràfica de l'obra: creació d'una col·lecció de tres làmines*. En aquest apartat, explico els passos per a la creació de cada pòster, així com l'ús del programa de disseny *InDesign*, el qual ha estat essencial en el procés de confecció.

1. MARC TEÒRIC

2.1 Vida i experiència: biografia de Lucia Berlin

Un dotze de novembre va néixer i va morir Lucia Berlin, però va haver-hi seixanta-vuit anys i una vida entre els dos fets. El cicle d'una vida peculiar i una identitat sotmesa al canvi i l'experiència inusual es troben reflectits en l'èxit pòstum de les històries que Berlin va deixar com a llegat.

La seva història importa. Berlin forma part de l'estil d'escriptura que es nodreix d'anècdota i experiència: d'una forma pràctica i explícita, busca la materialització de la realitat a través d'un relat treballat i fet a mida. Cerca les paraules necessàries i pertinents i les expressa amb una intensitat que enfonsa. Llegir la seva obra és llegir-la a ella. Com a lector, sents la curiositat (o el compromís) d'anar més enllà; de buscar el rerefons dels personatges únics, els escenaris especials i les situacions intrigants que plantegen els seus relats. Unes situacions sovint premeditades i descrites amb la inconsciència de qui escriu el que viu, i no de qui escriu sense viure. Aquesta implicació de què et fa partícip és l'essència i la bellesa del seu llegat.

Berlin aconsegueix esquarterar la barrera entre ficció i realitat, treball i experiència. De fet, configura la seva feina com a eix central del títol del seu relat més reconegut, i de l'antologia que anys després de la seva mort va portar-li reconeixement: *Manual for cleaning women*. I ho escriu de forma no irònica, sense tabús ni censures, redactant un manual que et fa còmplice de la seva experiència com a netejadora. Per això, quan un parla de l'escriptora, diu de forma vaga i global que Berlin va ser *moltes coses*. De fet, és cert. Però és justament aquest discurs el que alimenta el desconeixement de la seva figura. Qui no és moltes coses? Berlin va ser dona, mare, filla, muller, immigrant, alcohòlica, telefonista, auxiliar d'infermeria, dona de fer feines, alumna, professora i escriptora. I cal conèixer i contextualitzar la seva identitat per tal d'entendre el què explica, per comprendre la visió rica i interessant dels seus relats. Per tant, és essencial desvincular Lucia Berlin de la idea que va ser *moltes coses*, cal assenyalar qui va ser exactament per tal de respectar què va escriure. És aquesta la feina que, com a lector, cal complir: traçar la barrera entre vida i obra que Lucia Berlin, expressament, va voler esborrar.

Figura 1. Lucia Berlin, 1962.



2.1.1 Naixement i primers anys: convulsió i vida itinerària

El 1936, durant el període d'entreguerres, va néixer Lucia Brown Berlin a la ciutat de Juneau, Alaska. La seva infantesa i adolescència van estar marcades pels contrastos i la inestabilitat característica del segle XX, que va viure des de la perspectiva nord-americana i va sofrir, més endavant, com a ciutadana en el règim xilè. Aquesta identitat dual és plasmada en la seva obra: Berlin planteja, d'una forma pragmàtica, la barreja entre la cultura anglosaxona i la llatina pròpia de les àrees frontereres d'Amèrica. Una situació multicultural que es pot trobar en el límit entre els Estats Units i Mèxic: Califòrnia, Texas i Arizona ocupen sovint els espais dels seus relats. Els primers anys de Berlin van ser una sinopsi de la seva vida itinerària, ja que, com a filla d'un enginyer de mines, va haver de viatjar i establir-se a diversos camps miners. Es va desplaçar a ciutats dels estats de Kentucky, Idaho i Montana, a l'oest dels Estats Units. Aquests assentaments miners, els quals van permetre-li conèixer diverses cultures exòtiques i formar part d'un mode de vida treballador i humil, van convertir-se, posteriorment, en escenaris regulars dels seus relats.

Després de l'atac japonès a Pearl Harbour el 1941-pretext que va introduir posteriorment els Estats Units a la Segona Guerra Mundial (1939-1945)- Ted Brown va marxar a servir com a tinent en un cuirassat de guerra. Com que la figura masculina de la família era l'única posseïdora d'un treball remunerat, Berlin va haver de moure's, amb la seva mare i germana, a El Paso, Texas, on el seu avi s'hi havia establert com a dentista anys enrere. Va créixer en un context convuls extern i intern: mentre el món sencer lluitava per la dominació, Berlin sentia l'absència del seu pare i les carències d'una família poc estructurada. Mary Brown, mestressa de casa i mare de Berlin, va criar-la entre ampolles d'alcohol, embriaguesa i males relacions amb els avis de la seva filla, amb qui compartien habitatge. Aquesta inestabilitat va portar Berlin a passar la major part del seu temps a la casa veïna, on una família siriana rebia les dues germanes Brown.

Figura 2. Lucia Berlin amb un any a Juneau, Alaska, 1937



2.1.2 La vida a Xile: recerca d'identitat, canvis i ascens socioeconòmic

Després de la Segona Guerra Mundial, el seu pare va traslladar, per decisió unànime, la família a Santiago. A finals de la dècada dels quaranta, a Xile, les empreses de la GMC (Gran Minería de Coure) van portar el país a un procés de modernització a través del potenciament de la indústria. Després que la Gran Depressió (1929-1933) impactés mundialment amb el col·lapse de la borsa americana, el PIB de Xile va caure un 14% i els ingressos i les exportacions van reduir significativament. Els líders nacionals xilens van promoure el desenvolupament de la indústria local per tal de solidificar i aïllar l'economia interna de conflictes i crisi internacionals futures. El govern va encoratjar mesures severes que, durant sis anys, van restablir la crisi en què Xile s'havia sotmès. Durant el període dels anys 38 i 58, i amb les seqüeles de la Segona Guerra Mundial, va aparèixer al país una onada de governs interessats pel creixement econòmic a través de la intervenció pública, potenciades pels règims centristes o de tendència d'esquerres. En aquest context, Ted Brown va obtenir un lloc de treball com a enginyer miner, per tal de formar part del potenciament de la indústria de coure xilena.

Figura 3. Lucia Berlin a Deer Lodge, Montana, 1941



El trasllat sud-americà va suposar un gran canvi en la trajectòria vital de Berlin. El seu estatus social va modificar-se radicalment: durant els seus primers nou anys, Berlin era una nena de classe baixa entre els pobles miners dels Estats Units i, en arribar a Xile, va convertir-se en la filla d'un nord-americà amb una bona posició laboral. En un país que encara patia les conseqüències d'un conflicte bèl·lic que va fer evident l'hegemonia nord-americana en la geopolítica del moment, Lucia Berlin va ocupar una posició acomodada en la societat durant la seva joventut. Va viure en una petita i elegant llar de dos pisos, situada a l'Avinguda Hernando de Aguirre. Va ser en la capital de Xile on l'escriptora va experimentar la identitat com a immigrant i va explorar l'aprenentatge d'una nova llengua mentre creixia i es formava.

Figura 4. Molly, Mary, Ted i Lucia Brown rumb a Sud-amèrica, setembre de 1949.



Figura 5. Lucia Berlin a Mullan, Idaho, 1942.



La seva posició privilegiada a la comuna de Providencia va concedir-li la possibilitat de relacionar-se amb l'elit i la classe alta del panorama xilè. Aquesta experiència va enriquir la perspectiva de Berlin i la visió plena de la societat va permetre-li, més endavant, aportar a la seva obra una visió ampla de classe. En aquella ciutat va assistir a balls i cotillons i va encendre la seva primera cigarreta, calada pel Príncep Ali Khan; va sopar sovint a l'Hotel Carrera o el Crillón, va fer sortides d'esquí i estiuajar entre els paisatges de la Vinya del Mar o Algarrobo.

Va acabar l'escola a Santiago i freqüentment va servir com a amfitriona a les reunions del seu pare, mentre la seva mare es retirava d'hora a les nits, sovint amb una ampolla a la mà. Les filles de Mary Brown no van ser mai ateses amb un instint protector, ja que els problemes derivats de l'alcoholisme, a casa, eren freqüents. El 1946, amb tan sols deu anys, Berlin va ser diagnosticada d'escoliosi a la columna, una dolorosa malaltia que va afectar-la tota la vida i va obligar-la a fer ús d'un braçat d'acer per pal·liar el dolor i detenir el seu ràpid transcurs.

Figura 6. Lucia Berlin amb sis anys a Mullan, Idaho, fotografiada pel seu pare.



2.1.3 Joventut: apropament a la literatura, Universitat i un matrimoni

A les seves classes, Berlin va llegir i treballar la literatura hispanoamericana, fet que li va permetre endinsar-se en el món de l'escriptura i sentir-se atreta per obres com *El Quixot* de Cervantes, que va encoratjar la seva admiració cap a l'ofici d'escriptor. Quan va complir divuit anys, Berlin havia aconseguit la suficient fluïdesa del castellà i va decidir matricular-se a la Universitat de Nou Mèxic per a llicenciar-se en periodisme. A la Universitat va estudiar amb figures com Ramon Sender, i va explorar amb més detall la seva passió per l'escriptura: va ser en aquest període on va començar a publicar els seus primers relats. A través de diverses revistes, el mitjà editorial va permetre-li fer a la llum seixanta-set relats; *The Noble Savage*, *The New Strand*, *Atlantic Monthly* o *New American Writing* van reconèixer, a poc a poc, el mèrit de l'autora.

Figura 7. Lucia Berlin a Albuquerque, Nou Mèxic, 1954.



El 1956, amb dinou anys, Berlin va casar-se amb qui seria el seu primer marit, Paul Suttman, un escultor nord-americà. Van tenir aquell mateix any un primer fill, en Mark Berlin. Un any més tard, després del trasllat i la instal·lació a Albuquerque, el marit de Berlin va abandonar la família i va deixar la seva muller al càrrec d'en Mark, d'un any, i una altra criatura de camí. Va començar una etapa nova a la jove vida de Berlin, que devia portar endavant la criança i maternitat tota sola. Un any més tard, va completar la seva carrera. Graduada en periodisme i vivint encara a la casa d'Albuquerque, Berlin va conèixer el poeta Edward Dorn, qui va ser una figura clau en el seu recorregut. El cercle en què es movia va permetre-li explorar i conèixer personatges importants i influències en el món artístic i literari. El professor Dorn de la Black Mountain College, l'escriptor Robert Creeley, Race Newton i Buddy Berlin van endinsar-la en un panorama cultural que va enriquir-la i motivar-la per a començar a escriure professionalment.

2.1.4 Nous inicis: Race Newton, Nova York, Buddy Berlin i cercles artístics

Amb vint-i-dos anys, Berlin va casar-se amb Race Newton, un músic de jazz. Els primers escrits de l'autora va signar-los sota el nom de Lucia Newton. Més tard, el 1959, Berlin, Newton i els dos nens van mudar-se de nou a un loft a Nova York. Mentre el seu marit treballava, Lucia va establir una amistat amb els seus veïns Denise Levertov i Mitchell Goodman. Va relacionar-se, a més, amb altres artistes nord-americans: John Alton, Diane diPrima i Amiri Baraka.

Figura 9. Lucia Berlin a Greenwich Village, Nova York, 1960



Figura 10. Lucia Berlin i els seus fills Mark i Jeff a Central Park, Nueva York, 1961.



2.1.5 Vida literària: Universitat de Nou Mèxic i publicacions

La relació amb Newton va durar fins al 1961, quan Berlin va deixar Nova York i va desarrelar-se de la vida que portava en aquella ciutat. Va viatjar, juntament amb els seus dos fills fins a Mèxic amb el seu amic Buddy Berlin, qui més tard va convertir-se en el seu tercer marit. Tot i ser un home carismàtic i conegut per tenir fortes habilitats interpersonals, Buddy Berlin va patir els efectes de l'addicció i l'alcoholisme. Durant els anys 1962 i 1965, Lucia va tenir dos fills més, Dan i David Berlin. Aviat, però, va divorciar-se amb Newton; va acabar, l'any 67, el que seria el seu darrer matrimoni. En aquell mateix any, Berlin treballava en un màster a la Universitat de Nou Mèxic i va treballar com a professora suplent. En aquest context, Berlin va sofrir la pèrdua en diverses ocasions. En un període de temps curt, va acomiadar-se de membres familiars.

El 1986, va morir la seva mare i, cinc anys més tard, va acomiadar-se de la seva germana a la Ciutat de Mèxic, a causa d'un càncer. El 1994, Edward Dorn va portar Berlin a la Universitat de Colorado i aquesta va passar els següents sis anys a Boulder, Colorado, com a escriptora visitant. Finalment, va tenir l'oportunitat d'exercir com a professora associada amb la institució. Berlin va convertir-se en una mestra popular i estimada i va obtenir el reconeixement durant el seu segon any, amb el premi a l'excel·lència docent de la Universitat. Durant els anys que va viure a Colorado, Berlin va introduir-se en una comunitat que incloïa Dorn i la seva dona Jennie, Anselm Hollo i el seu vell amic Bobbie Louise Hawkins. El poeta Kenward Elmslie es va convertir, també, en un amic de confiança. En aquest context, durant els anys noranta, l'escriptura de Berlin va ser reconeguda per l'editorial Black Sparrow, la qual va compilar en tres volums els seus contes. El 1991, va guanyar el premi de l'*American Book Award*.

Figura 8. Lucia Berlin a Albuquerque, Nou Mèxic, 1956.



Figura 11. Lucia Berlin amb un dels seus fills a Albuquerque, Nou Mèxic, 1959.



Figura 12. Berlin amb els seus fills Jeff i Mark al Mirador Hotel (Acapulco, Mèxic), 1961.



Figura 13. Buddy i Lucia Berlin a Taos, Nou Mèxic, gener de 1962.



Figura 15. Berlin amb els seus fills Jeff (esquerra) i Mark (dreta), 1962.



Figura 14. Berlin amb el seu fill David a Acapulco, Mèxic, gener de 1963.



2.1.6 Problemes de salut i darrers anys

Berlin va patir problemes de salut: la doble escoliosi va provocar-li una espina clavada que va punxar un dels seus pulmons. Des de 1994 fins a la seva mort, Berlin sempre va tenir un tanc d'oxigen al seu costat. Va retirar-se en el moment en què el seu estat va ser massa sever per treballar, i més tard va desenvolupar un càncer de pulmó. Va traslladar-se al sud de Califòrnia, on vivien els seus fills, per poder estar-hi a prop. Els primers mesos allà va passar-los en una petita casa situada en la part posterior de la llar del seu fill Dan. L'any següent va mudar-se, de nou, a un apartament situat a Marina del Rey, a Los Angeles. Durant els darrers anys de la seva vida, la seva malaltia va consumir-la a poc a poc. Tot i que vivia una vida tranquil·la i sense excessiu moviment a causa del càncer, Berlin rebia visites a l'entrada del seu jardí, i intentava mantenir les interaccions socials. El 2004, Berlin va morir a Marina del Rey, California, el dia del seu aniversari número seixanta-vuit.

Figura 17. Lucia Berlin a Oakland, Califòrnia el 1975, amb la seva mascota Jesse.



¹ Les figures 1-17 estan extretes de *Literary Estate of Lucia Berlin*.
Brown, Wendell Theodore / Literary Estate of Lucia Berlin LP. (2015)
<https://luciaberlin.com/>

2.2 L'autobiografia com a gènere literari

Un gènere literari és el conjunt d'obres que comparteixen característiques comunes. Aquests, però, han sigut sempre entesos com a models de referència pels autors a l'hora de la creació literària (siguin trets temàtics, formals, estructurals, lingüístics, etc.) o per tal de poder assegurar l'eficiència en la classificació de les obres.

Com en qualsevol intent d'agrupació a través de la recerca de característiques comunes, sempre es troben obres d'impossible (o molt difícil) classificació a causa dels seus trets poc comuns o originals. No obstant això, la imitació o l'èxit d'aquest tipus d'obra la pot arribar a allunyar de l'espai aïllat en què es trobava, donant pas a la creació d'un nou gènere o l'adaptació d'un subgènere en un de ja existent. És aquesta la dinàmica en què funcionen el naixement o l'evolució dels gèneres literaris: a través de la novetat, l'adaptació o l'aparició de noves maneres de fer que necessiten, a causa de la necessitat humana d'etiquetar i classificar, crear noves regles i inventar nous noms per designar originals obres.

Un dels criteris que classifica les obres autobiogràfiques és segons la intenció de l'autor de l'obra i la interpretació posterior del receptor en relació a la seva visió de l'escriptor. És a dir, segons l'elaboració de la imatge de l'escriptor com a referent del treball literari. En aquest aspecte, trobem dos tipus d'obra: les obres amb format autobiogràfic el referent del qual és l'escriptor com a una persona real i les obres fictionals de format autobiogràfic amb un referent diferent de l'escriptor. Les modalitats del primer tipus són: les autobiografies, les memòries, les biografies, els epistolaries, les confessions, els autoretrats i els diaris. Les modalitats del segon tipus són les novel·les o els poemaris.

2.2.1 La Biografia

La biografia és un relat dotat de l'experiència vital d'una persona. Les biografies expressen la part més pragmàtica de la vida d'una persona a través de la redacció de les experiències viscudes en un context i situació espaciotemporal definides i, a l'hora, amb un fons pesant d'idees i projeccions basades en la vivència única d'un personatge característic. El relat posa en rellevància tots els aspectes vitals i fa un recorregut per les etapes de la persona per tal de justificar o evidenciar el creixement, l'evolució o les decisions preses d'aquest. Presenta, a més, a través d'una construcció nítida de la seva realitat, un trajecte per tots els aspectes clau de la persona: la infantesa, la joventut i la maduresa de la persona; els seus punts d'inflexió i el seu llegat.

L'objectiu de les biografies és aconseguir adoptar una visió àmplia però personalitzada de l'experiència. La biografia com a gènere literari genera una reconstrucció de la identitat del personatge mitjançant les diverses capes dimensionals de la seva persona: es fa un registre de l'època i la naturalesa del context en el qual ha viscut per tal de formar un discurs filat. Pretén, en definitiva, entendre la figura i la identitat interna i externa de la persona.

2.2.2 Orígens i evolució de la biografia

Des de l'Antiguitat clàssica, existeixen assaigs o cròniques biogràfiques, sovint amb objectius pedagògics o moralitzants. Aquest gènere va ser àmpliament usat i va anar evolucionant fins a la modernitat. L'hagiografia és la modalitat basada en les composicions biogràfiques de la vida de figures catòliques. A l'edat mitjana, a Europa, la literatura biogràfica va prendre una visió centrada en la vida dels sants cristians: van fer-se públiques obres escrites anònimament o de manera col·laborativa. Les vides dels sants suposen una font de coneixement únic i personal ric per a la història i l'anàlisi hagiogràfica. L'obra *Vides d'homes il·lustres* de Plutarc reflecteix el propòsit moral de registrar personalitats interessants i útils per a la religió cristiana.

El terme "biografia" es va formular el segle XVII, però feia referència a un gènere utilitzat des de l'Antiguitat. Es podria dir que la biografia, com a tal, és la historiografia de l'experiència individual. Tot i que el propòsit d'aquesta pot variar, la síntesi principal de l'ús de la biografia és l'enregistrament de la identitat. A partir d'aquests termes, es pot trobar un ventall d'usos o motius que porten a l'ús d'aquest gènere com a eina històrica, cultural o lucrativa. La vida humana és valuosa en si; el seu enregistrament és el mitjà que li dona valor físic a aquesta. La biografia fa evident la necessitat d'enregistrar l'impacte d'un personatge a través de la recreació de la seva evolució. Per tant, a través d'un treball sintètic i analític, es recreen i es reformula l'experiència del personatge. Es fa des d'una visió íntegra de la persona, esquematitzant les dimensions en què aquesta està basada. El treball d'un biògraf és entendre el personatge com a una figura complexa: situar el context històric i personal en el qual es basa la identitat que cal conservar.

És a partir del Renaixement, període on la figura de l'home pren importància i la visió humana adquireix una perspectiva antropocentrista, quan la creació de les biografies van convertir-se en un treball recurrent per tal d'enregistrar les vides il·lustres.

A Europa, especialment a Itàlia, es van investigar i analitzar figures clau pel desenvolupament humà i per l'estudi de la branca de la filosofia antropològica. Els sants o els personatges del món medieval van restar importància biogràfica. Van ser personalitats en els àmbits civil, artístic o militar (prínceps, herois, genis, etc.) els que s'analitzaven de forma individual per tal d'immortalitzar i comprendre la riquesa de les seves vides. Boccaccio, Villani o Maquiavel, entre d'altres, van contribuir a aquest nou model literari. L'objectiu, en definitiva, era agrupar el coneixement que una vida podia aportar, així com evidenciar el fanatisme o l'exaltació de personatges que adoptaven un rol important en la consciència col·lectiva de la història humana. Arran del Romanticisme, al segle XIX, el gènere biogràfic va prendre valor i va destacar la vida interior dels personatges. En aquest cas, les bases de la biografia tremolaven o es desfeien, ja que la virtut literària de l'obra va prendre més valor que la fidelitat històrica d'aquesta. La biografia, per tant, va resultar en l'exaltament del personatge a través de la riquesa literària.

El Realisme i el Positivisme, això no obstant, van aportar noves bases i visions que aportaven objectivitat al gènere biogràfic. Es van establir nous criteris entre els quals es va exigir una investigació documentada amb fonts fiables per part de l'autor. La capacitat de proporcionar un context històric i social de l'individu biografat va passar a ser la principal finalitat del gènere literari. La creativitat i la poesia van prendre un rol secundari, i la veracitat de la informació va permetre que el gènere adoptés una posició de font històrica rica.

La idea contemporània del concepte biogràfic es basa en l'evolució d'aquest gènere i el cúmul dels diversos discursos que debaten el seu valor. La idea actual es basa en la biografia verídica, però es troben biografies de caràcter literari, on la formalització de l'obra pren valor i l'esperit de la creació artística és més lliure.

2.2.3 Característiques de l'autobiografia

De forma general, l'autobiografia és considerada com una descripció narrada en primera persona en què els individus materialitzen les accions i experiències. Aquestes són lligades a la seva moral, idees i sentiments. L'autobiografia representa una reflexió extensa sobre un mateix. Crea, per tant, una dimensió externa (el mateix relat) de l'experiència humana. A través de l'autoreflexió, es formula una obra basada en la consciència sobre la vida d'un mateix. Es materialitza la trajectòria, els moments clau, els èxits i els errors d'una vida.

El desig d'expressar-se i sincerar-se és el motiu que porta al sorgiment del gènere autobiogràfic, així com la necessitat o l'afany d'exhibició i justificació dels actes propis. La conversió de la vida en història o de l'existència en material literari impulsen aquest gènere. Altres formes de creació literària, especialment la novel·la, són equiparables amb la biografia. De fet, arran (o en conseqüència) d'aquesta distinció, es prenen els conceptes de realitat-ficció i el dualisme entre ambdós. La voluntat per reconstruir un itinerari propi a través de la retrospectiva es plasma en l'estil autobiogràfic. En altres paraules, la conversió d'aquest afany retrospectiu en material literari és el que configura les bases d'aquest gènere.

El 1983, Romera Castillo², un crític literari que va indagar en l'estudi dels gèneres autobiogràfics, va intentar crear un marc comú de les característiques del fenomen literari d'aquest tipus d'escriptura. El principal tret es basa en la presència d'un escriptor que passa a ser l'element principal com a símbol de referència de l'obra. Abasta un espai temporal suficient per deixar rastres de vida i, per tant, crea un relat d'una extensió lliure on predomina el valor de l'experiència. El discurs utilitzat normalment és el narratiu, ja que expressa accions amb moviment o dinàmiques en què el subjecte del treball és tractat com a tema principal, una característica predominant en la literatura íntima o sincera (cartes, diaris). Planteja l'existència passada a un receptor intern aliè a la seva pròpia vida. Existeixen, però, diverses formes en les quals és possible expressar una història pròpia. El jo narratiu o la primera persona, a través del monòleg, genera contingut purament basat en l'emissió del discurs i no en l'impacte de les accions. La segona persona, és a dir, el tu, s'utilitza amb l'objectiu de fer que el receptor tingui una implicació en l'obra. Se'n fa ús de la tercera persona en les obres autobiogràfiques de ficció. Aquests són els relats autobiogràfics en què hi ha un distanciament a través de la creació de personatges o elements aliens a la vida de l'autor que separen la integritat de la veracitat dels fets.

El tipus d'escriptura a què la seva anàlisi fa referència pertanyen a la modalitat d'obres en format autobiogràfic, el seu referent el qual és l'autor, una persona real, com poden ser les autobiografies, memòries, biografies, els epistolaris, les confessions, els autoretrats o els diaris. És a dir, existeix un jo que signa l'obra. Així és la intenció de l'autor i així ho interpreta de forma directa el lector. Aquest acte comunicatiu que es duu a terme en el moment en què es llegeix una obra autobiogràfica deriven en el pacte autobiogràfic establert per Lejeune.

² Romera Castillo, José. (1981). *La literatura como signo. La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura.*

2.3 El jo literari en el gènere autobiogràfic

La qüestió del *jo* planteja un dels problemes o conflictes debatuts en profunditat per la crítica literària.³ La identitat de l'autor en el relat autobiogràfic i la sinceritat de l'autor en relació amb allò que narra i la seva pròpia vida forma un conjunt d'estudis i preguntes que plantegen noves barreres entre la realitat i la ficció. El jo autor, en el relat autobiogràfic, és un símbol que indica la seva existència. Mentre que el subjecte del relat és el que marca la temàtica de les narracions autobiogràfiques íntimes. Aquest tipus de modalitats sinceres informen de l'existència passada a un lector (ja sigui el mateix escriptor o un receptor aliè).

2.3.1 La capacitat del llenguatge per a expressar la identitat i la vida personal

Arran dels conflictes que es donen a través de la incapacitat de trobar una definició comuna per les escriptures autobiogràfiques, es duen a terme dues tendències crítiques enfrontades. La primera es tracta d'una crítica que posa en qüestió la capacitat de l'escriptura autobiogràfica de proveir dades verídiques o reals, per tant es tracta d'un paradigma entre el concepte de realitat i ficció. Analitza fins a quin punt cal esborrar aquesta barrera o cal fer partícip al receptor de l'obra dels límits entre allò que és real i allò que és mentida. Aquesta tendència, per tant, es qüestiona l'existència vertadera de l'autor i les vivències d'aquest a través d'allò que narra. Els representats més destacats aquesta tendència és Philippe Lejeune (les seves anàlisis les quals es veuen més reflectides en els punts sobre l'autoficció).

La segona tendència que qüestiona els gèneres autobiogràfics són aquells que es basen en la incapacitat de l'autobiografia i, per tant, de l'escriptura autobiogràfica en general, per expressar la realitat de la vida de l'autor. Neguen la capacitat del llenguatge per a expressar la vida. La llengua és tan sols un codi que limita la totalitat de l'existència humana i, per tant, no és possible arribar a totes les dimensions d'aquesta a través d'una obra literària. Aquest corrent de pensament sobre l'autobiografia ha estat guiada, en major part, per Paul de Man. El conflicte que entorna l'autobiografia es troba en la possibilitat d'expressar mitjançant el llenguatge una realitat personal que es troba en cada individu i, per tant, és inaccessible i íntima. En conseqüència, aquest idea analitza l'habilitat de la literatura per a construir un relat sincer del mateix individu. El llenguatge que l'autor pot construir queda reduït en l'àmbit de la ficció. És aquest el paradigma clau de la qüestió autobiogràfica: la relació que suposa la realitat i la ficció i quins són els límits (si és que existeixen) entre ambdues dimensions.

³ Orlandi, A. P. O. & Goethe-Institut Brasilien. (2019, agost). *La "escritura del yo"*.

2.3.2 Origen i evolució del gènere autobiogràfic

Tot i que no hi ha un discurs clar que basi l'origen del gènere autobiogràfic, aquest és atorgat al sorgiment del creixement de la consciència individual a través de contextos històrics que han permès la reflexió pròpia i el valor de la mateixa persona, com el desenvolupament de la vida burgesa. És possible establir els principis d'aquest gènere a través de l'avenç històric promogut pel cristianisme. Les confessions de Sant Agustí és un exemple d'obra en què l'autor fa referència a la trajectòria de la seva experiència religiosa. Es podria, per tant, basar els orígens de l'autobiografia a aquest impuls per a expressar la experiència religiosa pròpia amb una finalitat divulgativa o didàctica. Un objectiu de reflexió i emmirallament, del personal cap al formal. En altres paraules, de l'exteriorització d'allò intern.

El gènere autobiogràfic, però, no es va desenvolupar fins a segles més tard amb el redescobriments de la personalitat humana amb el període del Renaixement. En un context en el qual a Europa occidental es va desenvolupar una visió antropocentrista del món, a través del valor de l'ésser humà i de la seva capacitat de creació. La vida pròpia va passar a tenir rellevància com a font de creació i aprenentatge o inspiració. Va fer-se servir per a establir models de conducta de personatges remarcables. *La Vita* de Cellini i *Les Confessions* de Rousseau són dues obres importants en el desenvolupament històric del gènere.

A partir del segle XX, certs autors destacats com Proust o Musil van ser partícips d'una era renovada de l'autobiografia, en què s'aproximen els gèneres autobiogràfics i novel·lescos. Aquest apropament aprofundeix en els debats posteriors que intenten abastar i situar el gènere de ficció i l'autobiogràfic, entenent així la dualitat ficció-realitat i com la veracitat dels fets han de correspondre a la història ficcional completa. Són diverses modalitats en què es basen la creació autobiogràfica. Primerament, es destaquen les obres basades a un episodi decisiu, un punt d'inflexió comunament religiós o ideològic. També estan les obres referides a una història, amb una extensa i complexa narrativa interior. Finalment, hi ha els relats autobiogràfics en què el tema principal es basa en l'itinerari de les experiències pròpies del personatge, guiades a un destí comú: el coneixement. L'autobiografia de Darwin, per exemple, expressa la seva experiència filosòfica i el recorregut personal cap a la realització intel·lectual a través de les anècdotes científiques i filosòfiques. El context personal, així com l'evolució i el creixement, són els factors més destacables en aquesta última modalitat.

Les condicions en què es defineixen els trets de l'autobiografia, segons l'estudi de Lejeune⁴, segueixen les següents fórmules:

1. Segons la forma del llenguatge a l'obra: es classifiquen els relats narrats o en prosa.
2. Segons el tema de l'obra: es troben la vida individual o la història d'un personatge destacable.
3. Segons la situació de l'autor: es formula la identitat de l'autor i del narrador.
4. Segons el tipus de narrador: obres que tracten la identitat del narrador i del protagonista o obres tractades des d'una visió interna i retrospectiva.

Els gèneres veïns de l'autobiografia considerats per Lejeune són aquells que no aconsegueixen tots els requisits indicats. No és possible separar les obres amb contingut autobiogràfic en aquelles estrictament pertanyents al gènere autobiogràfic i aquelles pertanyents a l'escriptura autobiogràfica. La diferència entre el primer i el segon és estrictament una qüestió de formalitat de l'obra, és a dir, en el desenvolupament extern del relat. Ja sigui perquè no compleix una funció del llenguatge en específic, una posició narrativa o tracta un tema diferent d'aquells plantejats per Lejeune.

Tradicionalment, l'autobiografia presenta una estructura lineal, en què la informació flueix per un sol canal a través del mitjà en el qual està canalitzat. No obstant això, l'escriptura autobiogràfica formula una estructura radial en què el flux d'informació s'expandeix i es reproduïx per diversos canals. La intenció principal de l'autor que redacta una obra autobiogràfica, és, en si mateix, formular una reconstrucció del jo històric a través de la introspecció total. L'autobiografia ha de formalitzar-se com a una escriptura definitiva, però en constant revisió i canvi per tal de ser efectiva.

El concepte del jo històric reflexiona en la finalitat i la riquesa dels textos autobiogràfics pel que fa a material útil per l'anàlisi històric. L'autobiografia permet, més enllà de ser una experiència plasmada en una dimensió aïllada de la realitat, establir-se i posicionar-se en un context històric concret, en què l'autor expressa i materialitza totes la identitat del seu personatge.

⁴ Lejeune, Philippe. (1991). "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos*.

S'entén que l'experiència de l'individu i el seu recorregut estan basats en un context social i històric determinat, que modela i recrea el discurs. Aquests principis en què es basen l'organització de l'experiència pròpia en un marc literari donen lloc a les teories que validen la riquesa històrica d'aquests materials. Per tant, el gènere autobiogràfic és, amb certesa, una eina de comprensió i anàlisi històrica.

2.3.3 Manifestacions de l'escriptura autobiogràfica

L'autobiografia té funcions que poden ser de caràcter personal, així com l'autoexploració o l'autodescobriment, o de caràcter divulgatiu o interpersonal: l'autojustificació o l'autorepresentació. Un relat autobiogràfic pren una altra capa de raonament pel fet que l'autor té el compromís de l'autoreflexió. Aquest reproduïx les memòries del seu món interior amb una intenció analítica o moralitzadora. El sentit del passat en aquest tipus d'obra és nítid i pren un simbolisme significatiu en la funció principal del relat: establir les reflexions i el sentit de la vida total de l'autobiògraf. La "veritat" autobiogràfica, si és possible formular aquest tipus de concepte, existeix dins de la comprensió de l'autor en el present i en l'actualitat en què redacta les seves vivències. Per tant, es troba davant un sentit de la vida construït i basat en reflexions i ideals ja existents amb la intenció de plasmar-los a l'obra. Una capa que no existeix en el marc de la biografia, ja que, tot i que el fil que guia les experiències està basat en la intenció de crear un relat que estructuri les vivències, la reflexió posterior a aquesta (en el cas que hi hagi una intenció de reflexió) és basada en l'especulació o l'anàlisi externa d'un personatge. És un treball menys personal, però sovint, també, amb una implicació moral forta que intenta construir una obra rigurosa.

En la memòria, la perspectiva pren un prisma exterior. No formula una reconstrucció dels fets a través d'una mirada interior, sinó que ho fa prenent els esdeveniments externs com a base productiva de l'obra. Més enllà de la visió que diferencia l'autobiografia de les memòries, hi ha hagut reflexions que porten a reflexionar sobre la funció que aquestes obres prenen, així com la intenció darrera d'elles, per tal d'establir una diferència. Bernd Neumann aborda aquesta idea en un marc socioeconòmic: és la presència de l'individu en la roda de procediments del sistema capitalista el que condiciona la diferència entre ambdós gèneres⁵. La submissió o la presència de l'ésser en sistemes basats en la producció i productivitat situen la persona en una posició de càrrec socialment acceptat.

⁵ Neumann, Bernd. 1973. *La identitat personal: autonomia i submissió*.

En una societat basada en la producció com a principal acompliment i finalitat en la realització personal, s'hi estableix en la vida de l'individu una distinció clara. Per tant, Neumann considera autobiografia aquells relats que reflecteixen els períodes de la no-participació en el sistema productiu, essent esdeveniments privats i arrelats en la vida íntima de l'individu: la infantesa, l'adolescència o la vellesa. El relat del període productiu, els moments en què s'és una peça de producció desenvolupant un càrrec socialment acceptat en l'engranatge del sistema, és el que Neumann considera les memòries.

2.4 Classificació de l'escriptura autobiogràfica

Els subgèneres que apareixen a partir de l'escriptura autobiogràfica es divideixen segons el paper que té el temps en cada modalitat. Per tant trobem tres tipus de modalitats en les quals diversos subgèneres comparteixen característiques comunes. Dins del model A trobem les modalitats retrospectives, és a dir, aquelles que presenten un jo que protagonitza el relat. El narrador se centra en la seva pròpia experiència i elabora un discurs basat en els sentiments, opinions o justificacions que suscita la seva pròpia vida. Aquest material registra el dia a dia. Els formats d'aquesta última són la carta i les entrevistes o articles.

2.4.1 Diaris personals i/o íntims: El diari personal concebut com a literatura

El diari íntim recopila un conjunt d'anotacions quotidianes que susciten reflexions a través de l'experiència. El diari personal és el registrament del dia a dia: és un espai literari per a redactar anècdotes, experiències, idees, reflexions i projectes amb total llibertat. També funciona com a un espai per a conservar les memòries vitals.

La narració sincera (una de les característiques principals dels relats autobiogràfics) es plasma de forma pragmàtica en un diari íntim. En aquest relat, l'autor escriu per a ell mateix (no hi ha destinatari més enllà del diari propi, el "jo" escriptor). Per tant, es tracta d'una obra escrita sense funció comunicativa. Quan un individu aliè al diari íntim el llegeix, el fet de no formar part de l'acte comunicatiu (no ser un destinatari clar, no formar part de cap classe de pacte simbòlic amb l'autor com sí que passa amb la literatura narrativa), l'acció sembla una intrusió a la intimitat. Sí que es crea un receptor real o un lector ideal creat per l'autor en el moment en què el diari íntim es publica o s'escriu amb intencions productives, entenent el relat amb qualitat d'obra literària.

Tot i que formalment l'autor segueix parlant-se a si mateix, en aquests darrers casos sí que es troba un element extern al diari íntim. Per això, la presència o la inexistència d'un receptor intern o narratori en l'obra (o, dit d'altra forma, els diaris íntims sense lectors o els diaris íntims publicats) és el que marca la línia divisòria entre allò que anomenem escriptura autobiogràfica o el que emmarquem en una altra escriptura. De fet, la consideració que els diaris íntims no publicats no pot ser considerat literatura és una idea estesa perquè, en aquest tipus d'obra, no s'estableix el requisit inherent de la literatura: la divulgació del material creatiu. Per tant, el diari íntim no publicat passa a ser antònim de la literatura concebuda com a via de mediatització pública. Hans Rudolf Picard, en el seu estudi per la Universitat de Konstanz *El diari com a gènere entre l'íntim i el públic*⁶, analitza la qüestió del diari considerat com a literatura. En el seu treball, Picard reflexiona sobre el caràcter comunicatiu de la literatura i la funció actual del diari en la divulgació de l'escriptura. Conclou que el diari íntim no públic és, també, considerat com a obra literària, ja que aquest fa de mirall del món del jo literari.

Per altra banda, Picard considera que la visió àmpliament antropològica del món durant el segle XIX va fer que l'individu, la biografia i el diari guanyessin interès del públic i s'expandís un tipus d'escriptura basada en el "jo". És aquesta una de les raons per les quals el diari íntim es converteix en el present en una eina o element de riquesa narrativa per a les obres de ficció. La incorporació del diari íntim per tal de narrar el món interior del personatge i fer partícip al lector d'una escriptura que, formalment, no necessita cap receptor en el seu acte comunicatiu.

Els elements que han fet evolucionar el diari personal com a obra d'art literària són també els que donen pas al concepte contemporani de tal obra. Els orígens del diari personal es remunten als segles XVIII i XIX. Durant l'evolució del diari, s'ha manifestat un pas entre l'àmbit públic i el privat, empès per la concepció de l'individu sobre si mateix, canviat durant la història. Quan es tracta de l'àmbit privat, el concepte engloba les activitats de l'individu quan es troba tot sol. Tot i que no per això és impossible observar les conseqüències d'aquestes accions, sí que poden exterioritzar-se. L'íntim, en canvi, és una dimensió que l'individu decideix no mostrar i, en conseqüència, els impactes d'aquesta no són observables per als altres, tan sols per a l'autor. És per això que el diari com una obra literària personal pot considerar-se íntima i no privada quan aquest no està subjecte a cap mena de publicació ni comercialització. No obstant això, tot i que la intimitat pot ser una

⁶ Picard, Hans Rudolf (1981) *El diari com a gènere entre l'íntim i el públic*.

unitat aïllada i l'autor decideixi no mostrar-la, és possible que l'autor faci el pas del públic al privat a través de la publicació. El cas el diari íntim, encara que es denomini així, perdrà la seva essència, ja que l'obra publicada es tractaria d'un relat de caràcter divulgatiu. L'autor, en definitiva, esperaria que un potencial lector rebés la seva obra i, per tant, estaria mostrant la seva intimitat a l'esfera pública.

2.4.1.1 Origen del diari íntim

És complicat establir un origen al diari personal, ja que aquest inicialment no estava sotmès als processos de la comunicació. La literatura i l'escriptura autobiogràfica tenen inicis diferents perquè són de caràcter oposat. L'origen de l'escriptura autobiogràfica se centra en la realitat tal com l'ésser humà l'entén i, per tant, és difícil redactar un inici d'aquesta. Hans Rudolf Picard considera que el diari en la seva essència és aquell que no ha estat escrit amb intencions comercials, de publicació o divulgatives (aquella obra que ha estat escrita per i per al mateix autor). La condició que abasta tota reflexió sobre la literatura és la comunicació que s'estableix a través d'ella. Per tant, quan un autor decideix aïllar el seu treball d'aquesta dimensió literària, està actuant al contrari que indica la literatura. Per tant, el diari íntim en la seva essència és d'ús personal i sense cap caràcter ficcional, ja que tot allò narrat és la realitat de l'escriptor. Atès al fet que la literatura permet que a través de mitjans lingüístics s'estableixi un codi comunicatiu públic, tota escriptura d'un diari íntim és considerada no literatura. En definitiva, és possible establir l'origen del diari concebut com a literatura, i aquest es troba en el pas del privat al públic.

L'acte d'escriure en un diari, tot i haver evolucionat amb el pas del temps a través de la integració de noves formes i tecnologies, en un principi estava subordinat a la capacitat de llegir i escriure, habilitats que no eren comunes en el poble. De fet, durant molt de temps, han format part del sector privilegiat i d'una minoria elitista; fet que ha modelat el tipus de relats que es troben quan es parla de l'origen del diari íntim. El diari a Europa no apareix fins a la primera meitat del segle XIX, mitjançant l'aparició de noves visions de la individualitat. L'origen del diari es pot atribuir, per tant, en els impactes de dues tendències ideològiques. Primerament, l'alçament dels sentiments (que porta a la necessitat del seu registre, la necessitat natural de desfogar-se). Per altra banda, la investigació antropològica que observa el comportament humà va començar a establir-se i a guanyar valor. Rousseau va instaurar el tipus d'escriptura confessional, fet que va permetre que el format del diari s'expandís.

Els primers autors de diaris íntims, Maine de Biran, Benjamín Constant, Joubert o Stendhal, tenien l'objectiu d'entendre millor l'home i la seva moral, així com dibuixar la relació entre el físic i la consciència (per exemple, a través de les reflexions que un esdeveniment suscitava). Amb el pas del temps, els autors de diaris van donar valor al jo com a testimoni intimista. Els relats estaven carregats de judicis i reflexions de la consciència.

La introspecció que predominava en les obres va accentuar-se amb el Romanticisme i les connotacions individualistes que aquest gènere aportava. Els romàntics europeus exaltaven el seu jo a través de la recerca interior de l'originalitat i els sentiments. Però també predominava la insatisfacció amb el règim i la societat, l'aspiració de trencar amb els valors burgesos. Però és el xoc entre els ideals dels romàntics i la realitat el que fa que aquests tinguin la necessitat d'expressar-se i de demanar drets que donin valor a l'individu. Aquesta introspecció es va fer servir com a refugi i porta a la soledat i el sentiment de buit que va produir el pessimisme característic del Romanticisme.

És a partir de l'any 1850 quan el diari comença a desenvolupar-se, fet que va produir que a les acaballes del segle XIX, es publicués abundants obres pòstumes. Paral·lelament, el valor del jo prenia més sentit i el concepte de registrar els pensaments va expandir-se. De nou, el salt de l'espai íntim al públic a través de la publicació de les obres és una mostra de la transformació de la idea de l'individu al llarg de la història. La percepció que els pensaments, sentiments i ideals personals puguin resultar una font de riquesa intel·lectual situa els diaris en l'àmbit literari.

2.4.1.2 El registre de la quotidianitat

Els elements que configuren el diari personal són: el llenguatge, les experiències, els pensaments i la llibertat creativa. La data configura un element essencial en el diari i compleix la seva funció principal, ja que allò que diferencia i destaca un diari és la marca temporal dels esdeveniments. La narració és en primera persona, predomina la funció emotiva i l'ús del llenguatge col·loquial i recursos literaris.

El Romanticisme, al segle XVIII va posicionar el diari íntim en un gènere literari: va reavaluar-se i valorar-se com a font de document psicològic i històric. Així mateix, el diari es va considerar com a material artístic esborrany, és a dir, com a una mena de conjunt d'idees, anotacions i materials útils però amb un desarrelament amb el compromís de la formalitat; material d'art valuós en el seu format original.

El diari utilitzat com a material literari, és escrit en dos temps diferents: en el registrament de la quotidianitat, en el moment present de les vivències, i en la preparació posterior per a la publicació. En aquest sentit, si l'editor del diari -a causa de tractar-se d'una obra pòstuma- és un subjecte diferent de l'autor, el diari perd el caràcter íntim i personal. Es tracta, més aviat, d'una obra de caràcter col·laboratiu, on hi ha una segona visió externa que distorsiona, selecciona i ordena la creació i, per tant, manipula la versió donant-li un sentit diferent. De fet, l'acte de retocar o preparar un diari per la seva publicació no atempta contra la veracitat de l'obra, ja que la versió definitiva no està basada en res més que en els esborranys principals. Les correccions són considerades vàlides en unes condicions concretes: les anotacions que registren les edicions de les anotacions principals en el diari han de basar-se en el punt de vista del temps en què aquests van ser escrits. En altres paraules, el passat no pot reestructurar-se amb una perspectiva futura, amb un coneixement de causa. El fet de modificar l'obra original sense posicionar-se en la perspectiva del context és aportar una visió més àmplia; però és erroni en tractar-se d'un diari íntim.

El diari és considerat una manifestació de l'escriptura autobiogràfica, però no és literatura autobiogràfica en si. Principalment, el diari és una reflexió contínua de l'existència humana personal relatada dia a dia. Per tant, la visió mostrada és present i unidireccional, és formada per estímuls que forma l'experiència, però les vivències i les reflexions que aquestes emmenen no són creades amb un prisma ampli. És a dir, el diari revela el desenvolupament intel·lectual o personal de l'autor, però amb un lligament entre vida i reflexió contínua. No hi ha temps o maduresa per tal de crear un discurs que encavalqui la totalitat de l'existència o un fil conductor que pugui fer una anàlisi de causa i conseqüència: un diari, en essència, és una interpretació periòdica i contínua de la vida però amb menys profunditat que una autobiografia. La narració no està planejada i la conducció d'aquest no té un destí marcat: escriure en un diari és traslladar la continuïtat de la vida a paper. En un text purament autobiogràfic, en canvi, l'autor utilitza el temps com a un element més de l'obra. No es focalitza necessàriament en l'acció del present. Deixa les reflexions madurar per tal de formar una visió àmplia de la seva existència. Hi ha, per tant, una interpretació de les vivències i el passat per part de l'autor. La memòria pren un rol clau en el desenvolupament del relat i en la veracitat dels records evocats. En un diari, les dades presentades són molt properes al record i, per tant, és possible que siguin més properes a la realitat; tenint en compte, però, l'impacte de la subjectivitat a causa de la primera persona narrativa que es troba molt reforçada en els diaris.

2.4.2 Literatura íntima: cartes i el diari personal

Les cartes, així com el diari personal, pertanyen a la literatura íntima i, en més àmplia classificació, a l'escriptura autobiogràfica. Allò que diferencia aquests dos formats és la interrelació entre dos elements: el destinatari i el creador. En el cas del diari, aquest joc de relació entre autor-receptor el protagonitza el mateix autor (el *jo* dialoga amb si mateix i estableix una comunicació unidireccional), i creen un judici de la vida propi i original de l'individu. En canvi, en les cartes, es produeix una comunicació sovint bidireccional. Es tracta d'un tipus de material literari en el qual un emissor contacta amb un receptor determinat per tal de comunicar quelcom íntim: informació personal, opinions o sentiments sobre un tema en específic; així com suport en la creació literària. És literatura referencial, ja que arran d'aquest material, és possible elaborar una imatge més àmplia i total de l'escriptura d'un autor. Les cartes en l'àmbit literari serveixen per a identificar trets sobre la personalitat de l'autor. Les cartes, contemplades amb la seva definició tradicional, no tenen cap mena d'aproximació performativa, és un material on la realitat és el màxim representant: en una carta no hi ha espai per la ficció literària. Els epistolaris, el recull de cartes d'un autor en concret, aporten les diverses opinions de l'escriptor destinades a un receptor en específic.

2.5 L'autoficció o l'escriptura del jo

El concepte *autoficció* va ser encunyat pel francès Serge Dubrovsky després de llegir *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune -obra publicada a Espanya l'any 1944- en contraposició al gènere autobiogràfic. Dubrovsky va escriure una obra en la qual combinava la narrativa de ficció amb l'autobiografia. En aquesta, el nom de l'autor i del personatge principal eren el mateix.

Les memòries emmarquen successos de la vida pròpia en relació amb la d'altres i en el context polític, social i cultural de l'individu, que passa a tenir un paper important i rellevant en la història narrada. En canvi, l'autoficció, escrit en prosa, ha d'explicar una història de vida individual. En l'autobiografia, l'autor i el narrador poden vincular-se i identificar-se amb el protagonista. Són la mateixa persona i, per tant, un ésser verídica i real. Tota la narració del personatge principal són fets retrospectius de la seva vida personal vinculada a la seva cultura, personalitat, sentiments i pensaments íntims. L'objectiu no és novel·lar la història per a aportar a l'obra la característica pròpia de la ficció, que és el que busca l'autoficció.

Apareix, per tant, el primer conflicte literari que neix d'aquesta dualitat de narrador (protagonista-escriptor). L'autor i protagonista de l'obra, fins a quin punt és objectiu i veraç quan parla d'ell mateix? El lector ha de basar-se en allò que l'autor escriu sobre la seva persona com a fets verídics? Lejeune introdueix, arran d'aquest paradigma, el pacte autobiogràfic: en les obres d'aquest gènere literari, l'autor i el lector han fet un pacte metafòric. L'autor, per una banda, es compromet a explicar tota la veritat sobre ell mateix, i el lector es compromet a acceptar aquesta veritat. El 1977, l'escriptor francès Serge Doubrovsky publicava la seva novel·la *Fills* i creava el terme autoficció, definint el seu llibre com una "ficció d'esdeveniments estrictament reals"⁷. Va néixer, així, el que molts consideren un subgènere literari, en el qual l'autor s'identifica amb el narrador, però on els fets que es relaten i els noms de la resta de personatges de la història són ficticis.

2.5.1 Els pactes literaris: el pacte autobiogràfic, novel·lesc i ambigu

En literatura, l'autor estableix un pacte amb el lector, un acord que fixa quines seran les característiques del seu relat. El 1975 va ser quan Lejeune va plantejar el concepte d'un pacte simbòlic entre emissor i receptor: el pacte autobiogràfic. En aquest, s'hi estableix una mena d'acord: el lector entén i accepta la veritat d'allò que narra, mentre que l'escriptor es compromet a narrar només la realitat. El pacte autobiogràfic garanteix que les dades i els fets que explica l'autor sobre la seva pròpia vida són reals. Amb el novel·lesc, passa tot el contrari: el lector entén que està davant d'una ficció, fins i tot quan llegint la història la converteix en real en la seva ment. Sap que l'autor s'allunya del narrador. En el cas de l'autoficció, es trenquen el pacte autobiogràfic i el novel·lesc i es crea un de nou amb matisos més diluïts. L'autoficció crea una alternativa literària combinant les dues anteriors, el personatge és real, però el text i els fets dels quals parla, no. És l'anomenat pacte ambigu.

L'autoficció, entesa com a punt mitjà entre l'autobiografia i la ficció, permet elaborar un concepte en què situa estrictament l'autor de l'obra com a un personatge protagonista d'aquesta que experimenta, en primera persona, fets ficticis.

⁷ A la contracoberta de *Fills* (Serge Doubrovsky, 1977)

2.5.2 La novel·la i l'autobiografia: la identitat d'autor, narrador i personatge

La novel·la en primera persona i l'autobiografia no presenten, formalment, diferències entre si-entenenent la formalitat com al contingut intern de l'obra. Sí que és visible, en canvi, una diferència clau en el paratext de l'obra. És a dir, en el conjunt d'elements que acompanyen el nucli del llibre, ja sigui l'índex, el pròleg, el títol o qualsevol component extern que presenti el relat. Per un costat, aquesta diferenciació és clau perquè el paratext assegura la presència i la recepció del públic (i, per tant, el consum) del treball com a producte. És a dir, aquests elements tipogràfics garantiran al públic quin tipus d'obra els hi és presentada: autobiografia o autoficció. I això abordarà el debat que suposa l'auge del gènere d'autoficció i les estratègies de màrqueting que, paradoxalment, resten valor a aquest o l'encaixen en una definició ambigua. Per altra banda, el contrast entre aquestes dues formes d'obra en el paratext es veu reflectit, concretament, en la pàgina del títol amb el nom de l'autor. Aquesta dona a conèixer la identitat de l'autor, el narrador i el personatge. És la funció del pacte autobiogràfic, en conseqüència, el que determina i afirma la realitat d'allò que narra al relat mitjançant l'acceptació d'aquest joc d'identitats. En canvi, el pacte novel·lesc determina, a través de la pàgina del títol, que el contingut és ficció, acceptant la diferenciació de les identitats (entenenent que el personatge fictici no coincideix amb l'autor).

Lejeune, en el seu treball, va formalitzar una taula en la qual va incloure les possibilitats que el nom del personatge, el de l'autor i els pactes literaris oferien. En el quadre es troben reflectides tres models de creació possible que succeeixen mitjançant el pacte novel·lesc (en què el nom del personatge no concorda amb el de l'autor o bé es tracta d'un personatge sense nom), en una situació sense pacte conegut (on el nom del personatge no concorda amb el d'autor) i tres possibilitats d'autobiografies, que succeeixen quan no hi ha un pacte conegut i el nom del personatge concorda amb l'autor, o quan s'estableix un pacte autobiogràfic i el personatge no té nom o té un nom igual al de l'autor. Les dues caselles buides són definides per Lejeune com a "casos cecs".

L'any 1977, dos anys després de la publicació de l'estudi de Lejeune, Serge Doubrovsky va fer pública la seva obra *Fils*. En aquesta, la portada presentava l'obra i l'emmarcava dins del gènere de la novel·la. Però en la contraportada, l'autor va fer una distinció significativa amb les següents paraules: "Autobiografia? No, aquell és un privilegi reservat als més importants d'aquest món, a la tardor de les seves vides i en un estil bell. Ficció d'esdeveniments i de fets estrictament reals; si es vol, autoficció."

En un article publicat dos anys més tard, *Autobiografia/Veritat/Psicoanàlisis*⁸, Doubrovsky va expressar que *Fils* omplia un dels primers buits del quadre de Lejeune. La seva obra presentava fets estrictament autobiogràfics, però en un marc ficcional.

Doubrovsky explicava que el somni principal que es representava en la seva obra era cert, però ell mai no va parlar amb el seu psicoanalista del somni, i aquest últim fet establia la ficció a l'obra. El terme autoficció, que va ser proposat per primer cop en la contraportada esmentada i més estudiat en l'article, feia referència a un model literari en què l'autobiografia i la ficció es mesclaven. Els fets són essencialment reals, però són emmarcats en una dimensió fictícia. El terme autoficció, avui dia, ha estat abordat d'una forma més àmplia. Dins del concepte del gènere autoficcional, han sigut acceptades tota mena d'obres que barregen successos autobiogràfics amb la ficció. L'únic requisit, a última estança, és que el personatge i l'autor comparteixin el nom.

La necessitat d'emmarcar un gènere literari en uns trets específics és, en si, paradigmàtic (tenint en compte que aquest nou concepte-l'autoficció- neix de la delimitació de gèneres ja existents; de l'esborrament de barreres teòriques i pràctiques en la tradició literària). A més, tracta de deixar de banda la necessitat imperiosa per part del lector d'establir la línia divisòria entre la realitat i la ficció. Les idees que neixen a partir de l'autoficció generen un apropament més abstracte en l'acte de la lectura i l'acceptació de la identitat i els fets. L'acte comunicatiu que s'estableix en el moment en què es llegeix una obra ficcional o autobiogràfica esdevé més clar en el moment en què s'hi afegeix una capa simbòlica en les relacions entre autor-lector: el conjunt de pactes biogràfics.

El concepte autoficció va néixer arran dels estudis de Philippe Lejeune, que van establir els límits en què es regia l'autobiografia amb les formes fictionals que aquest gènere podia abastar. Els criteris que Lejeune va plantejar van ser dos: primerament, la identitat de l'autor, el narrador i el personatge (reflectida pragmàticament amb el nom); per altra banda, el pacte literari establert entre l'escriptor i receptor per a fer front a la veracitat de l'obra.

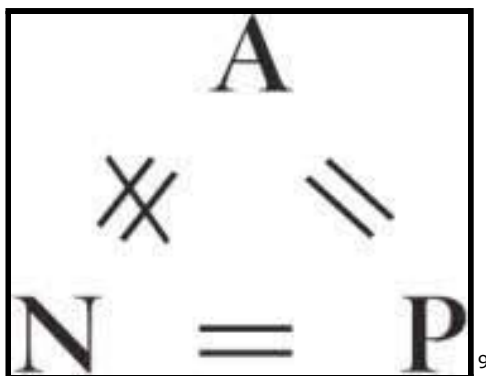
Jacques Lecarme, a partir de l'obra de Doubrovsky, va proposar uns trets en què es basaven el concepte del nou gènere literari, a través del neologisme autoficció, nom que va rebre, a més, la seva obra, (considerada com a la primera anàlisi en què es va considerar la possibilitat d'entendre l'autoficció com a gènere literari).

⁸ Doubrovsky, Serge. "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse." *L'Esprit Créateur*, vol. 20, número. 3, The Johns Hopkins University Press, 1980, pàgs. 87–97, <http://www.jstor.org/stable/26283821>

Per a Lecarme, l'autoficció és qualsevol relat en què l'autor, el narrador i el protagonista reben el mateix nom (i, per tant, comparteixen semblances identitàries). És a dir, la primera descripció de l'autoficció que abasteix les característiques d'aquest es defineix com a un relat ficcional amb la següent fórmula $A=N=P$ (autor, narrador i personatge).

Aquest debat obert protagonitzat per teòrics literaris (com Lejeune o Lecarme) que busca, de manera individual, la descripció o l'estudi formal del fenomen de l'autoficció ha generat més controvèrsia i, per tant, altres converses i estudis exhaustius del terme. Entre aquestes noves discussions trobem la recerca de G. Genette, publicada l'any 1993 a la seva obra *Ficció i dicció*. En la seva anàlisi, Genette -seguint les idees proposades per Lecarme-va incloure un quadre on presentava l'autoficció figurada amb un triangle els seus vèrtexs els quals eren representants pels elements següents: autor implícit, narrador i personatge (Figura 1). En aquest joc geomètric de Genette, l'autor implícit és idèntic al personatge, però diferent del narrador; el personatge i el narrador, al mateix temps, són iguals.

Figura 18. Representació gràfica de l'autoficció de G.Genette.



Genette, G. (1993). *Ficció i dicció*.

Arran del plantejament de G. Genette, hi han sorgit altres intents contemporanis per presentar una relació establerta entre els diversos elements literaris que defineixen l'autoficció.

⁹ Figura 18 Diaconu, D. (gener-juny de 2017). *La autoficció: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género*. La Palabra, (pàg. 40). <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>

2.5.3 La literatura i la identitat: el paper de la memòria

Una de les conclusions que duu el concepte d'autoficció és si, a la pràctica, totes les obres produïdes per un agent artístic, com un escriptor, són autoficcional. Sota la concepció que l'autoficció és el deslliurament de la línia entre el personal i el ficcional, es pot considerar que tot, en si, és autoficció. L'escriptor de l'obra ficcional, per molt desemmarcada que es trobi de la seva construcció, està sent coartat, inspirat o obstaculitzat per la seva pròpia experiència. L'autor ha sigut alimentat per factors que (circumstancials o no) han modelat la seva visió del món i la forma d'extrapolar-lo en la seva obra fictícia. Allò que dóna forma a la seva obra està influenciat per agents biològics, socials, econòmics i polítics, així com culturals. És aquest conjunt d'ideals els que fan que, en cada obra ficcional, s'estableixi un codi comunicatiu entre lector i escriptor.

El punt de vista de l'autor, allò que decideix mostrar o amagar, impacta directament en el contingut intern del treball. Amb aquesta conclusió hi entren debats esmentats anteriorment, el paper d'un autor contemplem l'autor de l'obra com a un agent aliè als debats morals o el contingut intern de l'obra per reduir-lo a una entitat completament despersonalitzada. No obstant això, inclús en l'escenari en què l'autor decideix deixar de banda el seu marc de visió (i, per tant, es compromet a no coartar la seva obra de pròpies perspectives, valors i experiències o memòries), aquest està prenent una decisió que és, en si, també autoficcional. Perquè la mateixa iniciativa esmentada haurà sigut, en si, un resultat de les idees de l'autor i impactarà, a la fi, al contingut ficcional de la producció. Per tant, no hi ha cap acció que validi la idea que la vida pròpia de l'escriptor no ha influenciat la seva creació. La mateixa inacció de l'autor, el rebuig per influenciar la seva visió del món en la seva pròpia obra ficcional és, en si, un acte de compromís o lligament d'autor-obra.

En conclusió, tota ficció humanitzada, aquella en què la vida de l'autor hagi intervingut directament o indirectament la seva creació, pot considerar-se autoficció. Si s'entén aquesta última conclusió com a certa, i un cop expressats les diverses definicions que emmarquen l'autoficció, cal concloure que és entès com a identitat, i quin rol juga aquest concepte i la memòria en la totalitat de la creació artística. Per una banda, la identitat com a subjecte aliè de l'obra (és a dir, els impactes de la identitat de l'autor en el desenvolupament ficcional) i com a subjecte intern (és a dir, la identitat dels personatges i de les dinàmiques humanes en la història.) Per altra banda, la memòria com a eina d'escriptura i com a valor en el llegat literari de l'autor, concepte que ha permès el desenvolupament de l'origen i l'evolució dels gèneres autobiogràfics.

4. MARC PRÀCTIC

4.1 Anàlisi de l'obra *Manual para mujeres de la limpieza* ¹⁰

L'anàlisi del llibre està dividida en dues parts diferenciades. La primera és la que conforma la memòria: he analitzat els temes dels relats, els elements que caracteritzen l'escriptura de Berlin i els recursos lingüístics presents en el llibre. Paral·lelament, he treballat en l'estudi de cada relat que conforma l'obra per separat (localitzat a l'annex II del treball). Aquest últim és el que he utilitzat per a la creació del material gràfic (vegeu apartat 4.2 *Anàlisi gràfica de l'obra: creació d'una col·lecció de tres làmines*).

4.1.2 Temes dels relats

4.1.2.1 Connexions humanes

Els personatges dels contes sovint es troben en situacions que desemmascaren la complexitat humana. L'autora mostra relacions pures, naturals o poc convencionals entre personatges; a vegades, inclús, considerades políticament incorrectes (com és el cas de la relació amorosa entre Carlotta i l'amic menor del seu fill, Jesse, al relat *A ver esa sonrisa*).

A l'escenari exposat a *Mi jockey*, la narradora viu una mena d'epifania o revelació en conèixer el seu primer pacient genet, el qual sosté entre els seus braços. A *Amigos*, es mostra la dinàmica d'una parella gran que forma una amistat amb una jove que, cada cop més, sentirà la càrrega de la relació. *Penas* retrata el retrobament de dues germanes després d'anys sense veure's. Parlen, criden, es perdonen, es culpen i ploren plegades. És un relat esquinçador, però la intenció no és fer un retrat psicològic dels personatges, sinó mostrar els comportaments més naturals i inconscients de l'ésser humà. Sovint aquesta espurna s'encén amb esdeveniments mundans o situacions que tenen encant per si mateix. Una sala d'urgències, una diagnosi, una bugaderia o el matí després d'una nit amb abstinència poden esdevenir, essencialment, escenaris romàntics.

¹⁰ L'anàlisi completa del llibre ha estat desenvolupada a partir de l'edició d'Alfaguara, traduïda de l'anglès al castellà per Eugenia Vázquez Nacarino.

Berlin, L. & Farrar, Straus and Giroux. (2016). *Manual para mujeres de la limpieza* (1.a ed.). Alfaguara.

Les connexions humanes són palpables perquè no actuen com a teló de fons de les històries, sinó que es mouen i es dilaten segons el desig de l'autora. És així com es viu, amb un ritme constant i fràgil en què és inevitable sentir. Aquest és l'«electricisme» que s'atribueix a l'escriptura de Berlin: punyent i rítmica, amb un moviment sovint inconscient: "Los suspiros, el ritmo de nuestros latidos, las contracciones de parto, los orgasmos, acaban todos por acompasarse, igual que los relojes de péndulo colocados uno cerca del otro pronto sincronizan su vaivén." (pàg. 399)

- A *A ver esa sonrisa*, l'autora descriu la confidencialitat entre els dos amants:
"—Inclínate un poco, Jesse.
Le lamí la sangre de los ojos. Tardé mucho rato; la sangre estaba espesa y reseca, pegada en las pestañas. Tenía que escupirla a cada momento. Con el cerco rojizo, sus ojos despedían un destello ambarino." (pàg. 299)
- A *Mi Jockey*, destaca la hipersensibilitat amb què la protagonista narra la seva experiència amb un pacient: "Acaricié su espalda tersa. Se estremeció, lustrosa como el lomo de un potro soberbio. Fue maravilloso." (pàg. 63)

4.1.2.2 *Lluites vitals*

La superació, l'esperança i les derrotes formen part del relat de Berlin. Els personatges que Berlin descriu són dones amb una vida difícil, sovint tràgica, que han de fer front a la seva pròpia realitat. És una lluita vital silenciosa, no hi ha cap mena d'autocompassió; es persones viuen i ho narren amb naturalitat i ritme. La vida, per Lucia Berlin, no s'atura mai.

- *Manual para mujeres de la limpieza* acaba amb una cita que fa tornar a la realitat al lector, demostra l'estat fràgil en què es troba la protagonista. "Una Harley pasa muy despacio por delante de la parada del autobús y varios críos saludan al motorista greñudo desde la caja de una ranchera, una Dodge de los años cincuenta. Lloro, al fin." (pàg. 61)
- A *Inmanejable*: "Sus hijos fueron a buscar los libros y las mochilas, se despidieron con un beso y se marcharon. Ella se quedó en la ventana y los vio bajar la calle hacia la parada del autobús. Esperó hasta que el autobús los recogió y desapareció por Telegraph Avenue. Entonces salió, fue directa a la licorería de la esquina. Ya habían abierto." (pàg. 175)

- A *Carmen*: “—Nació demasiado pronto —dijo—, pesaba muy poquito. No ha sobrevivido. Lo siento —me dio unas palmaditas en el brazo, torpes, como si mullera una almohada. Estaba leyendo mi cartilla—. ¿Este es el número de su casa? ¿Quiere que llame a su marido? —No —le dije—. No hay nadie en casa.” (pàg. 339)

4.1.2.3 Identitat

La identitat (i la impossibilitat de definir-la) és un dels temes més recurrents de l'obra. Lucia Berlin fa diversos jocs que rodegen el concepte de la identitat. En primer lloc, l'obra sencera és, en si mateixa, un paradigma que envolta aquest concepte (Per què hi ha personatges que, tot i ser els mateixos, reben noms diferents a cada relat? On és el límit entre la veritat de l'autora i la ficció de la narradora? Són narradora i autora una sola entitat?) Hi ha una identitat canviant, variable, que s'estén i es tanca depenent del relat, del moment vital del personatge. És una evolució subtil que es manifesta en detalls:

- A *Punto de vista*, Berlin escriu un relat experimental on explora les diverses versions del "jo" líric que comporta el concepte d'identitat: “Escribo una palabra en el vidrio empañado. ¿Qué? ¿Mi nombre? ¿El de un hombre? ¿Henrietta? ¿Amor? Sea cual sea, la borro antes de que nadie la vea.” (pàg. 78)

El passat de la protagonista a Sud-amèrica és clau per a entendre els conflictes principals dels relats: la recerca de la identitat, les diferències culturals o el racisme. La protagonista dels relats és sovint una dona *gringa* (un terme molt utilitzat als diàlegs de forma literal) amb un nivell natiu del castellà i amb part de la família a Mèxic. És la barreja entre els Estats Units i Llatinoamèrica i les respectives cultures allò que genera la complexitat a les històries (tant en l'àmbit dels espais com dels personatges).

- *Querida Conchi*: “A nadie se le ocurre que viniendo de Chile lógicamente me atraería alguien latino, alguien que sienta las cosas. No encajo aquí para nada.” (pàg. 237)
- *Triste idiota*: “La soledad es un concepto anglosajón. En Ciudad de México, si eres el único pasajero en un autobús y alguien sube, no solo se sentará a tu lado sino que se recostará en ti.” (pàg. 241)
- A *Panteón de Dolores*, la narradora explica els prejudicis de Texas respecte dels mexicans: “Sucios, mentirosos, ladrones.” (pàg. 263)

4.1.2.4 Addicció

L'addicció és descrit en molts relats en què les dones protagonistes han de lidiar amb l'alcoholisme. Sovint actua com a símbol de la maternitat fallida, ja que en general Berlin exposa l'abstinència, el desig de beure i el desgast emocional de la dependència, que introdueix famílies desestructurades, fills desatesos, mares lidiant amb el pes de l'alcoholisme i noies a centres de desintoxicació.

- *A Apuntes de la sala de urgencias, 1977* la desintoxicació de la protagonista és el símbol de la pèrdua de la seva germana, especialment de la pena que la seva malaltia provoca. Mentre la protagonista es desfà de l'alcohol del seu organisme, també veu com a poc a poc perd a la seva germana. Però tots dos esdeveniments la fan reflexionar sobre el temps i la solitud (altres temes presents a l'obra). "Los borrachos están indefectiblemente solos." (pàg. 116)
- *Inmanejable*: "Temblaba tanto que tuvo que sentarse en el suelo. Respiraba agitadamente. Si no conseguía pronto algo para beber, le darían convulsiones o delírium trémens." (pàg. 172)
- *Su primera desintoxicación*: "Carlotta despertó, durante la cuarta semana seguida de lluvias de octubre, en el pabellón de desintoxicación del condado. Estoy en un hospital, pensó, y recorrió el pasillo sacudida por los temblores." (pàg. 79)

4.1.2.5 Família

Les estructures familiars difícils i la complexitat de les relacions entre parents abunda en l'obra. La casa apareix, en la majoria dels relats, com a una recerca de la llar o un símbol de família. La narradora sovint reflexiona sobre el concepte de la "llar", sigui en el sentit físic o metafòric, mentre es muda constantment de ciutat. Les feines que té netejant cases li serveixen per a formar-se una imatge de les diferents famílies i classes socials.

El títol de l'últim relat *Volver al hogar* al·ludeix al desenllaç, a la capacitat, per fi, de tenir un espai, trobar un lloc estable i acceptar-lo; poder acabar amb el desig constant de trobar la llar.

Els relats contenen una plenitud d'imatges catòliques: l'església, monges, la Bíblia, etc. Les monges de les escoles de la protagonista són una representació del catolicisme i de la família que la protagonista constantment busca.

- A *Manual para mujeres de la limpieza*: "En otra época me santiguaba automáticamente cuando pasaba delante de una iglesia católica. (...) Sigo rezando un avemaría, en silencio, siempre que oigo una sirena." (pàg. 54)
- A *Estrellas y santos*, la protagonista, provinent de família protestant, tracta d'encaixar en una escola catòlica.
- A *El Tim*, la història succeeix en una escola catòlica on un noi mexicà-americà altera l'espai i les normes de disciplina que les monges demanen.
- A *Dentelladas de tigre*, la protagonista aconsegueix fer una barreja sensorial per tal de descriure el paisatge, a través d'elements catòlics. Explica que va ser a El Paso, vivint amb els seus avis, quan va sentir a parlar de "Jesús, de María, de la Biblia y el pecado." -i fa una descripció de l'espai: "así que Jerusalén se mezcló con las sierras y los desiertos de El Paso." (pàg. 91) La imatgeria catòlica, per tant, forma part de la forma de descriure de la protagonista, d'allò que ha vist i sent.

4.1.2.6 Classe

La diversitat d'estructures socials es veu reflectida en els contes del llibre. Tot i això, Berlin té predilecció per a mostrar les situacions més dures de la societat: famílies sense recursos, situacions violentes, drogues, etc. Per exemple, el relat *Mijito* presenta una narració dual en què una noia jove sense recursos ni formació es veu forçada a fer front a una situació dura sense cap eina per a seguir endavant. La història contrasta amb la visió d'una dona instruïda que treballa a l'hospital on, paral·lelament, la jove està sent atenet.

- A *El Tim*, la protagonista, una professora a Xile, descriu la cultura i l'estatus social dels alumnes: "Miré a las chicas, chicas bonitas y jóvenes que en el vestuario hablaban en susurros, no de citas o amor, sino de matrimonio y aborto." (pàg. 68)

El crack serveix sovint com a element de crítica social per a la narradora. En els relats, la protagonista menciona diverses vegades "hijos del crack" (pàgs. 206, 216, 355), que són el producte de la societat deteriorada. Aquesta perspicàcia amb què la protagonista descriu un conjunt d'elements ens permet entendre la cruesa de l'entorn dels protagonistes.

- A *Luto*, la protagonista tracta de trobar alguna cosa bona en l'espai on treballa: "A Dolores no se le ocurrieron historias alentadoras que pudiera contarle a Sally sobre su trabajo, en una clínica de Oakland Este. Hijos del crack, niños maltratados, niños con daños cerebrales, síndrome de Down, heridas de bala, malnutrición, sida." (pàg. 206)
- A *Bonetes azules*; "Hoy le tocaba pediatría. Hijos del crack, heridas de bala, bebés con sida. Hernias y tumores, pero sobre todo las heridas de los pobres de la ciudad, desesperados y llenos de rabia." (pàg. 216)
- A *Mijito*, "Es la única manera de trabajar aquí, especialmente con tantos hijos del crack, niños con sida o cáncer." (pàg. 355)

4.1.2.7 Salut i malaltia

L'escoliosi és una condició física que pateix la protagonista de molts dels contes. Durant el relat, és utilitzat com a un símbol de la soledat o la dificultat per a encaixar.

- A *Estrellas y santos*, la protagonista porta un corsè ortopèdic, així que "debía usar la blusa blanca y la falda de cuadros escoceses varias tallas más grandes." (pàg. 41) Arrodillarme era un suplicio, por mi espalda, y el corsé ortopédico se me clavaba en la columna." (pàg. 44) Una dada autobiogràfica, pel fet que Lucia Berlin, amb deu anys, va patir escoliosi, una afecció en la columna que va patir tota la seva vida i que va obligarla a portar, sovint, un corsè ortopèdic.
- A *Volver al hogar*, la protagonista reflexiona: "¿Y si el doctor Mock hubiera dicho que no podía marcharme de Arizona durante un año, que necesitaba terapia intensiva y ajustes en el corsé, posiblemente cirugía para mi escoliosis?" (pàg. 408)

- A *Punto de vista*, la narradora parla de la protagonista (que resulta ser ella mateixa), i el descriu: "El doctor tiene un pie deforme, una pronunciada cojera, mientras que ella tiene escoliosis, una desviación en la columna. Una joroba, de hecho." (pàg. 77)
- A *Silencio*: "En tercero leía bien, pero ni siquiera sabía sumar. Llevaba un corsé aparatoso para corregirme la columna." (pàg. 340)

El càncer és una malaltia present a la sèrie dels relats de Sally i la seva germana. Fa reflexionar amb la mort i la pèrdua, dos temes que es troben reflectits en molts dels contes. Freqüentment, aquesta malaltia és símbol de l'addició de la protagonista. Mentre la germana de Sally lluita per curar-se del càncer, ella ha de lidiar amb l'alcoholisme. Tant la malaltia de Sally com la de la protagonista es fan front amb una reconciliació amb la vida mateixa.

La reflexió de la mort és recurrent en els relats. Molts dels protagonistes pensen i tracten aquest tema (la presència, pateixen la pèrdua d'un ésser proper, treballen a urgències on la mort coexisteix amb la vida).

- A *Manual para mujeres de la limpieza*: "Calle abajo hay un gran funeral negro en FOUCHÉ. Antes pensaba que el cartel de neón decía «touché», y siempre imaginaba a la muerte enmascarada, apuntándome al corazón con un florete." (pàg. 53)
- A *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*, la narradora fa una anàlisi mental de les morts. Les descriu i les cataloga en morts "bones" i "dolentes": "Una cosa sé de la muerte. Cuanto «mejor» es la persona, cuanto más cariñosa, feliz y comprensiva, menor es el vacío que deja su muerte." (pàg. 113)
- A *Penas* es torna a exposar l'analogia entre mort i addició, però per a la narradora són dos termes separables: "¿Cómo podía hablarle a Sally de su alcoholismo? No era como hablar de la muerte, o de perder a un marido, de perder un pecho." (pàg. 203)
- A *Luto*: "La muerte cura, nos dice que perdonemos, nos recuerda que no queremos morir solos." (pàg. 260)

- A *Panteón de Dolores*: "Aquí es fácil que el sexo y la muerte acaben confundiéndose, nunca dejan de latir." (pàg. 262) "No hay ninguna guía para la muerte. Nadie para decirte qué hacer, qué es lo que te espera." (pàg. 269)
- A *Hasta la vista*: "¿Qué es el matrimonio, a fin de cuentas? Nunca lo he sabido muy bien. Y ahora es la muerte lo que no entiendo." (pàg. 280)
- A *Espera un momento*: "La muerte llega demasiado pronto. Olvida las mareas, los días que se alargan y se acortan, la luna. Hace trizas el calendario. No estás en tu escritorio o en el metro o preparando la cena para los niños. Estás leyendo People en la sala de espera de un quirófano, o temblando en un balcón mientras fumas toda la noche." (pàg. 399)

4.1.2.8 El valor de la memòria i el temps

El valor del temps i la memòria és un tema que tanca el cicle vital de l'obra. Actua com a fil conductor de tots els relats, els quals tenen una estructura interna concreta: els personatges van creixent, la maduresa i la reflexió existencialista és més clara a mesura que avancen les històries.

El corb és un símbol present en els relats, que simbolitza el pas del temps o la vida mateixa. L'animal apareix, en tots els casos, en un escenari de gran valor per a la protagonista, i és el que tanca el cercle de la seva vida a l'últim relat, després d'especular sobre el seu passat. El corb és, per extensió, la mort inevitable després d'una vida llarga i complexa.

- A *Gamberro adolescente*: Després de veure un paisatge bucòlic a la bassa: "Nos quedamos allí tumbados, tomando café, hasta que amaneció y llegaron los cuervos. Cuervos desgarbados, chillones, desafiando la elegancia de las grullas." (pàg. 186)
- A *Manual para mujeres de la limpieza*: "Yo seguía de pie en el recibidor, acalorada, sin apartar la mirada de los ojos radiantes y somnolientos de mi nueva señora, como si los cuervos fueran a hablar." (pàg. 60)

- A *Volver al hogar*, el principal símbol del relat és el corb. "Nunca he visto los cuervos abandonar el árbol por la mañana, pero cada tarde, una media hora antes de que oscurezca, empiezan a acudir desde todos los puntos del pueblo." (pàg. 407) Tanca el cicle d'aquesta manera: "Mi vida habría acabado exactamente igual que ahora, bajo las rocas calizas de la cresta Dakota, con los cuervos." (pàg. 418)

4.1.3 Elements que caracteritzen l'escriptura de Lucia Berlin

4.1.3.1 Cruesa i realisme

El drama de les històries de Lucia Berlin recau en l'expressió mateixa del llenguatge. L'autora no intenta fer un relat dramàtic, sinó expressar la vida tal com és. Els narradors presenten les seves històries amb cruesa, sense tabús ni eufemismes. La intenció no és enfonsar-se en aquest drama, sinó acceptar-lo com a part de l'existència humana.

- A *La lavandería de Ángel*, la narradora mostra escenaris amb una naturalesa palpable i dramàtica. Berlin exposa, sovint, morts joves i tràgiques, però de forma gairebé no intencionada. Com en el moment on la protagonista llegeix els cartells de la bugaderia i assenyala la mort d'un nadó. "Leí todos los carteles. Dios, dame fuerzas. Cuna nueva a estrenar (Por Muerte De Bebé)." (pàg. 31)
- A *Manual para mujeres de la limpieza*, Berlin mostra i assenyala elements reals, fragments de vida, mort o cruesa que observa des de la finestra de l'autobús. "En Park Boulevard un furgón azul de la policía del condado, con las ventanas blindadas. Dentro hay una veintena de presos de camino a comparecer ante el juez. Los hombres, encadenados juntos y vestidos con monos naranjas, se mueven casi como un equipo de remo." (pàg. 53)
- El relat *Doctor H.A. Moynihan* la protagonista busca la complaença del seu avi, mentre lidia amb l'alcoholisme dels seus familiars i una situació social i familiar disfuncional, a través d'anècdotes que barregen el fàstic i la confidencialitat.
- A *Dentelladas de tigre*, la cosina de la protagonista, quan es retroben, diu sense embuts: "Tu madre se cortó las venas." (pàg. 92)
- A *Perdidos*: "Llegué diez minutos tarde a una sesión de grupo y me afeitaron las cejas y me cortaron las pestañas." (pàg. 193)

4.1.3.2 Sensibilitat

La veu narrativa té la capacitat d'observar la bellesa en la mort i la desgracia, o bé en elements mundans i quotidians. És aquesta hipersensibilitat per les persones, els gestos, la vida, el que fa que la visió de Lucia Berlin sembli màgica, un filtre de realitat que mostra la capa més fràgil i vulnerable de les persones.

- A *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*: "Eran muchos, sentados, de pie; se acariciaban, fumaban, a veces se reían. Me dio la impresión de asistir a una celebración, a una reunión familiar." (pàg. 113)
- A *A ver esa sonrisa*, el protagonista analitza un gest que veu en una parella aliena. "Nunca olvidaré ese gesto. (...) Él le agarró la garganta. No era un alarde de posesión; estaban fusionados." (pàg. 306)
- A *Temps perdu*: "¿Y si nuestro cuerpo fuera transparente, como la puerta de una lavadora? Qué prodigio, observarnos por dentro. Los deportistas correrían con más ahínco, bombeando sangre a toda máquina. Los amantes harían más el amor. ¡Hostia! ¡Mira esa descarga de semen!." (pàg. 120)

4.1.3.3 Naturalitat

- A *Su primera desintoxicación*, la protagonista, Carlotta, fa una llista mental de tot el que ha de comprar un cop torni a casa de rehabilitació. "Harina. Leche. Ajax." (pàg. 82) A casa només hi ha vinagre de vi, i no pot barrejar-ho amb el medicament que ha pres. L'Antabus i el vi pot provocar-li convulsions, pot matar-la. Però no ho romantitza, sinó que ho exposa. És, tan sols, una mare soltera que fa el llistat de la compra i ha de trobar una alternativa al vinagre de vi. Acaba el relat: "Añadió vinagre de sidra a la lista." (pàg. 82) I és un acte completament mundà i natural, no sembla que, efectivament, estigui evitant convulsionar.
- A *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*, s'utilitza un recurs freqüent en els relats que recorda a una mena de reflexió personal, un monòleg intern. La narradora es fa preguntes, les respon, s'equivoca... i Lucia Berlin ho escriu tot: "Lleva pantalones holgados y botas, chaquetas de cuello mao cortadas y bordadas ¿en Asia?, ¿en Francia? En El Vaticano, tal vez..." (pàg. 111)

4.1.3.4 Ironia i humor

Lucia Berlin aconsegueix explicar situacions divertides a través dels escenaris, un recurs que mostra intel·ligència i agudeses; tal com expressa al relat "Silencio": "No me importa contar cosas terribles si consigo hacerlas divertidas." (pàg. 340) Com a una escena del relat *Doctor H.A. Moynihan*, en què la protagonista és obligada pel seu avi a arrancar-li les dents per a col·locar-la una nova dentadura:

"-¡Mis dientes! - gritó el abuelo.

-¡Ya no están! -exclamé, como si le hablara a un niño. -¡No queda ninguno!

-¡Los nuevos, idiota!" (pàg. 38)

- A *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*, es fa ús de la ironia situacional. Marlene, una pacient que visita sovint la sala d'urgències, tot i que es mostra clarament com no en té cap, d'urgència: "—Cielo santo, no esperarás que me quede en este antro toda la noche, ¿verdad? ¡Nos vemos, encanto! —Nos vemos, Marlene." (pàg. 119)
- *Amigos* tracta de la errònia lectura de les interaccions humanes, i ho resumeix amb un final irònic, en què mostra com la protagonista havia llegit la situació completament malament.
- A *Atracción sexual*, es descriu una escena en què Bella Lynn explota uns sostens amb la pressió de l'altitud de l'avió: "Afortunadamente nadie en El Paso se enteró del suceso." (pàg. 180)
- A *Espera un momento*, es destaca una nota còmica entre la tragèdia, una subtileza que fa destacar la naturalitat de la narració del llibre. La narradora parla de la seva germana menor, que està morint de càncer: "Una vez, llorando, Sally se lamentó: «¡Nunca volveré a ver un burro!», y nos pareció tremendamente divertido." (pàg. 400)
- A *Estrellas y santos*, la narradora descriu una còmica escena en què té un malentès amb el seu psiquiatra: "Cómo habría podido explicarle que todo ocurrió muy rápido, que no sonreía porque me divertiera la carnicería de los gatos, sino que no había dado tiempo a que mi felicidad al ver los caracolillos y los pinzones se disipara." (pàg. 40)

4.1.4 Recursos lingüístics predominants a l'obra

4.1.4.1 Anàfora

Berlin utilitza sovint el recurs de l'anàfora amb una intenció emfàtica i per a poder contextualitzar el relat i construir una imatge real de l'espai. No li importa repetir les paraules, els verbs o les expressions, si aquestes es repeteixen a la vida real. Hi ha una intenció en aquesta forma de narrar que aporta ritme líric i descriu escenes d'una manera cinematogràfica, tangible. No busca cap sinònim, sinó que busca la manera de trobar la bellesa estètica en la reiteració:

- *A La lavandería de Ángel*: "Sartenes aceitosas que gotean, cantimploras de lienzo que gotean. Lavadoras que gotean." (pàg. 28)
- *A El Tim*: "Las voces de la clase de primero, rezaban «Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo». Al otro lado del pasillo empezaba la clase de segundo, con voz clara, «Dios te salve, María, llena eres de gracia». Me detenía en el centro del edificio y esperaba a oír las voces triunfales de la clase de tercero, a las que se unían entonces las de primero, «Padre nuestro que estás en los cielos», y las de la clase de cuarto, a continuación, graves, «Dios te salve, María, llena eres de gracia»" (pàg. 64)
- *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*: "Las ambulancias son grises, los conductores van de gris, las mantas son grises, los pacientes tienen la piel gris amarillenta, salvo por las manchas rojas brillantes que los médicos les han hecho en el cráneo o la garganta con un rotulador Magic X." (pàg. 110)
- *A Temps perdu*: "Ojos un paso más allá de los ojos de Buda... ojos de endrina, ojos lentos, ojos mongoloides." (pàg. 121)
- *A Mijito*: "Al llegar a Oakland todo me pareció aterrador. Coches delante, coches detrás, coches en sentido contrario, coches, coches, coches en venta, y tiendas, y tiendas, y más coches." (pàg. 353)

4.1.4.2 Descripcions i metàfores

La narradora busca una manera d'explicar la realitat a través de la visió de la seva veritat. Per exemple, és palpable la influència sud-americana en la forma d'expressar-se, així descriu les persones o els paisatges:

- "Él era como el vertedero de Berkeley. Ojalá hubiera un autobús al vertedero. Íbamos allí cuando añorábamos Nuevo México. Es un lugar inhóspito y ventoso, y las gaviotas planean como los chotacabras del desierto al anochecer. Allá donde mires se ve el cielo. Los camiones de basura retumban por las carreteras entre vaharadas de polvo. Dinosaurios grises." (pàg. 56)
- A *Mi jockey*, descriu així les radiografies dels jinets: "Sus esqueletos parecen árboles, parecen brontoaurios reconstruidos. Radiografías de San Sebastián." Més tard, la narradora descriu amb una metàfora el primer ginet que va atendre: "Muñoz estaba allí tumbado, inconsciente, un dios azteca en miniatura." (pàg. 62)
- A *Temps perdu*, descriu un riure com a "un silbido de cañería oxidada que sacudió débilmente la cama abatible." (pàg. 127)

4.1.4.3 Símls

Per tal de descriure un element, Lucia Berlin fa ús de símls que sovint resulten curiosos per la manera en què connecta elements que no comparteixen un vincle físic o essencial.

- A *Manual para mujeres de la limpieza*: "Una vez me dijo que me amaba porque yo era como San Pablo Avenue. (...) Él era como el vertedero de Berkeley." (pàg. 56)
- A *Apuntes de la sala de urgencias, 1977*, una dona crida i Lucia Berlin els descriu com a "Aullidos angustiosos, que recuerdan los corridos mexicanos, las melancólicas canciones de amor texanas." En el mateix relat, descriu el moviment de treball de l'equip d'emergències: "El ritmo y la intensidad de diez o quince personas actuando a la vez... Es como la noche de estreno en un teatro." Tot i ser dos escenaris que en el nostre cap semblen antagònics, Lucia Berlin aconsegueix establir-hi una relació de semblança. (pàg. 118)

4.1.4.4 Enumeració

Berlin utilitza elements que defineixen un espai per tal de descriure'l de la manera més real i nítida possible a través dels sentits (més enllà d'allò que veu) mitjançant una enumeració, sovint de sintagmes nominals en una oració sense el verb explícit. Per exemple, a *Buenos y malos*, així es descriu un abocador: "Frijoles, gachas, galletas, leche." (pàg. 150)

- A *Dentallades de tigre*, així descriu la protagonista les afores de El Paso: "Caliche, salvia, azufre de la fundición, leña quemada de las barracas de los mexicanos junto al río Grande. La Tierra Santa." (pàg. 91) La narradora, de nou, arriba a una olor, no només a un espai: "Llegamos al puente y al olor de México." (pàg. 97) I el descriu amb la següent enumeració d'elements sensorials: "Humo, guindilla, cerveza. Claveles, velas, queroseno. Naranjas y orines." (pàg. 97)
- A *Coche eléctrico, El Paso*: "Asfalto, metal, un velo de partículas polvorientas que danzaban centelleando con el reflejo de las alas y las ventanillas de los aviones." (pàg. 177)
- A *Panteón de Dolores*: "A ella le repugnaban los olores, de cualquier clase, y los olores de México le parecían aún peores que el humo de los coches. Cebollas y claveles. Cilantro, pis, canela, goma quemada, ron y nardos. Los hombres huelen en México. El país entero huele a sexo y jabón." (pàg. 263)
- A *La lavandería de Ángel*, "Vi hijos y hombres y jardines en mis manos." (pàg. 27) Aquesta frase és significativa tant per la seva bellesa estètica com per l'aportació en el context. La narradora decideix informar sobre la seva vida a través d'un esdeveniment mundà. L'home indi l'observa les mans des de la cadira del costat de la bugaderia, ella es pregunta per què deu fer-ho i decideix imitar-lo, fer introspecció. Veu un relat vital a les seves mans, que no són res més que un testimoni físic de tot allò que encara no ha explicat al lector. *Nens*: fills, amics d'infantesa. *Homes i jardins*: diversos marits, cases, matrimonis, amants, divorcis, maternitat. Aquesta metonímia i rapidesa en la frase és un recurs que Lucia Berlin domina en la seva escriptura. Berlin carrega les seves protagonistes amb una sensibilitat pel que és ordinari: les arrugues, les cicatrius i les taques de l'edat prenen significat. Alhora ens ajuda a construir una anàlisi psicològica de la protagonista: és una persona orientada en el detall, sensible, atenta i introspectiva.

4.2 Anàlisi gràfica de l'obra: creació d'una col·lecció de tres làmines

He dividit l'anàlisi de l'obra en dues parts complementàries. L'objectiu principal d'aquest ha sigut trobar el fil conductor de les històries que configuren el llibre, entenent, però, que tots els relats van ser recopilats i triats pòstumament de diverses col·leccions que Lucia Berlin va publicar i escriure en vida. Després de la primera lectura, era evident que totes les històries pertanyen a un univers, coexisteixen, es complementen i es barregen. Cada relat per separat guarda el seu propi interès, però l'obra sencera presenta una imatge conjunta. Per tant, el primer pas de l'anàlisi va ser fer una relectura del llibre i contrastar totes les històries per trobar la coherència narrativa entre elles.

A mesura que les he anat connectant, m'he apropiat a l'univers literari de l'autora. Les dimensions que he analitzat de cada relat han sigut: la veu i el punt de vista, l'estructura i el temps, els personatges que intervenen, els espais que apareixen i els temes que tracta. Gairebé tots els relats tenen trets comuns entre si. Per últim, he analitzat els recursos lingüístics i els simbolismes emprats en l'escriptura de Lucia Berlin. En definitiva, a través de l'estudi de tots aquests factors, he sigut capaç de relacionar les històries i traçar un marc comú entre elles. He perfilat el fil conductor que havia proposat mitjançant tres fonts d'informació:

- 1) Els personatges que hi intervenen.
- 2) L'eix cronològic de les històries.
- 3) Els espais que hi apareixen.

El segon punt (2) fa referència al fil conductor temporal de les històries. Com que el treball de Lucia Berlin és autobiogràfic, ha estat possible traçar una línia temporal paral·lela a la seva biografia que connecta les històries. He ordenat els relats de forma cronològica, de manera que els fets de la vida de l'autora i els de les protagonistes de les històries coincideixen. Per exemple, he situat la història *Querida Conchi* l'any 1954: "La Universidad de Nuevo México no es para nada como la imaginábamos. La escuela secundaria en Chile era más difícil que la facultad aquí" (pàg. 231). Lucia Berlin va matricular-se l'any 1954 a la Universitat de Nou Mèxic amb divuit anys. Tot i que el relat no especifica el temps, he establert l'escala temporal de la mateixa vida de l'autora. Aquest ordre fa possible entendre l'obra com a un seguiment de la vida de Lucia Berlin o una mena d'autobiografia ficcionada escampada en quaranta-tres històries diferents.

Un cop he trobat els punts clau que necessitava per tal d'analitzar l'obra com a conjunt, la següent finalitat del projecte ha estat traduir aquesta informació de manera gràfica. Per tant, he dut a terme tres pòsters gràfics que esquematitzen i presenten de manera conceptual la informació. L'eina que he utilitzat per a crear les làmines és el programa Adobe Indesign, el qual m'ha permès treballar amb elements que em permeten crear un material visual de qualitat. La idea d'aquests pòsters és que aquests serveixin com a complementació de l'obra o guia de lectura. Per tant, és un projecte interessant per a endinsar-se al món de l'autora i del llibre. El principal objectiu era fer làmines útils, que resultessin atractives de llegir, i traduir-les de forma eficaç en format gràfic. He procurat que la sèrie de tres làmines mantingui una coherència estètica. Per tant, durant el procés, he fet servir les mateixes fonts de tipografia, colors i format (color pla de fons amb superposició d'elements vectorials). D'aquesta manera, els tres pòsters es complementen en forma i contingut.

Figura 19. Proves tipogràfiques per als pòsters al programa InDesign.

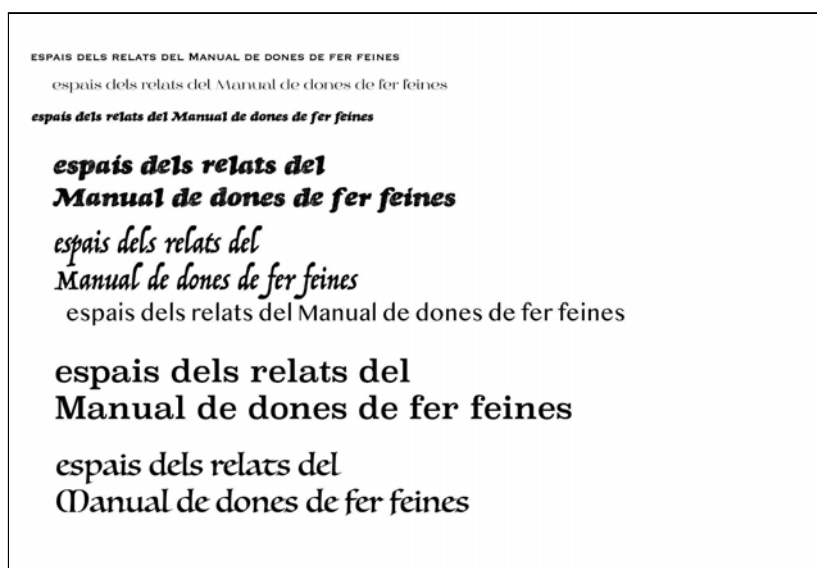
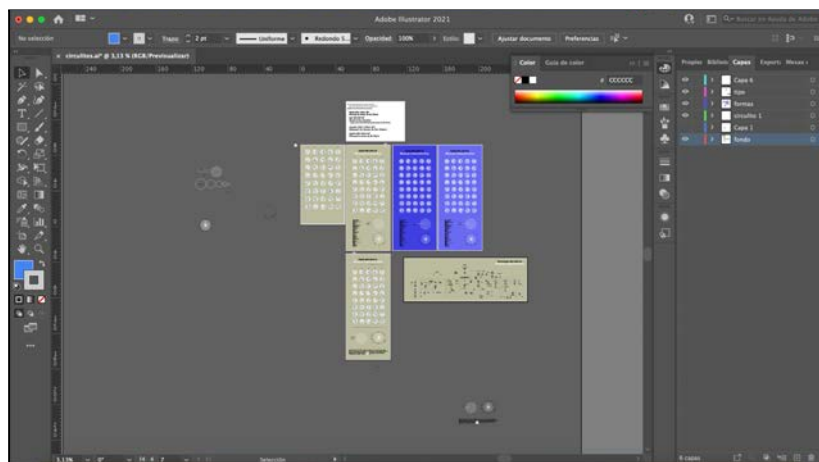


Figura 20. Pestanya de la creació de les infografies al programa InDesign.



4.2.1 Creació del Pòster 1: Personatges dels relats

El format del primer pòster és del tipus arbre genealògic. La intenció era connectar els personatges dels relats, els quals sovint es repeteixen o es complementen en les històries. (Per exemple, Ben, el fill de la narradora, és presentat com a un nen petit a *Dentelladas de tigre* i reapareix més tard a la col·lecció com a adolescent a *Gamberro adolescente*.)

Tal com la llegenda de la làmina específica, la distribució de l'arbre de personatges té com a figura central el nom de Lucia Berlin. D'aquest nom en deriven dotze personatges dels relats (Lou, Maggie o Carlotta, Lu, Lucille o Lulu, Henrietta, Dolores, Lily, Mona, Lawrence, Loretta i L.B.). Totes aquestes dones reben noms diferents depenent del relat, però eludeixen a la mateixa persona. Comparteixen una mateixa germana o pare i mare o narren experiències comunes. A cause de la semblança entre la situació vital dels personatges esmentats i la de l'autora, els he entès com a les diverses versions de l'escriptora. Per això, el pòster atén a aquesta forma que se centra en Lucia Berlin i deriva en personatges que es relacionen entre si, fent connexions entre relats i històries. Per això, els passos a seguir per la creació d'aquesta làmina han estat:

- La identificació dels personatges mitjançant la lectura de l'obra.
- La classificació dels protagonistes, personatges secundaris i testimonis (personatges que serveixen per apropar-se a un de principal).
- La connexió entre els personatges.
- La creació d'esborranys a mà per a trobar el format de la gràfica.
- La formalització digital amb l'eina Indesign en una làmina de 180x50 cm.
- La creació dels pictogrames (que serviran com a font d'informació de la llegenda).
- La disposició de tots els elements de la imatge a la làmina (textos, fletxes que connecten els personatges, títol i llegenda).

Figura 21. Esborranys i creació dels pictogrames pel pòster de personatges.

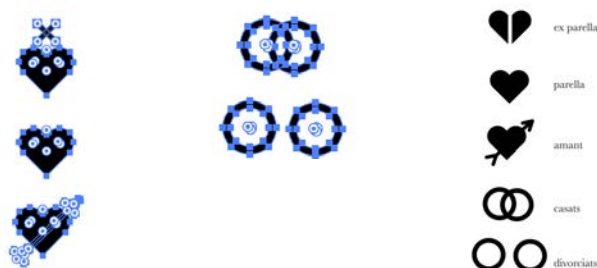


Figura 22. Esborrany a del procés de creació del pòster de personatges.

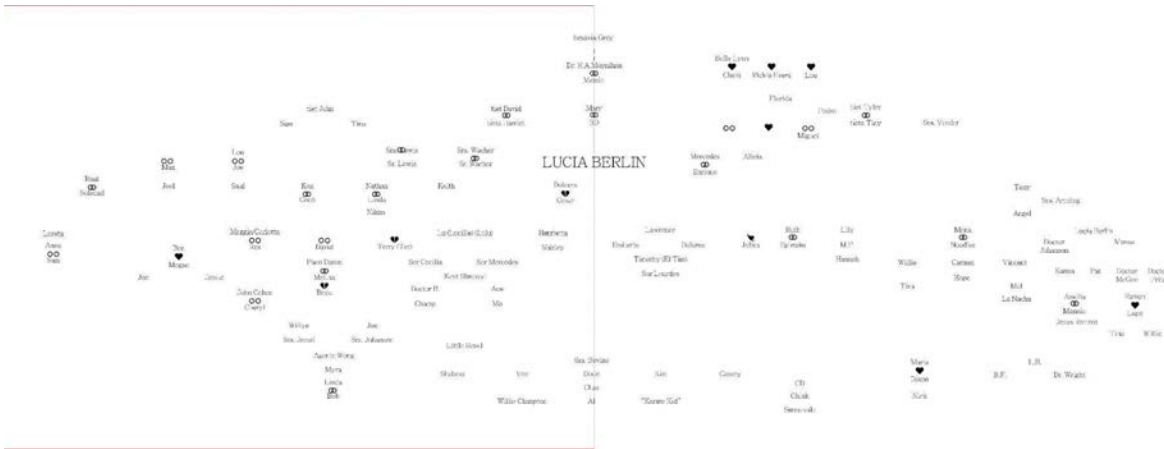


Figura 23. Esborrany b del procés de creació del pòster de personatges.

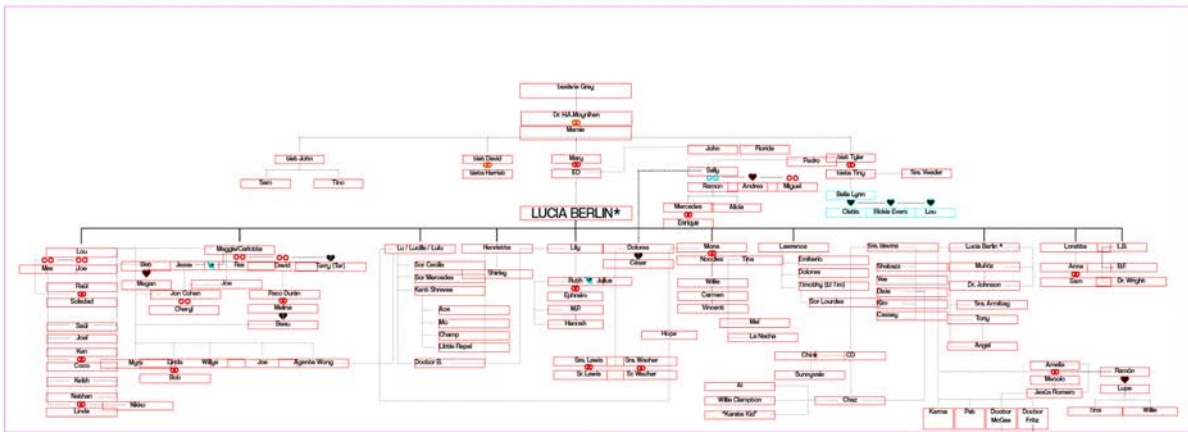
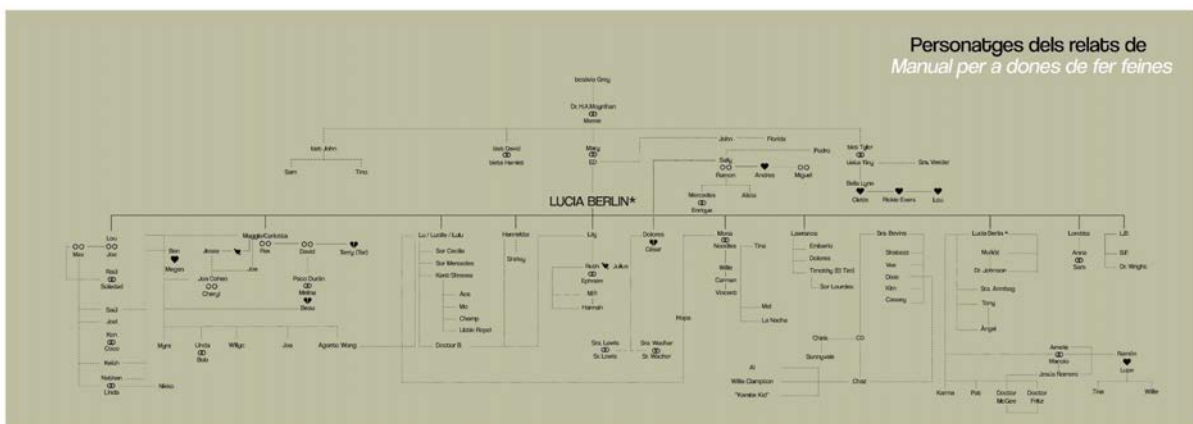


Figura 24. Resultat final del pòster de personatges.



4.2.2 Creació del Pòster 2: Eix cronològic dels relats

El segon pòster creat és interessant perquè connecta dos elements que engloben l'obra (el fil temporal que condueix els 43 relats i la biografia de l'autora). Aquesta làmina pretén demostrar la principal hipòtesi del treball: els elements autobiogràfics o autoficcions en l'escriptura de Berlin. He traçat, per tant, dues línies temporals paral·leles que es complementen. La creació d'aquest tercer pòster ha resultat un repte, ja que el treball d'investigació necessari per a dur a terme és doble. Per un costat, he hagut de crear una dimensió temporal que connecti els diversos relats i, per l'altre, poder relacionar-lo amb la vida de Lucia Berlin. Així, els passos a seguir per a la creació del pòster han sigut els següents:

- Estudi dels esdeveniments clau en la vida de Lucia Berlin.
- Creació de la línia temporal de la biografia.
- Recerca d'esdeveniments comuns de les vivències dels relats i de l'autora.
- Ordre dels relats de forma temporal.

Figura 25. Pestanya del programa de gràfic InDesign durant el procés de creació del pòster de l'eix cronològic.

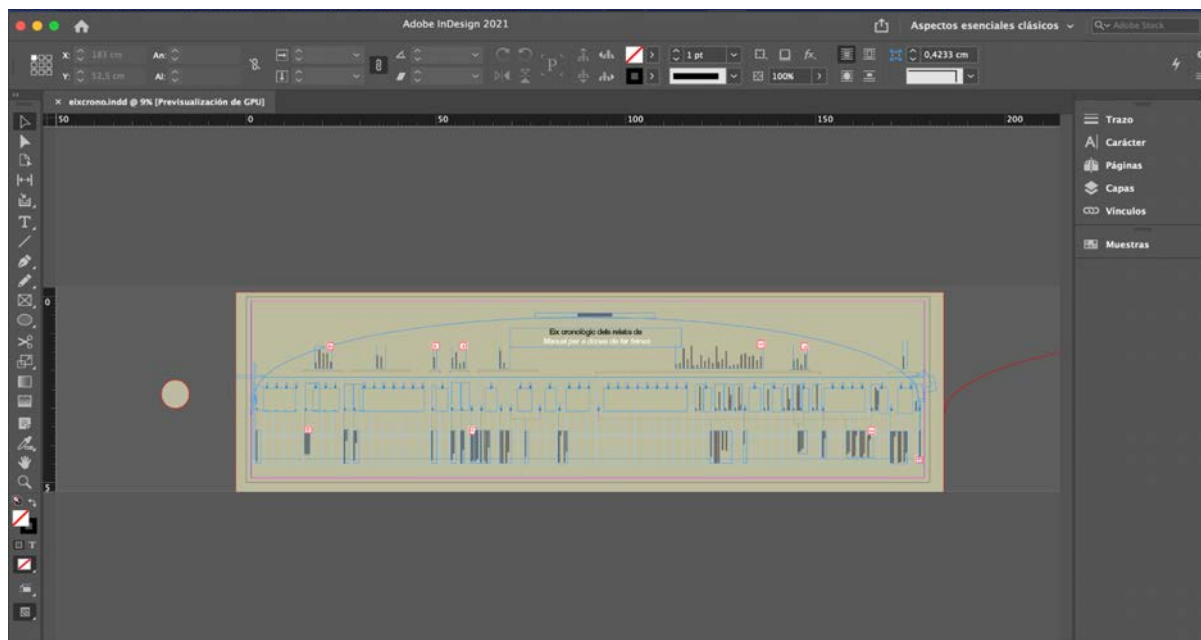


Figura 26. Esborrany a del procés de creació del pòster de l'eix cronològic.

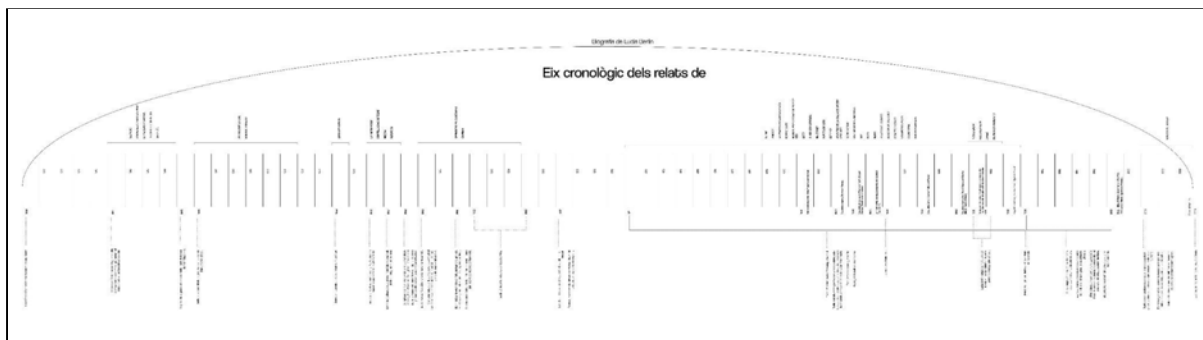


Figura 27. Esborrany b del procés de creació del pòster de l'eix cronològic.

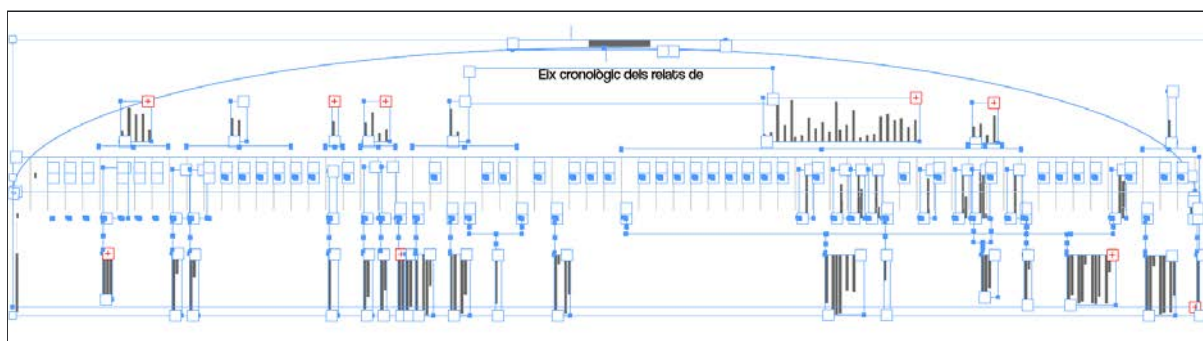
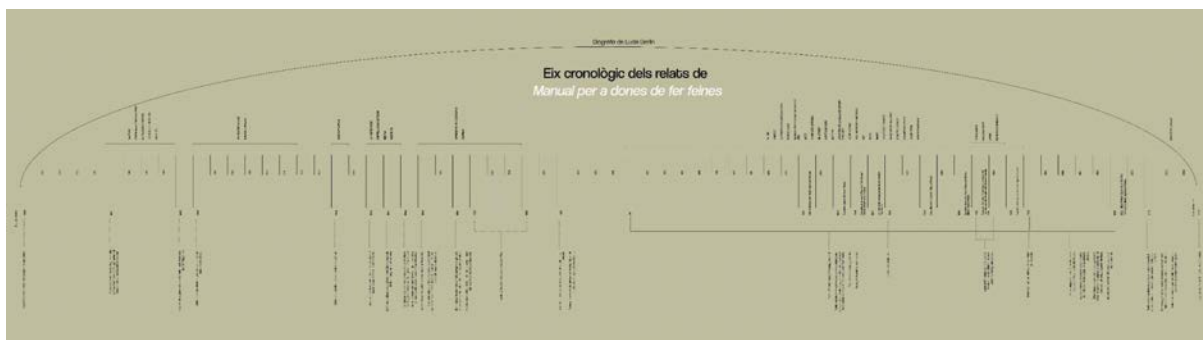


Figura 28. Resultat final del pòster de l'eix cronològic.



4.2.3 Creació del Pòster 3: Espais dels relats

La importància dels espais en l'obra de Berlin és indubtable. Així com la seva vida itinerant es pot dividir en llocs (tal com s'estructuren les seves memòries a l'obra *Benvinguda a casa*), el llibre també utilitza espais per a explicar les històries. Són útils per situar el lector en un context físic concret a través de les descripcions de paisatges, cases, edificis o ciutats. ("Había un pequeño mundo inglés dentro de Chile. Iglesias anglicanas, mansiones y casas solariegas de estilo inglés. Jardines y perros ingleses." pàg. 244); serveixen per evocar records de la protagonista ("Una madre adolescente viene hacia mí, con su hijito envuelto en un rebozo, como en México." pàg. 355) o fan de teló de fons de les vivències dels personatges ("Fuimos felices. Nueva York era un sueño entonces." pàg. 275).

He classificat els espais de cada relat en: espais principals o espontanis, depenent de la importància o presència que tenen en la història. He creat un full de càlcul amb dues variables: l'eix x fa referència als espais, mentre que l'eix y són els relats. Cada columna dels relats conté la informació dels llocs que són mencionats en la història. L'escala que he fet servir és 0-5 (sent 0 l'aparició nul·la de l'espai i 5 l'espai principal de la història). A partir d'aquestes dades, he transformat el full de càlcul en una gràfica del tipus radial. La figura 32 mostra un exemple de gràfica. En aquest relat, es pot veure que només es menciona un espai, Oakland, i que es tracta d'un lloc principal, ja que la línia indica el número 5. Aquesta és la manera en què es troba distribuïda la informació i que s'explica en la llegenda, per tal de facilitar la lectura del pòster.

Per tant, amb aquest criteri, he creat un gràfic per a cada relat. La idea principal sorgida dels esborranys era crear una sola gràfica gradual que contingues tota la informació, però finalment he decidit que cada relat es pugui llegir per separat. El cercle de la gràfica és el mateix per totes les històries, és una representació de l'univers espacial de l'escriptora i tots els relats succeeixen en algun punt d'aquest univers.

Figura 29. Full de càlcul que classifica els espais de cada relat del llibre.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
1	Espais	<i>La bugaderia de Doctor H.A. My Estrelles i sants</i>			<i>Manual per a d'El meu joquet</i>		<i>El Tim</i>	<i>Punt de vista</i>	<i>La seva primera Dolor fantasma</i>	<i>Mossegades de t</i>	<i>Quadern d'urgè</i>	<i>Temps perdut</i>	
2	Albuquerque	5	0	0	3	5	0	0	0	0	0	0	0
3	Nova York	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
4	Texas	0	5	5	2	0	0	0	0	0	5	0	3
5	El Paso	0	5	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0
6	Júarez	0	4	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0
7	Dallas	0	5	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
8	Boulder, Colorac	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
9	Escola St. Josepl	0	5	5	0	0	0	0	0	0	4	0	0
10	Montana	0	0	5	0	0	0	0	0	5	0	0	0
11	Oakland, Califór	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	5	0
12	Idaho	0	0	0	0	4	0	5	0	4	0	0	5
13	Santiago de Xile	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
14	Nou Mèxic	4	0	0	4	0	0	0	0	5	0	5	0
15	San Francisco	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
16	Ciutat de Mèxic	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
17	Los Angeles	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
18	Xile	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0
19	Mèxic	1	0	1	0	1	0	1	0	1	3	0	0

Figura 30. Proves del pòster dels espais del llibre.

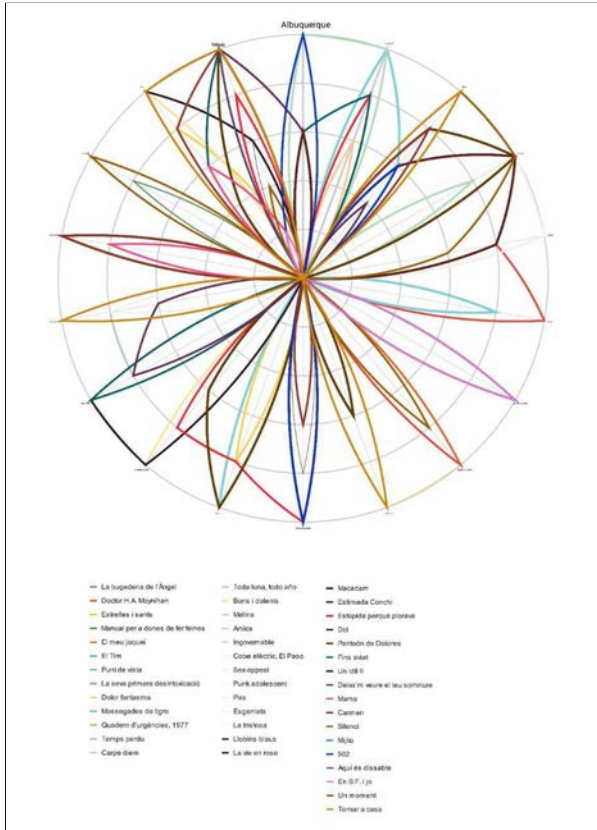


Figura 31. Esborrany a del pòster d'espais del llibre.

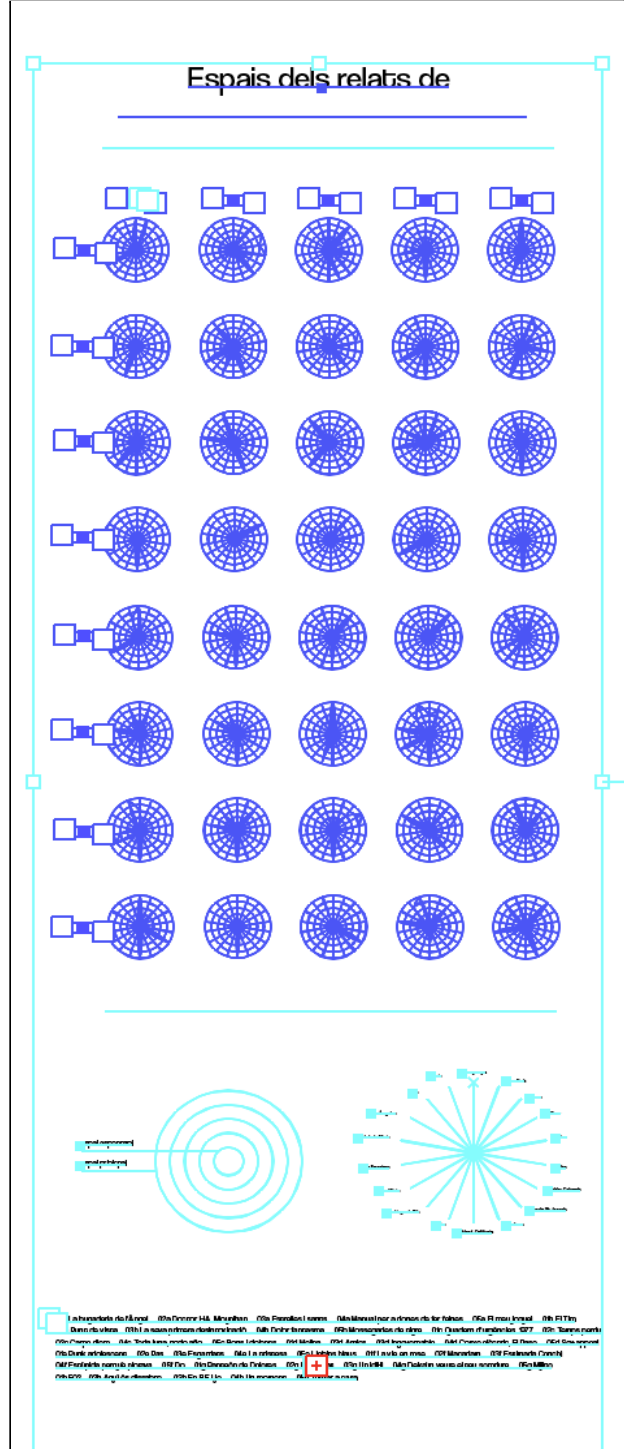


Figura 32. Exemple de gràfic radial del relat *Melina*

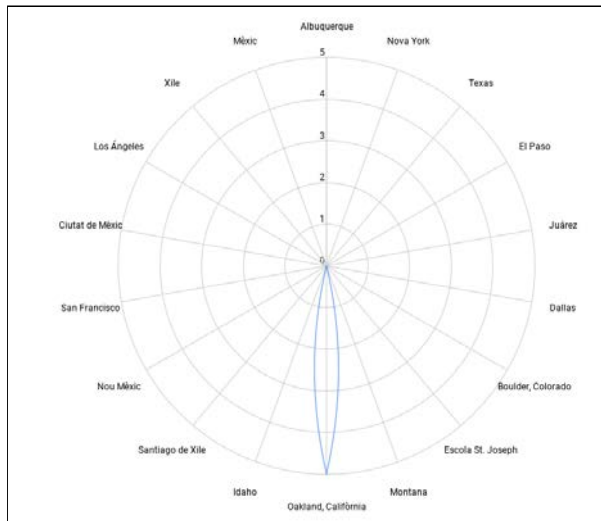


Figura 33. Esborrany b del pòster d'espais del llibre.

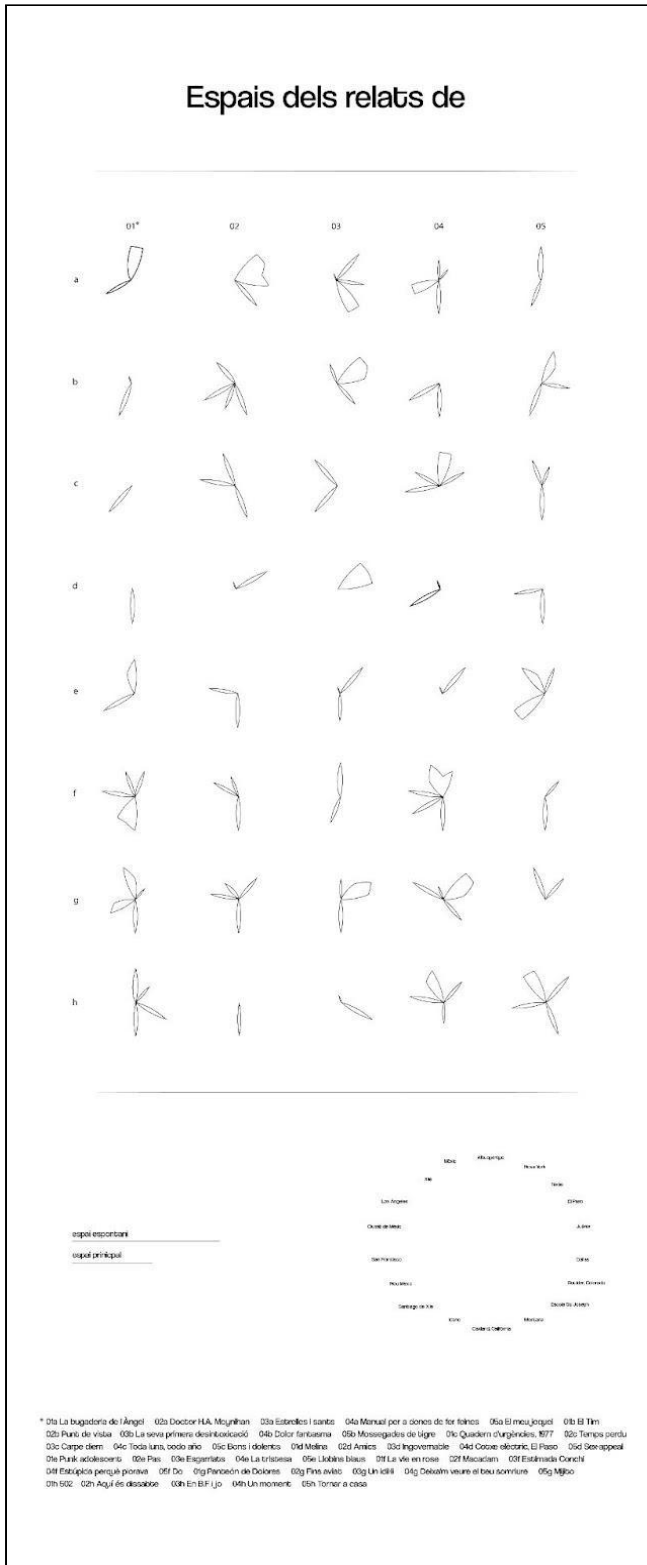
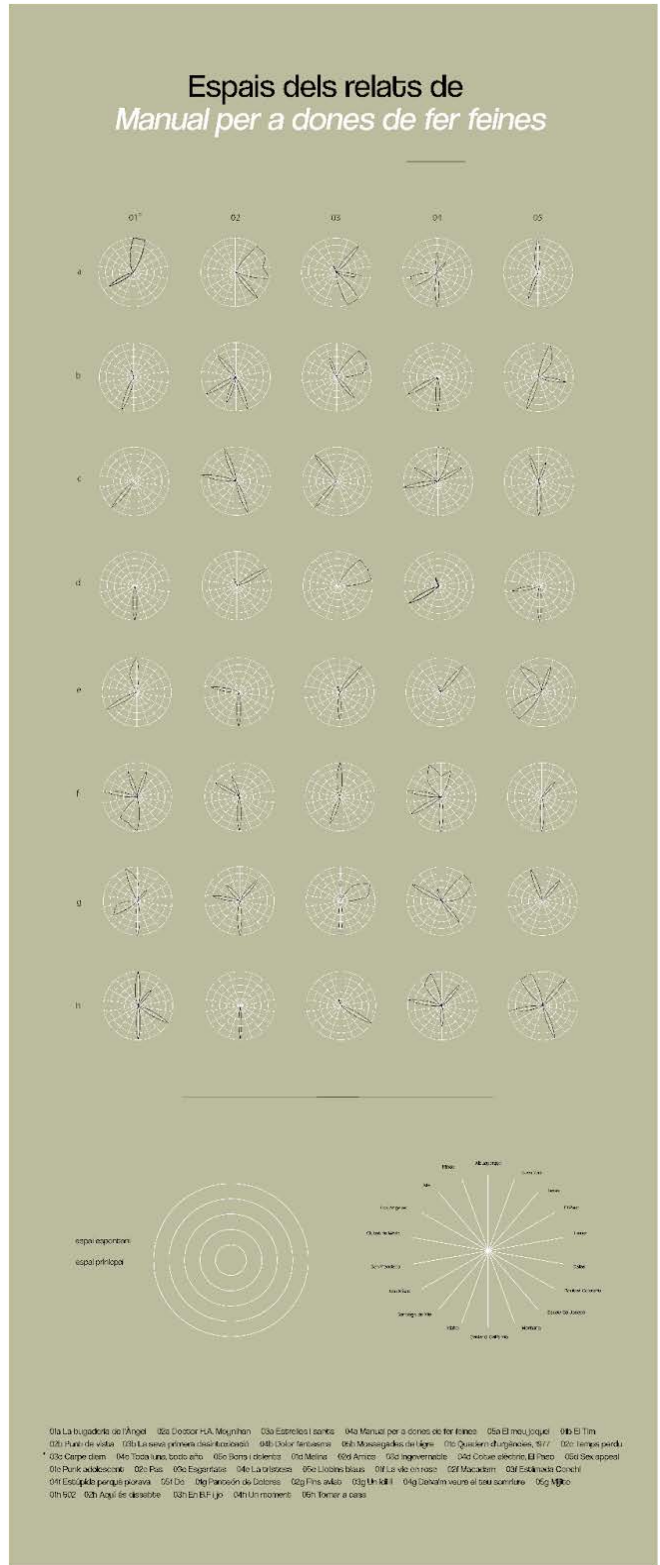


Figura 34. Resultat final del pòster d'espais del llibre.



4.3 Entrevista a Katherine Fausset

Per tal de complementar el contingut pràctic del treball, he tingut l'oportunitat de parlar amb l'agent literària de Lucia Berlin. El principal objectiu era apropar-me a la indústria literària, concretament, al procés de producció i publicació de l'obra pòstuma de Berlin. Com a lectora, considero intrigant el procés de publicació del llibre, especialment degut al seu èxit que, malauradament, ha arribat tard. La conversa que vaig tenir amb Katherine Fausset em va permetre entendre, en primer lloc, quin és el seu treball com a agent literària i, en segon lloc, tenir una visió propera del projecte de la publicació de Lucia Berlin. Va ser molt gratificant escoltar la persona que va confiar en el manuscrit i va voler mostrar al món aquesta autora. Els següents fragments adjunts són la traducció d'algunes respostes de Katherine Fausset que considero interessants i significatives en relació amb el tema del treball:

Stephen Emerson va tenir la idea de fer aquesta col·lecció i va preguntar al seu amic escriptor, Barry Gifford: "Estic intentant posar en marxa això, tens algun consell?" I Barry Gifford devia haver dit: "Bé, deixa que li preguntis a la meva agent, Katherine". Així que Barry, recordo molt bé, va venir a la meva oficina a Nova York (estava a la ciutat de visita) i em va dir: "Saps? Tenia una estimada amiga, Lucia, i el seu amic Stephen està preparant una col·lecció... ha mort, i són unes històries curtes..." Seré sincera, en aquell moment estava molt, molt ocupada. El meu fill acabava de començar l'etapa preescolar i jo estava molt aclaparada. Les col·leccions de contes són tan difícils de vendre que ho veia realment complicat. Odio semblar grollera, però vaig pensar: "L'escriptora ni tan sols viu. Així que realment no es pot fer molta publicitat quan la persona no hi és". I després va dir: "Lucia va tenir una vida fascinant: va viure a Xile i després va viure a tot el sud-oest americà; treballava com a dona de neteja, però també era debutant. Es va casar tres vegades..." I vaig pensar: "D'acord, bé, ara això sona molt interessant." Barry va dir que el títol proposat per al llibre era Manual per a dones de fer feines, així que vaig pensar "D'acord, crec que he de llegir això". Recordo que em vaig endur el manuscrit a casa, el vaig imprimir i... no volia que m'agradés. Vaig pensar: "No tinc temps per això!" Però em va encantar. La prosa per a mi era tan electrificant. No cal que soni dramàtica, però no havia llegit res on la veu de l'escriptor sortia de la pàgina d'una manera tan electrificant i singular.

(...)

No vaig poder evitar que m'agradés la persona que estava darrere de les històries. Sé que no hauria de fer això perquè se suposa que un ha de separar l'escriptor de la ficció...

Però en aquest cas estava clar que això era autoficció. Les històries són de ficció, però estan molt clarament basades en experiències que va tenir ella. I vaig pensar: "M'agrada estar en el cervell d'aquesta persona, sembla tan amable i divertida i vulnerable i defectuosa; i, d'alguna manera, sovint feta un veritable embolic. Però ella estava intentant ser una millor persona". És un projecte molt significatiu per a mi, com pots veure.

(...)

Torno a, com a agent, preguntar-me "Puc vendre això?" Tenia, com he esmentat, una factura cara de l'escola preescolar de Brooklyn, i vaig pensar: "He de vendre novel·les i llibres de no-ficció. Les històries curtes no es venen". Però vaig pensar: "Saps què? Aquesta és la raó per la qual faig aquesta feina. M'encanta aquesta escriptura." Així que vaig pensar a vendre'l a una premsa universitària. A l'edició hi ha les grans cases, com Random House (els que et paguen); hi ha premses independents i després hi ha premses universitàries que paguen molt poc. Així que realment vaig pensar que potser vendria això a una petita premsa, però creia que valdria la pena perquè aquell llibre havia d'estar al món. Com un caprici, el vaig presentar a Farrar, Straus i Giroux, una editorial nord-americana. I, com ja saps, el van anar publicant molt bé. Sincerament, no van pagar molts diners per això, però jo estava contenta que el volguessin comprar. Realment no tenia ni idea que sortiria com ho va fer.

(...)

Realment em trenca el cor no haver-la conegut mai. M'hauria encantat haver-la conegut (a Berlin). Tracto amb els seus fills que eren els executius del seu estat, i per a ells sé que també ha de ser difícil. És molt agredolç perquè mai va tenir èxit comercial durant tota la seva vida. Va tenir una certa aclamació, una aclamació mínima; una "escriptora d'escriptors", com l'anomenem. Però realment no del tot fora del seu cercle. (...) De fet, una cosa que va ajudar realment al projecte és que Stephen Emerson va esmentar que a Lydia Davis, una escriptora molt coneguda i respectada aquí, allunyada del gran èxit comercial, en una revista literària fa vint anys se li va fer una pregunta en una entrevista: "Qui és un escriptor que no rep l'aclamació que hauria de rebre?" I ella va dir: "Lucia Berlin". Així que Stephen em va dir: "Potser voldreu contactar amb Lydia Davis per veure si ens pot ajudar en aquest projecte d'alguna manera". No conec Lydia Davis i no conec el seu agent; però li vaig enviar un correu electrònic al seu agent i li vaig dir: "Estem fent això... la senyoreta Davis, per casualitat, estaria oberta a escriure un pròleg al llibre o una introducció?" I ella va acceptar, ho va fer. Així que va ser molt útil, vaig anar a Farrar Straus Giroux i els ho vaig explicar per ajudar a tirar endavant el projecte. Això va ser realment valuós. Sincerament, si ara hagués rebut la mateixa col·lecció d'històries d'algú, potser d'una persona jove que vivia... Suposo que el que estic intentant dir és que hi ha alguna cosa "fora del moment" del

seu estil. En el negoci de l'edició, perquè les col·leccions de contes funcionin, se suposa que han de ser totes més llargues, gairebé novel·les. És realment impactant que aquestes històries hagin fet tan bé, perquè no són el tipus d'històries que veiem a les col·leccions que funcionen comercialment. Crec que el que va passar és que gent com tu i com jo va respondre realment a ella com a persona i a l'escriptura, pel que fa a la prosa.

(...)

Per ambiciosa i apassionada que era (Lucia Berlin) pel que fa a l'escriptura, no tenia aquella peça que tenen molts escriptors d'èxit: aquella empenta o coratge, aquest tipus d'ambició. I sincerament, sento que em fa que m'agradi encara més, cosa que sona una bogeria, perquè no hi ha res de dolent a ser ambiciós. Vull dir, m'alegro que els escriptors que creuen en la seva escriptura persegueixin agents i persegueixin els seus somnis. Però em posa trista perquè mai no va poder gaudir d'això. Realment em trenca el cor. Potser, per alguna raó, això és el que havia de ser. Però és una pregunta realment interessant: "per què després?" Per què ara l'apreciem? S'hauria emocionat molt, m'agrada pensar. No només s'ha publicat amb aclamació a Amèrica, sinó que ha estat traduïda a més de vint idiomes; els drets cinematogràfics han estat optats a Pedro Almodóvar... Quina emoció per a ella haver pogut veure que estudiants de Batxillerat com tu volen estudiar-la.

5. CONCLUSIONS

L'estudi de l'evolució de l'autoficció i l'estil de l'escriptura del jo m'han permès comprendre, d'una forma més precisa, els efectes entre la identitat escriptor-narrador i les dinàmiques entre autor i lector. A través del desenvolupament d'aquesta primera part teòrica (la qual conté, també, la redacció de la biografia de l'autora) he confirmat la primera hipòtesi plantejada: La vida de Lucia Berlin va influenciar enormement el seu contingut literari i, per tant, la seva obra es pot considerar autoficció. Sense dubte, tal com expresso al treball des d'un principi, les vivències de l'autora han servit d'inspiració per a les seves històries, les quals contenen una barreja de dades autobiogràfiques i elements essencialment ficticials.

L'anàlisi de l'obra *Manual para mujeres de la limpieza* i la creació de material gràfic com a marc pràctic han suposat un repte per a mi. Per una banda, amb aquesta investigació he aconseguit complir dos dels principals objectius del treball: fer una anàlisi profunda de les històries del llibre i crear material original que serveixi com a síntesi de l'estudi. Per altra banda, ha estat útil dedicar el temps a l'exploració d'una obra contemporània amb una manca d'estudis formals publicats. En aquest sentit, he aconseguit omplir un buit en termes d'informació literària: he analitzat de forma exhaustiva els relats que conformen el llibre i, tenint en compte la hipòtesi 03 plantejada, he trobat els fils conductors que fan de punts d'unió dels relats (els espais, la cronologia i els personatges). A través de l'estudi de l'obra i de l'autora, he pogut confirmar la segona hipòtesi: L'obra pòstuma *Manual para mujeres de la limpieza* reflecteix els conflictes vitals de Lucia Berlin, tals com l'alcoholisme, les diferències culturals, la recerca d'identitat i els seus problemes de salut. Per últim, l'entrevista amb l'agent literària de Berlin i l'enquesta realitzada han servit de suport pel meu estudi, amb les quals he pogut aprendre de primera mà sobre el procés de publicació i acceptació mediàtica de l'obra pòstuma, així com la seva divulgació.

El desenvolupament d'aquest treball ha estat un procés complex i estimulant. He dut a terme un projecte ambiciós amb el qual m'he nodrit i he connectat de forma personal. El 1996, durant una entrevista feta per dos estudiants de Lucia Berlin graduats a la Universitat de Colorado, Kellie Paluck i Adrian Zupp, Berlin va respondre: "Per alguna raó sembla que sóc molt modesta, perquè no m'importen els diners o la fama o les ressenyes del *New York Times* o qualsevol d'aquestes coses. Però m'encanta la idea que em llegeixin d'aquí molt de temps." No va ser fins després de dinou anys que la publicació de la versió pòstuma de la seva obra va portar el reconeixement de Lucia Berlin. Aquest treball ha estat, també, una mostra de la meva admiració. Avui, *molt de temps* després, la seguirem llegint.

AGRAÏMENTS

El desenvolupament d'aquest treball mai no hauria estat possible sense l'orientació, la implicació i el suport constant de la meva tutora Eva Garcia, qui m'ha ajudat i guiat amb ganes per aconseguir el millor resultat. La Júlia Robles, Eva Moraleja i Laia Rovira, les quals han escoltat totes les meves idees que mai no haguessin tingut forma sense la seva ajuda i les seves opinions honestes. L'agent literària Katherine Fausset, qui va accedir a tenir una conversa que em va servir de gran ajuda per al contingut del treball (parlar amb ella va ser una gratificant experiència). Per últim, totes les persones que han escoltat o s'han interessat per allò amb què he treballat durant aquests mesos (aquells qui han omplert enquestes, resolt dubtes espontanis i m'han donat suport durant algun punt del procés... la vostra ajuda ha estat molt útil). Aprecio infinitament la vostra aportació a aquest treball.

LLISTAT DE REFERÈNCIES

- Berlin, L. & Farrar, Straus and Giroux. (2016). *Manual para mujeres de la limpieza* (1.a ed.). Alfaguara. 443 pàgs. ISBN: 9788420416786
- Amícola, J. & Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (2009, 17 setembre). *Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes* (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). SEDICI. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/12261>
- Blanco, S. (2020). *Autoficción: Una ingeniería del yo* (2ª edició). Punto de Vista Editores.
- Cullen, D. (2015, 11 setembre). *11 Years After Her Death, Lucia Berlin Is Finally a Bestselling Author*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/culture/2015/09/lucia-berlin-is-finally-a-bestselling-author>
- Deaderick, J. (2015, 29 agost). *READ THIS — A Manual for Cleaning Women*. The National Book Review. <https://www.thenationalbookreview.com/features/2015/8/17/read-this-a-manual-for-cleaning-women>
- Diaconu, D. (gener-juny de 2017). *La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género*. La Palabra, (30), 35 – 52. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6964>
- Doubrovsky, Serge. "Autobiographie/Vérité/Psychoanalyse." *L'Esprit Créateur*, vol. 20, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 87–97, <http://www.jstor.org/stable/26283821>.
- Fernández, L. (2016, 28 març). *Lucia Berlin: «Maldita», brillante y rescatada*. ELMUNDO. <https://www.elmundo.es/cultura/2016/03/28/56f812d3268e3e3b5a8b456d.html>
- JAEHNIG, D. J. (2021, març). *Lucia Berlin – A Life*. Viva. <https://vocal.media/viva/lucia-berlin-a-life>
- L. (2019, 27 març). *Lucia Berlin: Writing Advice and More in This Never-Before Published Interview*. Literary Hub. <https://lithub.com/lucia-berlin-writing-advice-and-more-in-this-never-before-published-interview/>
- Lejeune, Philippe. (1991). "El pacto autobiográfico". La autobiografía y sus problemas teóricos.

- Literary Estate of Lucia Berlin LP. (2015–2021). *Lucia Berlin*. luciaberlin.com
<https://luciaberlin.com/>
- Musitano, J. (2016, juliol). *LA AUTOFICCIÓN: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA. ENTRE LA RETÓRICA DE LA MEMORIA Y LA ESCRITURA DE RECUERDOS*. SciELO.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006
- Neumann, Bernd. 1973. *La identitat personal: autonomia i submissió*.
- Orlandi, A. P. O. & Goethe-Institut Brasilien. (2019, agost). *La "escritura del yo"*. @GI_weltweit. <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/ksm/21604132.html>
- Pablo Retamal N. 12 nov 2020 (2020, 12 novembre). *Lucia Berlin, humor y desparpajo desde una vida viajada*. La Tercera.
<https://www.latercera.com/culto/2020/11/12/lucia-berlin-humor-y-desparpajo-desde-una-vida-viajada/>
- Página 12. (2020, 15 març). *Chile, México y Albuquerque*. PAGINA12.
<https://www.pagina12.com.ar/252350-chile-mexico-y-albuquerque>
- Picard, Hans Rudolf (1981) *El diari com a gènere entre l'íntimo i el públic*
- Reisz, S. (2016, juny). *Formas de la autoficción y su lectura*. Scientific Electronic Library Online.
http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92392016000100003
- Romera Castillo, José. (1981). *La literatura como signo*. Edit. Playor. *La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura*.
- Santos, Y. (2017, 1 febrer). *Lucia Berlin, tan cerca*. Jot Down Cultural Magazine.
<https://www.jotdown.es/2017/01/lucia-berlin-tan-cerca/>
- Unir, V. (2021, 20 maig). *La autoficción en la literatura*. UNIR.
<https://www.unir.net/humanidades/revista/autoficcion/>
- Williams, J. (2015, 16 agost). *Lucia Berlin's Rowdy Life Is Reflected in a Book of Her Stories*. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/2015/08/17/books/lucia-berlins-rowdy-life-is-reflected-in-a-book-of-her-stories.html>

