

---

GUERRA, EXILIO, DIÁSPORA.  
APROXIMACIONES LITERARIAS  
E HISTÓRICAS



---

# GUERRA, EXILIO, DIÁSPORA. APROXIMACIONES LITERARIAS E HISTÓRICAS

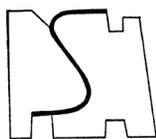
Agnieszka August-Zarębska  
Trinidad Marín Villora  
(eds.)

Wrocław 2014  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

La Asociación Polaca de Hispanistas agradece a la Embajada de España en Polonia la aportación económica para la elaboración de esta publicación



*Embajada de España*



POLSKIE STOWARZYSZENIE HISPANISTÓW  
ASOCIACION POLACA DE HISPANISTAS

ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa

Recenzent  
Barbara Łuczak

Weryfikacja tekstów hiszpańskich  
José Luis Losada Palenzuela  
Trinidad Marín Villora

Acta Universitatis Wratislaviensis 3564

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.,  
Wrocław 2014

ISSN 0239-6661  
ISBN 978-83-229-3425-8

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel. 71 3752885, e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)

---

# ÍNDICE

Presentación del volumen	
AGNIESZKA AUGUST-ZARĘBSKA Y TRINIDAD MARÍN VILLORA . . . . .	7

## La Guerra Civil en la literatura

ELŻBIETA BENDER	
¿Cómo superar la traumática experiencia de la Guerra Civil española? La dimensión terapéutica de la autobiografía <i>La forja de un rebelde</i> de Arturo Barea . . . . .	13
MAJA ZOVKO	
Las representaciones de la Guerra Civil en la obra de Ana María Matute . . . . .	21
AMAIA SERRANO MARIEZKURRENA	
Narrativa vasca sobre la Guerra Civil: historias para el recuerdo. La literatura vasca abriéndose al realismo . . . . .	29

## Voces de los exiliados en el ámbito románico

ALBRECHT BUSCHMANN	
El exilio republicano visto desde la neo-vanguardia. El caso de <i>Juego de cartas</i> (1964) de Max Aub. . . . .	41
TRINIDAD MARÍN VILLORA	
El personaje mexicano en los cuentos del exilio de Max Aub y Pere Calders . . . . .	49
CRISTIANA FIMIANI	
A la sombra de su hermana María: el doble exilio de la olvidada Araceli Zambrano . . . . .	57
YOLANDA GUASCH MARÍ	
El artista José Horna y su producción artística en México . . . . .	65
MARIOLA PIETRAK	
Dos miradas sobre el exilio argentino: Marta Traba y Luisa Valenzuela . . . . .	71
OLIVIA N. PETRESCU	
Reflexiones en torno al espacio en la novela <i>Dios ha nacido en el exilio</i> de Vintilă Horia. . . . .	79

## Memoria y diáspora

MARÍA SOLER SOLA	
<i>Morir por cerrar los ojos</i> : cuando la memoria se hace teatro . . . . .	89
SARA POLVERINI	
La Guerra Civil en Almudena Grandes: realismo y memoria . . . . .	97

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA	
La cuestión de la memoria histórica en la nueva novela de la Guerra Civil: dos autores, dos perspectivas (Dulce Chacón y Javier Cercas) . . . . .	105
DIRK BRUNKE	
El desafío narrativo de la memoria. Las autoficciones de Julio Llamazares . . . . .	113
AMELIA SERRALLER CALVO	
La minoría sefardí en Polonia: huellas de una presencia . . . . .	121
XOÁN MANUEL GARRIDO VILARIÑO	
Las hermanas Touza-Domínguez, justas entre las naciones. . . . .	129

---

## Presentación del volumen

Es un placer presentarles el volumen monográfico *Guerra, exilio, diáspora. Aproximaciones literarias e históricas*, que reúne una selección de las comunicaciones presentadas durante el IV Simposio Internacional de Hispanistas “Encuentros 2012”, celebrado en la Universidad de Wrocław entre el 14 y el 17 de noviembre de 2012. Los quince artículos incluidos en este tomo y organizados en tres bloques temáticos se corresponden principalmente con las comunicaciones presentadas en las secciones de “Diáspora” y de “Guerra Civil y exilio republicano” de dicho simposio.

Los artículos que aquí les presentamos tienen en su mayoría textos literarios como objeto de estudio y representan distintos enfoques metodológicos. En ellos se establece una relación entre la obra y la biografía de su autor con el fin de mostrar cómo las traumáticas experiencias de guerra o de la vida fuera del país natal y de la comunidad nacional se reflejan en la configuración de su composición literaria. Otro de los temas abarcados es la memoria de las duras experiencias de violencia y persecución transmitida a través de la literatura, no sólo en una situación de libertad de expresión sino también en una de silencio obligatorio y censura. Junto a los artículos de análisis literario encontramos dos artículos de corte histórico o documental, relacionados con la historia de la diáspora judía. Hay que señalar que los autores y las obras tratados en este volumen representan mayormente las letras hispanas e iberoamericanas. No obstante, no faltan textos que extienden la perspectiva a un ámbito románico más amplio.

El primer bloque temático, “La Guerra Civil en la literatura”, consta de tres estudios en los que el conflicto bélico español ocupa el lugar central en las obras de sus autores. Elżbieta Bender, de la Universidad Maria Curie Skłodowska de Lublín, se centra en la autobiografía de Arturo Barea *La forja de un rebelde* para explorar las consecuencias de la contienda en la salud y estado anímico del autor. Bender argumenta que la escritura sirve al novelista como medio para superar las traumáticas consecuencias de la experiencia vivida. A continuación Maja Zovko, de la Universidad de Zadar, se ocupa de la obra de la posguerra de Ana María Matute en la que la autora, a pesar de la censura, plasma sus experiencias y reflexiones sobre la todavía reciente Guerra Civil. En tercer lugar Amaia Serrano Mariezkurrena, de la Universidad del País Vasco, realiza una aproximación a las obras escritas en euskera que tratan el tema de la Guerra Civil, abarcando el momento desde la contienda hasta la actualidad.

El segundo bloque, “Voces de los exiliados en el ámbito románico”, cuenta con seis estudios en torno al tema del exilio en países hispanohablantes. Albrecht Buschmann, de la Universidad de Rostock, realiza un análisis de *Juego de cartas* de Max Aub, destacando su cualidad neo-vanguardista. Buschmann se centra en cómo las experiencias de un exiliado se transmiten en clave de vanguardia. Sobre el mismo autor, Max Aub, y su coetáneo Pere Calders, escribe Trinidad Marín Villora, de la Universidad de Wrocław. Su artículo realiza una comparación entre una selección de cuentos de ambos autores escritos en el exilio mexicano, haciendo hincapié en la caracterización de los personajes mexicanos en sus obras. Cristiana Fimiani, de la Universidad de Granada, nos acerca a continuación a la figura de Araceli Zambrano, hermana de María Zambrano, a sus vivencias como exiliada en Francia y a la relación entre las dos hermanas. Yolanda Guasch, de la Universidad de Granada, presenta la producción artística de José Horna en su exilio en México, poniendo de relieve su trabajo en conjunto con Remedios Varo y Leonora Carrington. Siguiendo en el contexto iberoamericano Mariola Pietrak, de la Universidad Maria Curie Skłodowska de Lublin, analiza cómo la percepción del exilio y de la identidad de los desterrados se refleja en la composición de las obras de dos escritoras argentinas: Marta Traba y Luisa Valenzuela. La investigadora parte de las vivencias personales de ambas autoras para mostrar su influencia en la visión de la identidad del exilio: una identidad individual, formada al haber cuestionado la identidad nacional, o colectiva. Por último, Olivia Petrescu, de la Universidad Babeş-Bolyai, amplía la temática englobada en el presente volumen con una mirada al exilio rumano posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su artículo dedicado a Vintilă Horia, intelectual y escritor rumano exiliado en Italia, Argentina, Francia y finalmente España, tiene como objetivo analizar la construcción del espacio y su significado en la obra *Dios ha nacido en el exilio*.

El tercer y último bloque, “Memoria y diáspora”, reúne seis trabajos cuyo eje es la memoria individual y colectiva abordadas desde una perspectiva literaria e histórica. El primero de ellos se centra en la cuestión de la memoria histórica sobre la base de la obra teatral *Morir por cerrar los ojos* de Max Aub. Aquí María Soler Sola, de la Universidad de Siena, hace especial hincapié en la memoria sobre los campos de concentración franceses. A continuación le sigue el artículo de Sara Polverini, de la Universidad de Urbino Carlo Bo, quien explora el tema de la memoria histórica y el diálogo intergeneracional en *El corazón helado*, *Inés y la alegría* y *El lector de Julio Verne* de Almudena Grandes. Marta Kobiela-Kwaśniewska, de la Universidad de Silesia, retoma la cuestión de la memoria histórica en la obra de dos autores españoles: Dulce Chacón y Javier Cercas. Kobiela-Kwaśniewska destaca la importancia de las memorias individuales para la creación de una memoria colectiva tras un largo periodo de olvido y silencio en la realidad española. El siguiente trabajo se enfoca en la memoria en la obra de Julio Llamazares. Su autor Dirk Brunke, de la Universidad Ruhr de Bochum, hace un estudio narratológico haciendo hincapié en los recursos narrativos autoficcionales en la obra llamazariana.

El volumen lo cierran dos estudios dedicados a la diáspora judía en distintos momentos y lugares históricos. Amelia Serraller, de la Universidad Complutense de Madrid, rastrea la presencia de los judíos sefardíes en las tierras de Polonia, sobre todo en la ciudad de Zamość, donde ya a finales del siglo XVI se asentó un grupo de los desterrados de España. La autora se fija en los personajes destacados de la comunidad sefardí en *Rzeczpospolita* y en su posible influencia en la economía y la cultura de los judíos polacos. Xoán Manuel Garrido Vilariño, de la Universidad de Vigo, vuelve al tema de la memoria histórica desvelando una página poco conocida en la historia de Galicia del siglo XX que fue silenciada en la época franquista. Presenta la actividad de las hermanas Lola, Amparo y Xulia Touza-Domínguez, creadoras y participantes de una red clandestina que en tiempos de la Segunda Guerra Mundial salvaba a los fugitivos judíos en su camino a Portugal.

Para terminar, solo nos resta mostrar nuestro agradecimiento a los participantes del simposio “Encuentros 2012”, cuyas comunicaciones han hecho posible este volumen, y expresar nuestros mejores deseos para la próxima cita de “Encuentros”, esta vez en Ustroń, en mayo de 2014.

*Agnieszka August-Zarębska y Trinidad Marín Villora*



# *La Guerra Civil en la literatura*

---



---

***Elżbieta Bender***

Universidad Maria Curie Skłodowska de Lublin

## ¿Cómo superar la traumática experiencia de la Guerra Civil española? La dimensión terapéutica de la autobiografía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea

### Resumen

En la trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde*, Arturo Barea (1897–1957) recoge sus vivencias más personales del periodo que abarca desde su niñez hasta el final de la Guerra Civil española de 1936. En cada tomo el autor refleja un momento diferente de su historia personal que viene determinada por las circunstancias sociales y políticas de la época.

En el tercer tomo de la autobiografía Barea presenta su visión muy personal y pesimista de la Guerra Civil española. Siendo testigo de las muchas atrocidades cometidas por ambos bandos del conflicto, el escritor pasa de ser un entusiasta de la causa socialista, a ser un hombre muy decepcionado y hondamente preocupado por el futuro de su patria. Además, el constante contacto con la destrucción y la muerte llevan al escritor a sufrir ataques nerviosos. Desengañado y preocupado por su estado de salud, Barea toma la decisión de dar forma literaria a sus experiencias personales. Así nace su autobiografía, que le ayuda a combatir su enfermedad y a superar la traumática experiencia de la Guerra Civil española.

### Abstract

In the autobiographic trilogy *The forging of a rebel* (*La forja de un rebelde*) Arturo Barea (1897–1957) describes his very personal experiences from the times of his childhood until the end of the Spanish Civil War in 1936. In each volume the author depicts a different moment of his personal history, determined by the social and political circumstances of that time.

In the third volume of his autobiography Barea presents his personal and pessimistic vision of the Spanish Civil War of 1936. Having witnessed many atrocities committed by both sides of the conflict, the writer, who had been the enthusiastic supporter of the socialist cause, turns into a very disillusioned man, deeply worried about the future of his homeland. Moreover, because of the permanent contact with destruction and death, the writer suffers from nervous breakdowns. Disappointed and concerned about his health, Barea decides to give literary shape to his personal experiences. Writing the autobiography helps him recover from the illness and overcome the traumatic experience of the Spanish Civil War.

Arturo Barea (1897–1957), autor de la trilogía autobiográfica *La forja de un rebelde*<sup>1</sup>, es poco conocido a pesar del innegable valor literario y documental de su prosa<sup>2</sup>. La escasa popularidad de este escritor se debe mayoritariamente al carácter denunciador del tercer tomo de su autobiografía, que revela los delitos de la Guerra Civil cometidos por ambas partes del conflicto. Por eso, el testimonio de Barea resulta incómodo tanto para los simpatizantes del general Franco como para los defensores de la República.

Sin embargo, la autobiografía bareana no se centra en el debate ideológico. Todo lo contrario. Huye del esquematismo propagandístico gracias al detallismo y psicologismo de las historias contadas. Muchas de ellas tienen como principal objetivo el demostrar lo fácil que es destruir al hombre o convertirlo en una fiera capaz de cometer las más inimaginables atrocidades. Por lo tanto, la autobiografía bareana es una reflexión pesimista sobre el humanismo y su fragilidad, siendo al mismo tiempo un testimonio personal, pero convincente, de una época muy traumática en la historia de España.

*La forja de un rebelde* consta de tres tomos. Su lectura nos permite entender el ambiente de la época y seguir la evolución psicológica, social y política del futuro escritor. En el primer tomo, titulado *La forja*, Barea narra su niñez y juventud hasta el año 1914. De sus primeras experiencias vitales destaca la de vivir entre dos clases sociales: la burguesía y la clase obrera. A la primera pertenecen sus tíos, con los que Arturo vive los días entre semana. La otra es la de su madre y sus dos hermanos, a quienes el futuro escritor visita los fines de semana. Durante estas visitas, por un lado, Barea disfruta del cariño de su madre y, por el otro, se enfrenta con la hostilidad de sus hermanos que le tratan como un intruso que ha traicionado su clase social. Barea en varias ocasiones confiesa que se siente unido a ambos grupos sociales. Conoce sus problemas y peculiaridades y, tal vez por eso, es consciente del origen de los conflictos sociales que desembocarán en la Guerra Civil española.

El segundo tomo de la autobiografía bareana, *La ruta*, se centra en la guerra colonial de Marruecos en la que el autor participa cumpliendo su servicio militar. Es entonces testigo de la enorme corrupción de los oficiales y la miseria de los soldados. Tras la sangrienta batalla de Melilla, ante los cuerpos despedazados de los soldados españoles, Barea vive su primer ataque de ansiedad (Barea 2011: 191–193), síntoma del nerviosismo que padecerá intensamente durante el conflicto fratricida de 1936.

El tercer tomo, *La llama*, está dedicado a la Guerra Civil española, periodo plasmado minuciosamente sobre la base de la propia observación y experiencia

<sup>1</sup> La primera versión de la autobiografía se publicó en inglés, entre 1941 y 1946. Su primera versión castellana se realizó en Buenos Aires, en 1951. En España el libro se publicó por primera vez en 1978 por la editorial Turner. A partir del año 2000 se realizaron varias ediciones de la autobiografía bareana (Villena 2001: 5).

<sup>2</sup> Arturo Barea es mencionado como uno de los escritores españoles que más auténticamente reflejaron las experiencias españolas de la Guerra Civil (Ocasar Ariza 1997: 128). *Cfr.* Emir Rodríguez Monegal (1917: 51), Gregorio Torres de Nebrea (2010: 11).

de Barea como testigo de la guerra. La visión bareana del conflicto es escasamente bélica, puesto que el escritor no participó en las batallas, sino que las observó desde lejos o las conoció a través de los relatos de otras personas. Si en *La llama* Barea alude a algunos hechos bélicos, lo hace esporádicamente. La mayoría de sus recuerdos son episodios protagonizados por los civiles quienes, como él, vivieron en el Madrid sitiado. Por lo tanto, la imagen bareana de la guerra es predominantemente civil y adquiere una dimensión hondamente humana al evocar las auténticas vivencias de personas reales<sup>3</sup>.

## La valoración de la Guerra Civil

La imagen del conflicto de 1936 que se desprende del tercer tomo de su autobiografía es realmente chocante. Por un lado, como era de esperar en un Barea socialista, estamos ante una crítica feroz y despiadada del bando nacionalista. Por otro, se nos revelan los errores del bloque republicano. Ya al mismo principio de la guerra a Barea le preocupan las luchas internas entre los distintos grupos que forman parte del bando republicano:

...Pero aunque había entusiasmo de sobra, aún no existía cohesión. El orgullo de cada partido parecía mucho más fuerte que el sentimiento de defensa común. La victoria de un batallón anarquista se restregaba en la cara de los comunistas, y la victoria de una unidad comunista se lamentaba y desvirtuaba por los otros. La derrota de un batallón se volvía en ridículo para el grupo político a que pertenecía. Hasta cierto punto esto fortalecía el espíritu de lucha de las unidades aisladas, pero también creaba un semillero de resentimiento mutuo que perjudicaba las operaciones militares en su conjunto y anulaba un mando unificado. (Barea 2010: 226–228)

Durante la guerra Barea vive numerosas decepciones. Una de las primeras es su fallido intento de formar el ejército regular de los milicianos. Al escritor, por conocer el oficio de la guerra, experiencia adquirida en Marruecos, se le encarga instruir a los hombres del pueblo en el arte militar. Pero los jóvenes reclutas desobedecen a Barea. Además, la falta de armas hace que los milicianos se peleen constantemente para conseguir alguna pieza de armamento. Barea califica ese esfuerzo suyo de parodia trágica de una organización militar y se niega a participar en ella.

Tras abandonar los entrenamientos de los reclutas, Barea acepta trabajar como censor de la prensa extranjera. Al principio, esta nueva tarea le entusiasma, porque está convencido de que la propaganda es un arma muy eficaz para luchar contra el enemigo. Pero enseguida tiene que afrontar a una serie de problemas que le desaniman. Experimenta la hostilidad de muchos de los corresponsales extranjeros.

---

<sup>3</sup> Según Michel EAUDE (2003: 19), Barea tuvo la capacidad infrecuente de registrar lo que de veras vio, sin permitir que fuese falsificado por lo que él creía.

Además, en varias ocasiones se ve obligado a mentir y a forzar a los periodistas a que oculten la verdad sobre las derrotas republicanas.

La situación en el Madrid sitiado se agrava y la decepción empieza a crecer cuando el gobierno republicano abandona la capital. Entonces Barea no sabe a quién dirigirse para consultar ciertas decisiones. Los centros de mando se dispersan al mismo tiempo que crecen rencores y hostilidades entre las distintas facciones del bloque republicano. Barea empieza a temer por la vida de su amiga, Ilsa, de la que se sospecha ser simpatizante del trotskismo. Además, al escritor le llegan las noticias de las muertes de sus amigos o las de sus familias, personas inocentes, asesinadas por los republicanos. A veces Barea consigue salvar la vida de alguien, lo que no disminuye su creciente decepción por el desarrollo del conflicto. Frecuentemente el escritor observa horrorizado cómo el ambiente de la guerra convierte a las personas decentes en asesinos. Aquí un ejemplo del libro:

Sebastián, el portero del número siete, estaba allí con un fusil arrimado a la pared. Cuando nos vio, dejó el vaso de café sobre el platillo y comenzó a explicar con gestos extravagantes:

—¡Vaya una noche! Estoy reventado. ¡Once me he cargado hoy! Ángel le preguntó:

—¿Qué has estado haciendo? ¿De dónde vienes?

—De la Pradera de San Isidro. He estado allí con los compañeros del sindicato y nos hemos llevado unos cuantos fascistas con nosotros. Luego han venido otros amigos de otros grupos y les hemos echado una mano para acabar antes. Creo que hemos suprimido más de ciento esta vez.

Se me contrajo la boca del estómago. Aquí había alguien a quien yo conocía casi desde que era niño. Le conocía como un hombre alegre y trabajador, enamorado de sus chiquillos y de los chiquillos de los demás; seguramente un poco rudo, con pocas luces, pero honrado y decente. Y aquí estaba convertido en un asesino. (Barea 2010: 236)

## La enfermedad de Barea

Durante la Guerra Civil, desde los primeros bombardeos, ante el destrozo y la muerte, Barea revive, a modo de *flash-backs*, imágenes de los cuerpos de soldados muertos, experiencia que tanto impacto le causó en Melilla (Barea 2010: 404–405). Con tan sólo escuchar las sirenas de alarma antiaéreo, Arturo sufre ataques de náusea y vómito, temblor insoportable del cuerpo, contracción incontrolable de músculos. Permanece paralizado durante horas y lleva varios días y noches sin poder dormir, lo que extenúa su cuerpo y mente, provocando que su estado de salud esté cada vez más grave. Barea teme volverse loco, acude al médico, intenta aliviar su nerviosismo con alcohol y llega a tomar drogas. En muchos capítulos de *La llama* el escritor hace referencia a sus ataques de pánico que la medicina de hoy determina como síntomas del llamado TEP (trastorno de estrés postraumático)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Los especialistas definen el TEP como un trastorno de ansiedad que suele producirse tras haber sufrido u observado un acontecimiento altamente traumático (atentado, violación, asalto, secuestro, accidente, enfermedad mortal, etc.), en el que está en juego nuestra vida o la vida de los

Incluso cuando Barea ya está lejos de Madrid, al principio no logra deshacerse de sus temores. Entonces, así reflexiona sobre su estado de salud:

Tenía miedo de la tortura que precede a la muerte, del dolor, de la mutilación, de la putrefacción en vivo y del terror que me producían las entrañas. Tenía miedo de la destrucción y de la mutilación de otros, porque era una prolongación de mi propio terror y de mi propio dolor. Un bombardeo aéreo era todo esto, aumentado por el derrumbamiento de las paredes, el huracán de la onda explosiva, la imagen de los propios miembros arrancados del cuerpo de uno. Maldecía mi memoria, fiel y gráfica, y mi imaginación entrenada técnicamente, que me presentaba los explosivos, los edificios y los cuerpos humanos en acción y en reacción como en una película lenta. Sucumbir a este terror de la mente sería caer en la locura, y este pensamiento me aterrorizaba. (Barea 2010: 501)

Aparte de los efectos destructores de los bombardeos en la psique de Barea, ésta se ve igualmente afectada por el trágico desarrollo del conflicto español. En muchos fragmentos de *La llama* encontramos pruebas de desilusión y hasta indignación de Barea, quien se siente incapaz de admitir la brutalidad de sus compatriotas. Donde mejor se plasman las frustraciones bareanas es en sus conversaciones con el padre Lobo:

Le hablé de la guerra, repugnante porque enfrentaba a hombres de la misma sangre unos contra otros, en una guerra de los Caínes. Una guerra en la cual sacerdotes eran fusilados en las afueras de Madrid y sacerdotes daban su bendición al fusilamiento de pobres labradores, hermanos del propio padre de don Leocadio. Millones como yo, que amaban sus gentes y su pueblo, estaban destruyendo, o ayudando a destruir, aquel pueblo y aquellas gentes tan suyas. Y lo peor era que ninguno de nosotros tenía el derecho de permanecer neutral.

[...] Cuando oía el ruido de la batalla, no veía más que españoles muertos en ambos lados. ¿A quién tenía que odiar? (Barea 2010: 474-475)

## Dimensión terapéutica del relato autobiográfico

El padre Lobo es la primera persona que aconseja a Barea a autobiografiarse. Instintivamente presente que es la única forma de curar las dolencias nerviosas de su amigo. Arturo así recuerda las palabras del cura:

Habla y escribe lo que tú creas que sabes, lo que has visto y pensado, cuéntalo honradamente con toda tu verdad. No hagas programas en los que no crees, y no mientas. Di lo que has pensado y lo que has visto y deja a los demás que, oyéndote o leyéndote, se sientan arrastrados a decir su verdad también. Y entonces dejarás de sufrir ese dolor de que te quejas. (Barea 2010: 476-477)

Tiene que pasar un tiempo para que Barea se acuerde de aquel consejo y se convenza de que necesita analizar minuciosamente su vida. En el exilio parisino, demás (*cf.* Dongil Collado). Las personas afectadas reviven un suceso traumático una y otra vez en forma de *flash-back* por el día o como pesadillas durante el sueño. Estas pueden ser tan reales que uno se siente como si se estuviera viviendo la experiencia de nuevo. Uno puede verlo en su mente, pero también se pueden sentir las emociones y sensaciones físicas de lo que ocurrió: miedo, sudoración, olores, sonidos, dolor (*cf.* Turnbull 2010).

lejos de la amenaza de los bombardeos, Barea siente estar recuperándose de su enfermedad nerviosa y entonces toma la decisión de dejar sus recuerdos por escrito. El hecho de autobiografiarse es para él una especie de lucha personal. Barea así reflexiona sobre su nuevo proyecto:

Yo podría también abrir mi propio camino a una claridad, y al fin podría ayudar a otros en su batalla, si lograba trazar mi enfermedad —esta enfermedad que no era únicamente mía— hasta sus raíces más profundas.

En aquellas ruidosas tardes de verano, cuando estaba solo entre extranjeros, me daba cuenta de que no podía escribir más artículos ni más historias de propaganda, sino dar forma y expresar mi visión de la vida de mi propio pueblo, y que para aclarar esta visión tenía primero que entender mi propia vida y mi propia mente. (Barea 2010: 523)

En otro momento, Barea declara que debe buscar las causas profundas de los conflictos internos que tanto le torturaban a él así como a muchos de sus compatriotas arrastrados por el desastre del 36. Leemos:

Mientras trataba de controlar y definir mis reacciones mentales, fue naciendo en mí la convicción de que los conflictos internos [...] torturaban no sólo a mí, el individuo, sino también las mentes de innumerables españoles como yo [...] Si otros no sentían la urgencia de buscar la causa, yo la sentía. Si ellos se contentaban con hablar de la culpabilidad del fascismo y del capital y de la victoria final del pueblo, yo no. No era bastante [...] Me parecía que podía entender mejor lo que estaba pasando a mi pueblo y a nuestro mundo si descubría las fuerzas que me habían forzado a mí, el hombre solo, a sentir, actuar, errar y luchar como lo había hecho. (Barea 2010: 525–526)

En el último capítulo de *La Llama*, donde Barea evoca su desafortunado exilio en Francia, abundan referencias a la redacción de su autobiografía. El escritor recuerda, entre otros, el momento de tomar la decisión de autobiografiarse, la ayuda de su amiga Ilsa, las dificultades que vive al inicio de su proyecto. Estas referencias autotemáticas aparecen paralelas a acontecimientos y sensaciones que vive la pareja de Ilsa y Arturo. Por eso, podemos comprobar que a medida que Barea avanza en la redacción de su autobiografía, van cesando sus ataques nerviosos, a los que se alude frecuentemente al principio del capítulo. Casi al final del libro, que coincide con el final del exilio bareano en París, el escritor relaciona explícitamente su recuperación mental con la redacción del libro. Entonces, afirma: “Mi libro casi terminado, mi salud casi restablecida” (Barea 2010: 531).

Como hemos podido comprobar, *La forja de un rebelde* es una obra excepcional porque llega a cumplir varios objetivos: hace reflexionar sobre el humanismo y sus limitaciones, presenta las causas y el desarrollo de los acontecimientos históricos y refleja las emociones de los españoles de la época. Pero lo que hace de la autobiografía bareana una obra muy singular es su dimensión terapéutica<sup>5</sup>. A lo largo de la lectura observamos cómo, a medida que Barea va avanzando en la redacción de sus memorias, van disminuyendo sus angustias y temores. Como confirma la experiencia de Arturo Barea, el ejercicio de autobiografiarse tal vez sea el mejor

<sup>5</sup> Torres Nebrera (2010: 12) califica el libro de Barea como terapéutico ejercicio de introspección de alguien que llegó a dudar de su propio equilibrio mental.

método para curar las heridas emocionales causadas por la Guerra Civil española y, de esta forma, reconciliarse con el pasado doloroso.

## Bibliografía

- BAREA, Arturo (2001) *La forja de un rebelde*. Barcelona, El Mundo.
- BAREA, Arturo (2010) *La llama*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- BAREA, Arturo (2011) *La ruta*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- DONGIL COLLADO, Esperanza *Trastorno por estrés traumático* [en línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/seas/comision/tep/tep/index.htm> [19.10.2012].
- EAUDE, Michael (2003) *Arturo Barea: triunfo en la medianoche del siglo*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- OCASAR ARIZA, José Luis (1997) *Literatura española contemporánea*. Madrid, Edinumen.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1971) *Tres testigos españoles de la guerra civil*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- “Terapia narrativa ayuda a superar estrés postraumático a ex niños soldados”, *La Nación*, (02/08/2011) [en línea] [www.nacion.com/2011-08-02/AldeaGlobal/terapia-narrativa-ayuda-a-superar-estres-postraumatico-a-ex-ninos-soldados.aspx/](http://www.nacion.com/2011-08-02/AldeaGlobal/terapia-narrativa-ayuda-a-superar-estres-postraumatico-a-ex-ninos-soldados.aspx/) [19.10.2012].
- TORRES NEBREA, Gregorio (2010) “Introducción”, en: Arturo Barea (2010) *La llama*. Mérida, Editora Regional de Extremadura: 11–50.
- TURNBULL, Gordon (2010) *Folleto del Consejo Editorial de Educación Pública del Colegio Real de Psiquiatras* (versión española), Dr. Philip Timms (ed.), [en línea] [www.rcpsych.ac.uk/expertadvice/translations/spanish/tept.aspx](http://www.rcpsych.ac.uk/expertadvice/translations/spanish/tept.aspx) [19.10.2012].
- VILLENA, Luis Antonio de (2001) “Prólogo”, en: Arturo Barea (2001) *La forja de un rebelde*. Barcelona, Biblioteca El Mundo de las mejores novelas del siglo XX: 5–7.
- VVAA (2001) “Usos del pasado en psicoterapia: el relato autobiográfico” [en línea] <http://psicologiaenpositivo.com/pdfs/pasado.pdf> [19.10.2012].



---

***Maja Zovko***

Universidad de Zadar

## Las representaciones de la Guerra Civil en la obra de Ana María Matute

### Resumen

El presente artículo se centra en la novelística de Ana María Matute escrita durante la época de posguerra, en la que se plasman sus reflexiones en torno a la Guerra Civil española. Se analizarán los recursos empleados por la autora a la hora de contar, desde una posición crítica, las vivencias de la Guerra Civil en una época en que la censura impedía cada intento de libre expresión que cuestionaba la postura del Régimen.

### Abstract

This article focuses on the Ana Maria Matute's novel written during the postwar era, in which she shows her reflections about the Spanish Civil War. There is an analysis of the sources used by the author at the time of telling stories about the experiences of the Civil War from a critical position in a time when censorship prevented any attempt to free speech challenging the regime's position.

Al ingresar en la Real Academia Española en el año 1998, Ana María Matute pronunció un discurso titulado “En el bosque”, pensado como un elogio, pero también como defensa, de la fantasía y de la imaginación en la literatura. Según la autora, ambas son algo tan vital como el comer y el dormir, y se oponen a la aridez de la actitud que tan a menudo nos rodea y que se niega a ver la dimensión espiritual de lo material<sup>1</sup>. Este discurso se corresponde con la imagen habitual que se proyecta sobre la escritora barcelonesa y su narrativa, en la que abundan los cuentos infantiles y los personajes de niños.

Sin embargo, en la obra de Matute, tan caracterizada por la plurivalencia de temas y la diversidad estilística, encontramos unas constantes preocupaciones por

---

<sup>1</sup> El discurso se puede encontrar en la página oficial de la autora en [www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm) [5/11/2012].

la libertad del individuo, el inconformismo social, el *cainismo* y, en última instancia, la Guerra Civil española.

El panorama literario de los últimos años se ha visto enriquecido con numerosos títulos que, con el fin de recuperar la memoria histórica, versan sobre la Guerra Civil desde el punto de vista de la generación que no la vivió en primera persona, sino a través de las historias familiares y documentos históricos. Ante dicho panorama literario, la obra de Matute publicada durante la posguerra y muy comprometida con el tema, permanece en la actualidad en cierto modo desconocida. Por otra parte, algunos escritores se han percatado de la importancia de esta autora sobre la problemática: Almudena Grandes descubre su admiración por Matute por el valor que tuvo al escribir, en una época amarga, *Los hijos muertos*. Según la novelista madrileña, es la culminación de la óptica con la que contar el drama de España en aquellos tiempos (*cf.* Servulo González 2005), mientras que Juan Goytisolo la llamó, por la misma novela, el primer escritor antifranquista (*cf.* Goioechea 2000: 28).

La misma Matute señala que, al igual que la mayoría de los autores de su generación, sus inicios literarios también fueron marcados por la vivencia del conflicto bélico. En sus primeras obras se filtra indirectamente el tema de la guerra, como es el caso de la novela *Los Abel* (1948) en la que hay alusiones al incendio de una iglesia (*cf.* Cañas 2009). Sin embargo, las novelas más implicadas con la Guerra Civil llegarán a partir de la segunda mitad de los cincuenta. Se trata ante todo de la censurada novela *En esta tierra* (1955), que en 1993 fue revisada y reeditada bajo el título de *Luciérnagas*, *Los hijos muertos* (1958) y la trilogía *Los mercaderes*, que se compone de *La primera memoria* (1959), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969).

Mientras tanto, Matute afirma que nunca ha escrito una novela de la guerra, pero que la guerra se ha metido en todas sus obras (*cf.* Moret 1993). Asimismo, pone de manifiesto que *Los hijos muertos*, novela de la que confiesa estar más satisfecha, aborda la Guerra Civil como un documento de primera mano, basado en conversaciones con muchas personas y sus propias experiencias. La escritora asegura que se trata de un libro muy verdadero del que nadie podrá nunca decir que lo que contó era mentira (*cf.* Gazarian-Gautier 1997: 75). Matute, tanto por causa de la censura durante el franquismo como por su profundo desencanto sobre el hombre, independientemente de la orientación política, ha renunciado en sus libros a posicionarse y ha centrado su discurso en la desgracia humana y en el terror que se impone en una guerra. En este sentido, son muy relevadoras las siguientes palabras que pronunció en una entrevista concedida a Marie-Lise Gazarian-Gautier:

Durante la guerra yo oía continuamente cómo la gente comentaba: “Mi hermano está en un bando y yo en el otro.” Vi la muerte, la toqué y pude contemplar la injusticia de la vida. En un bando se perseguía a los sacerdotes y a las monjas, y en el otro, a los que los ofendían; en un bando se mata a los que leían un periódico de derechas, y en el otro, a los que lo leían de izquier-

das. Ninguno de los dos bandos tenía nada que reprochar al otro, los dos cometieron salvajadas y venganzas verdaderamente vergonzosas. (Gazarian-Gautier 1997: 74)

Esta postura de Matute se refleja nítidamente en *Los hijos muertos*, donde la autora continuamente contrasta dos visiones distintas de los hechos. Ya en las páginas iniciales de la novela, la autora, a través de las muertes del maestro «Patinito» y el hijo del herrero por sus actividades políticas, pone de relieve las barbaridades que cometieron los falangistas contra aquellos que no apoyaban su lucha. Más adelante, señala el fallecimiento de otro chico, al que mataron los rojos.

Sin embargo, la novelista busca la verdadera causa de la escisión producida en la sociedad española no tanto en los motivos políticos del conflicto, sino más bien en la existente oposición entre las clases sociales, los problemas que ella conlleva y en la misma naturaleza del ser humano.

## Las diferencias de clase

En otra entrevista, Ana María Matute declaró que durante la guerra se había hecho roja perdida y rememoró un día de julio de 1936 en que se mostró de acuerdo con las palabras de su hermana mayor, que le decía: “Si fuera pobre sería roja” (Cañas 2009). Nacida en el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía, Matute en sus novelas muchas veces relata los hechos desde el prisma de una persona de una clase acomodada y plantea el problema de las diferencias sociales. Con ocho años, a causa de una enfermedad, los padres la enviaron a Mansilla de Sierra (Logroño) a casa de sus abuelos para recuperarse. Fue allí donde por primera vez entró en contacto con otros niños “los indomables, hoscos y callados niños sin infancia” (Matute 1991: 13). Estas imágenes infantiles de dos mundos socialmente opuestos están expuestas en casi todas sus novelas.

En cuanto a *En esta tierra*, centrada en el personaje de Sol, estas discrepancias se manifiestan en el impacto que produce en la joven protagonista su primer encuentro con unos niños desharrapados, “sucios, con costras en la nariz y descalzos, que pedían limosna” (Matute 1955: 8) y en el descubrimiento de unos hombres que despellejaban un gato muerto para asarlo más tarde, así como en la distancia que a ella y sus compañeras marcaban las monjas respecto a las niñas de “otra casa”. En este sentido, también es significativo el brutal choque de dos realidades abismalmente distintas entre la familia de Sol y las dos refugiadas madrileñas que se alojaron en su casa. Tanto en esta, como en otras novelas (*Los hijos muertos*, *La primera memoria* o *Los soldados lloran de noche*), el mundo de los campesinos o el proletariado, a los ojos de los protagonistas de la alta clase social, se vislumbra como amoral, poco leal, sucio, cruel, apoderado de un odio y envidia hacia los que disfrutaban de bienestar<sup>2</sup>. Asimismo, en las novelas abundan los comentarios de los

<sup>2</sup> Para más información *cf.* Matute 1955: 23, 33–35, 65–66.

contrarios a la República, como es el ejemplo de la familia de Sol y sus compañeras de colegio, que relatan confusas historias contadas por sus padres sobre mineros, hombres asesinados, guardias civiles, etc., y aseguran que cualquier día vendría una turba de harapientos y quemarían conventos y su colegio, con todas dentro (Matute 1955: 31). Por su parte, en *Primera memoria*, llegan a la protagonista, Matia, los ecos de lo que se vivía en la zona republicana: “Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros los echan en una balsa de aceite hirviendo... ¡Dios tenga piedad de ellos!” (Matute 2010: 14). Mientras tanto, su padre, soldado fiel a la República, es tachado por su abuela, doña Práxedes, como un hombre sin principios, obsesionado con ideas torcidas, en suma, unos de esos que “siembran mal donde van” (Matute 2010: 105). Las imágenes de los periódicos que guardaba la abuela de la gente colgada por los republicanos contrastan con la crueldad de un familiar suyo, tío Álvaro, un despiadado y frío coronel sublevado que, según su hijo, mataba a sus enemigos y soldados si se desmandaban (Matute 2010: 58).

## Dos planos: el individual y el colectivo

Las historias sobre la Guerra Civil se realizan en la novelística de Matute a través de dos planos, el individual y el colectivo, siendo la escritora gran maestra en la creación de personajes colectivos que encarnan la mísera condición del ser humano rebajado únicamente a sus instintos animales. Los niños, que con frecuencia pueblan las páginas de los textos de Matute, son crueles y despojados de inocencia. Son unos niños que Francisco Rico calificó “como niños *de la guerra, hijos muertos* o irreparablemente perdidos por la guerra” (Sánchez 2010). Esos niños, de vientre abultado, cabeza grande y los puños como piedras de boca oscuras (Matute 1999: 169) son, según la autora, productos de la crueldad de la vida misma. En tanto, los hombres se igualan a los estómagos, las colas que la gente formaba para conseguir el pan es comparada con “carrocerías de aquellos motores digestivos: carne pálida, ojos pensativos, y la preocupación escuetamente fisiológica” (Matute 1955: 48).

Los detalles de los prófugos de la guerra, de “los débiles, los impotentes, los ciegos, los jorobados” (Matute 1955: 146) van seguidos de referencias a los ratones, los topos, los murciélagos y los lobos, mientras que las alusiones a mujeres están teñidas de tonos viscerales. Son mujeres desgreadas, de vientres colgantes como bolsas vacías, con los muslos duros y secos (Matute 1999: 169), piernas martirizadas y cuerpos blancos y fatigados (Matute 1999: 184). Los excrementos, los vómitos, el hedor, la sarna, los piojos, el miedo, refuerzan las imágenes del ser humano en su estado primitivo cuando “la violencia o la muerte es su único aliado” (Matute 1999: 199). Estas citas elegidas de *Los hijos muertos* desvelan el concepto del hombre de Ana María Matute, según el cual en cada persona yace todavía su esencia atávica que le obliga a reaccionar sin razonamiento. En la narrativa de Matute, el espacio cobra un impor-

tante protagonismo. Con motivo de la publicación de la novela *Luciérnagas*, la autora destacó que en ella la ciudad es otro personaje: “Esa Barcelona hundida, machacada y hambrienta, esa ciudad de color de aluminio mojado un poco fosforescente. Esa ciudad de cielos grises, de gente que hacía cola para comprar el pan, de tu hermano que te llamaba para mostrarte unos cuerpos tirados en un solar” (Moret 1993).

Barcelona aparece como telón de fondo en *En esta tierra (Luciérnagas)* y en parte, en *Los hijos muertos*, convirtiéndose en el marco idóneo para transmitir el sentimiento de desolación omnipresente durante la guerra. Las descripciones naturalistas de la ciudad condal son muy parecidas a las de hombres, niños y mujeres citadas anteriormente. Barcelona sin celebraciones navideñas, en cuyas calles sucias desfila la gente mal vestida que rebusca en la basura, hombres con fusiles y ametralladoras, y los perros esqueléticos y exasperados descubren un espacio aterrador envuelto en una nube de ceniza, de olor acre y angustioso cuya monotonía, sórdida y temerosa, es únicamente rota por los bombardeos.

En cuanto al plano individual, la autora entretiene en su texto narrativo las historias personales de los dos bandos, sin tomar una postura hacia ellas, pero haciendo notar su simpatía hacia un tipo de personaje inconformista y libre. Éste es el caso de las mujeres protagonistas como Sol en *En esta tierra*, Matia en *Primera memoria*, Verónica y Mónica en *Los hijos muertos*. Todas ellas guardan rasgos comunes con el personaje femenino surgido con el *boom* de la producción de mujeres novelistas de posguerra y al que Carmen Martín Gaité denominó “chica rara” (1988: 99). Se trata de protagonistas que se desmarcan de la, hasta entonces habitual, caracterización estereotipada de mujeres en la literatura. Sus ansias de libertad y el deseo de librarse de la tradicional educación son tan sólo algunas de sus peculiaridades. Estos personajes van unidos también a un cierto tipo de personaje masculino marginado que no encaja en las normas sociales y se desvía de la conducta socialmente aceptada. Cristián, proveniente de una familia humilde y hermano de un soldado republicano, ejerce una fuerte atracción sobre Sol. En cuanto a Matia, es Manuel, hijo ilegal de Jorge de San Mayor e hijastro de José Taronjé, asesinado a principios de la guerra en una playa, con el que ella comparte su sensación de repudio por la sociedad. Mientras tanto, Verónica huye junto a Daniel Corvo a Barcelona, donde ella morirá durante un bombardeo, y Daniel luchará al lado de los republicanos por lo que, al finalizar la guerra, se verá obligado a huir a Francia. Mónica, por su parte, se siente atraída por Miguel Fernández, hijo de una prostituta que durante la guerra es transportado con otros niños al sur de Francia, y a través de cuya historia la autora aborda el tema del exilio y la vida de los españoles en los campos franceses.

Los principales personajes que apoyan la política de derechas, como la abuela Práxedes y tío Álvaro en *Primera memoria* o Isabel en *Los hijos muertos*, se muestran autoritarios, intolerantes y despiadados. Sin embargo, de la lectura de los textos de Matute esta simpatía de la autora hacia un cierto tipo de personaje no se puede interpretar como aprobación de una ideología política, sino más bien como su sensibilidad hacia el que desentona del rígido entramado social.

## *Cainismo y homo homini lupus*

Podemos constatar que la preocupación principal de la autora es escudriñar en la ancestral inclinación del hombre a volverse uno contra el otro. Ya en su primera novela, *Los Abel*, sale a la luz el odio fraternal entre Caín y Abel. Respecto a este texto primerizo, Alicia Redondo Goicoechea señala que “no es fácil la lectura ideológica de la obra ya que no es obrerista pero tampoco burguesa, pues el *cainismo* que llena sus páginas tiene que ver más con lecturas antropológicas y simbólicas que con la realidad de la guerra española” (Matute 2000: 20). Esta afirmación podría aplicarse a la producción posterior de Matute. Su segunda novela, *Fiesta al Noroeste* (1953), amplía esta creencia de la autora en el *cainismo* a través de la relación entre Juan Medinao y el hijo ilegítimo de su padre, Pablo Zácara. Asimismo, en *Primera memoria* nos encontramos con Borja y Manuel, en cuya historia se divide el odio fraternal entre Caín y Abel trasladado al mundo de los adolescentes. Mientras tanto, Pablo, uno de los personajes de *En esta tierra*, reflexiona sobre la condición del hombre: “Hermanos todos, hijos de Caín” (194). *Los hijos muertos* también contiene alusiones a este episodio bíblico. Un preso, condenado por matar sin querer, le dice a Miguel, con quien trabaja en la construcción de la presa: “Niño, tienes una mancha de sangre en la frente. Como Caín, que mató a su hermano, y Dios le manchó de sangre, ahí, como tú, en la frente. Pero ¿nunca has oído hablar de los cristianos, ni de Abel, ni de los ángeles?” (247). Miguel terminará matando a un compañero suyo al intentar huir del penitenciario. Y por fin, Isabel recibe a su primo Daniel después de su exilio en Francia observando su “cara estúpida, la cara embrutecida de los vencidos” y pensando “No podemos evitar que haya malditos y elegidos. Siempre, desde Caín, el hombre es un fugitivo de la tierra” (Matute 1999: 341–342).

Este lado oscuro del ser humano, en la novelística de Ana María Matute viene reforzado por un continuo paralelismo entre el hombre y los animales feroces. En *Los hijos muertos*, la autora compara a dos protagonistas, Miguel y Daniel, con los lobos. Daniel, por ejemplo: “Subía a los bosques como un lobo. Solitario y hambriento, como un lobo en la nieve del invierno, aullando a su propia hambre. Como el lobo” (1999: 308). Asimismo, Isabel le reprocha a Daniel el haber crecido como un lobo, como una alimaña (1999: 233). Por su parte, Miguel, según Mónica, tiene los ojos de un lobo que mataron su hermano y un amigo. Las mujeres también son descritas como unos seres dominados por los instintos animales. Ellas “pegaban ferozmente a sus hijos que les gritaban, como lobas enfurecidas” (1999: 162). Las páginas finales de la novela describen la búsqueda de Miguel por parte de la Guardia Civil, que en su última fase se realiza en el terreno de lobos que “por la cumbre andaban los dañinos, vigilando” (1999: 505). Un guardia lo comenta: “Sí: aquí ya ha empezado el hambre de los lobos. No tardarán en acercarse al pueblo” (1999: 505). La novela termina con la captura simbólica de un lobo. Como consecuencia de la condición del ser humano que se ve potenciada por las terribles circunstancias

de la guerra, los personajes sufren la pérdida de la fe y una desilusión en la vida que carece de cualquier valor.

Partiendo de un preconcepción naturalista de la vida, Ana María Matute, comprometida con el tema de la Guerra Civil, pero no en su dimensión política sino universal, como el fruto de la misma naturaleza del hombre, crea unas novelas visceralmente pesimistas en la que se impone como única realidad el *homo homini lupus*, unida a un profundo desengaño sobre el ser humano, en su esencia, según se desprende de la lectura, poco proclive al amor al prójimo y la solidaridad con él: una postura muy comprensible a raíz de su personal experiencia de la guerra y la publicación de las novelas en una época en que las barbaridades acontecidas y los traumas vividos eran todavía demasiado recientes.

## Bibliografía

- CAÑAS, Gabriela “Soy un limonero enamorado de un abeto”, *El País* (04/01/2009) [en línea] [http://elpais.com/diario/2009/01/04/eps/1231054011\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/04/eps/1231054011_850215.html) [5/11/2012].
- GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel (2001) *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise (1997) *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid, Espasa Calpe.
- GOICOECHEA Redondo, Alicia (2000) *Ana María Matute (1926- )*. Madrid, Ediciones del Orto.
- GONZALEZ SÉRVULO, Jesús, “Dos generaciones literarias ajustan cuentas con el pasado”, *El País* (03/08/2005) [en línea] [http://elpais.com/diario/2005/08/03/revistaverano/1123020004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/08/03/revistaverano/1123020004_850215.html) [5/11/2012].
- MARTÍN GAITE, Carmen (1988) *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe.
- MATUTE, Ana María (1955) *En esta tierra*. Barcelona, Éxito.
- MATUTE, Ana María (1964) *Los soldados lloran de noche*. Barcelona, Destino.
- MATUTE, Ana María (1991) *Fiesta al Noroeste*. Madrid, Cátedra.
- MATUTE, Ana María (2010) *Primera memoria*. Barcelona, Destino.
- MATUTE, Ana María (1999) *Los hijos muertos*. Barcelona, Plaza & Janés.
- MATUTE, Ana María (2011) *Luciérnagas*. Barcelona, Austral.
- MATUTE, Ana María (2011) *Paraíso inhabitado*. Barcelona, Booket.
- MORET, Xavier “Matute recupera *Luciérnagas*, una novela de niños marcados por la guerra”, *El País* (27/10/1993) [en línea] [http://elpais.com/diario/1993/10/27/cultura/751676405\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/10/27/cultura/751676405_850215.html) [5/11/2012].
- Página oficial Ana María Matute [en línea] [www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm) [5/11/2012].
- SÁNCHEZ, Camilo “Los niños de mi obra son crueles porque la vida lo es”, *El País* (13/10/2010) [en línea] [http://elpais.com/diario/2010/01/13/cultura/1263337206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/01/13/cultura/1263337206_850215.html) [5/11/2012].



---

***Amaia Serrano Mariezkurrena***

Universidad del País Vasco

## **Narrativa vasca sobre la Guerra Civil: historias para el recuerdo. La literatura vasca abriéndose al realismo<sup>1</sup>.**

### **Resumen**

Según Hayden White, tanto la historiografía como la literatura, para expresar sus historias, recurren a la narración. En este sentido, la ficción podría ser entendida como un espacio simbólico que remite al lector hacia acontecimientos del pasado.

Aunque hayan transcurrido más de siete décadas desde que terminó la Guerra Civil (1936–1939), su recuerdo todavía perdura. La unión entre pasado y presente se efectúa mediante distintas formas de representación, y la memoria individual y la colectiva también se reproducen de manera muy diversa. En este artículo nos centraremos en el uso y la aportación que hace la narrativa vasca (escrita en euskera) al recuerdo de la Guerra Civil, atendiendo especialmente a la estética, pues consideramos que puede existir una relación directa entre la evolución del realismo como modalidad formal y el tratamiento de la Guerra Civil como elemento temático.

### **Abstract**

According to Hayden White, both historiography and literature resort to narration to express themselves. In this sense, fiction could be understood as a symbolic space that refers the readers to past facts.

Although it has gone by more than seven decades since the Spanish Civil War (1936–1939) finished, its remembrance still lasts. The link between past and present is made in different ways of representation, and the individual and the collective memories are reproduced in a variety of forms. In this article I will focus on the use and contribution that the Basque narrative (written in Basque) has done regarding the memory of the Civil War, especially dealing with aesthetics, since I consider that there can be a straightforward relation between the evolution of the realism as a formal category and the treatment of the Civil War as a thematic element.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a las ayudas concedidas por la UPV (GIC 10/100) y el Gobierno Vasco (IT 495/10) y a una beca predoctoral (BFI09.239) otorgada también por el Gobierno Vasco.

## Introducción

La ficción, a través de una forma concreta, ofrece al lector un pasado imaginado sobre el que reflexionar y, por tanto, el objetivo de este trabajo será analizar las estéticas utilizadas en la narrativa vasca en relación a la función que tiene la Guerra Civil en cada uno de los relatos. Para ello nos basaremos en varios artículos de Jon Kortazar (2008, 2009, 2011, 2012), pues son el primer acercamiento a esta temática en su conjunto. En la clasificación que en ellos se nos propone se analizan todas las novelas y narraciones que tratan la Guerra Civil, tanto desde la perspectiva de la obra (literatura propagandística, alegórica, autobiografía ficcional, autobiografías y nueva novela histórica), como desde la de los autores (narrativa de la segunda generación y segundo momento de la segunda generación). Esa clasificación es útil para conocer de forma cronológica la evolución de la narrativa vasca sobre la guerra, puesto que se marcan claramente los cambios más significativos que ha experimentado hasta la actualidad.

Hemos escogido algunas de esas obras para estudiar la relación existente entre la utilización de la guerra como elemento temático y un posible realismo presente en su plasmación narrativa. Para establecer nuestra clasificación nos hemos basado en la función de la guerra en cada relato, atendiendo especialmente a la forma en que se cuentan los acontecimientos. Como resultado proponemos diversos subgéneros en los que agrupamos dichas obras en base al distinto tratamiento de la guerra en ellas. También advertimos que la evolución de la novelística vasca no es ajena a su relación con el realismo, entendido éste, en nuestro caso, como una confluencia de dos factores: por un lado, la utilización de algunas características textuales para crear un efecto real y, por otro, una lectura epistemológica realista, favorecida por la predisposición del lector a asimilar ese mundo ficticio como una posibilidad efectiva (sobre todo por su referencialidad a un periodo histórico real)<sup>2</sup>. Esto quizás no fuera muy importante si no se dudara sobre la existencia de una época realista en la literatura vasca hasta la llegada de la modernidad. Según Jesús M<sup>a</sup> Lasagabaster (1981: 367–368), la novelística vasca pasa de las novelas costumbristas a la novela moderna sin conocer ese periodo necesario para la madurez de la novela: el realismo. Por ello planteamos considerar la novelística vasca sobre la Guerra Civil como una muestra de la paulatina introducción y desarrollo del realismo literario en la narrativa vasca<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> No podemos extendernos en el debate sobre la definición del realismo por falta de espacio. No obstante, queremos aclarar que en ningún momento nos referimos al realismo decimonónico. Sólo se quiere dejar constancia de un paralelismo: la evolución de las novelas sobre la Guerra Civil y el nacimiento de novelas realistas en la literatura vasca. Planteamos esta hipótesis y algunas conclusiones en este artículo, pero somos conscientes de que esta propuesta deberá ser analizada más minuciosamente.

<sup>3</sup> Con ello no pretendemos afirmar que el realismo vasco se halle unido exclusivamente a las obras que tratan la Guerra Civil, pero sí lo contrario, es decir, que en dichas obras se pueden observar características realistas y que su presencia va incrementándose a lo largo del tiempo.

## I. Novelas de tesis

El discurso nacionalista posterior a la pérdida de los fueros en la segunda carlistada (1876) proclamó el lema de Sabino Arana: “Dios y (la) Ley vieja” (“Jaungoikua ta Lagi Zarra”). En sus obras Arana quiso exaltar un modelo de sociedad rural, reflejo de una concepción idílica y bucólica de la realidad, frente a la industrialización que, a su entender, era un peligro para las tradiciones y la lengua, porque atraía a multitud de inmigrantes castellanoparlantes. En ese contexto apareció la primera novela publicada en euskera (a finales del siglo XIX)<sup>4</sup>: *Auñamendiko Lorea* [*La flor del Pirineo*] (1897) de Txomin Agirre, novela costumbrista. Las primeras novelas que podríamos considerar modernas son, en lo referente a la temática, *Leturiaren egunkari ezkutua* [*El diario secreto de Leturia*] (1957) de Txillardegui, y, respecto a la forma o técnica narrativa, *Egunero hasten delako* [*Porque comienza cada día*] (1969) de R. Saizarbitoria. Estos datos muestran lo tardía que fue la fundación de la novelística y la modernidad en la literatura vasca en relación con la de las literaturas circundantes.

En cuanto a la temática que nos concierne, la primera narración acerca de la Guerra Civil es *Loretxo* (1937) [*Flor*] de Txomin Arruti. Así, en plena guerra, se planteó por vez primera el conflicto bélico como objeto de ficción. Veinte años más tarde se publicó, esta vez en el País Vasco septentrional, la novela *Laztantxu eta Betargi* (1957) [*Laztantxu y Betargi*] de Seber Altube. Ambas mantienen algunas características propias de las novelas costumbristas y están planteadas de forma didáctica. Ensalzan el nacionalismo vasco y, además, utilizan palabras creadas en euskera por el purista Sabino Arana.

En *Loretxo* se narra la historia de amor entre Loretxo (de familia acomodada) y Yon (un simple trabajador). El objetivo principal de la novela es mostrar el cambio que experimenta la protagonista (Loretxo) a lo largo de la obra. Su familia le ha inculcado los valores de la clase alta, en los que el poder y la religión, así como la negación de todo lo relacionado con la identidad vasca, son los pilares básicos. Yon, sin embargo, se esfuerza por hacerle ver que la patria vasca es tan importante como la religión y, poco a poco, la va atrayendo a su posición. El enfrentamiento entre Loretxo y sus padres empieza cuando les comunica su relación con Yon. El narrador, a través de esos personajes, nos muestra la confrontación social entre los carlistas, que apoyaron al régimen de Franco al comienzo de la guerra, y los nacionalistas, que fueron fieles al Gobierno Vasco.

<sup>4</sup> Aunque la primera novela primigenia escrita en euskera se hubiera publicado en esa época, en 2004 se encontró un manuscrito perteneciente a Juan Pérez de Lazárraga (ca. 1547–1605), que contiene, entre varios poemas y canciones, una novela pastoril inconclusa escrita en la segunda mitad del siglo XVI. Además, pese a que no fuera publicada, se piensa que fue leída entre los círculos de la nobleza. Para más información véase Aldekoa, Inaki (2012) “El Renacimiento en la literatura vasca: Joan Pérez de Lazárraga”. *Revista de Filología Románica*. 29: 1, 145–161.

Similar es el planteamiento de la novela *Laztantzxu eta Betargi*, ya que la joven Laztantzxu se enamora del trabajador Betargi, afín a la ideología del partido nacionalista vasco. En este caso los padres de Laztantzxu son carlistas y en ciertos fragmentos se muestran a favor de los nacionales. Pero las semejanzas no acaban aquí, ya que las protagonistas de ambos relatos son mujeres bellas, física y psicológicamente, modelos del bien. Incluso la elección de sus nombres, Loretxo y Laztantzxu (hipocorísticos de *Lore* ‘flor’ y *Laztan* ‘caricia’), contribuye a subrayar su pureza y bondad. Como dice Ana Toledo, un personaje llamado así difícilmente puede ser malvado, y su papel de víctima queda aún más reforzado (2009: 966).

No obstante, hay una diferencia notable entre las dos obras: en *Loretso* el surgimiento del conflicto y su desarrollo son casi anecdóticos, mientras que en *Laztantzxu eta Betargi* los acontecimientos de la guerra son más explícitos. Por otra parte, las conclusiones morales y didácticas que enumera el narrador en los tres últimos capítulos de *Laztantzxu eta Betargi* (1957: 109–118) son claras y concisas. La novela *Loretso*, sin embargo, no presenta conclusiones, probablemente porque está inconclusa.

## 2. Novelas autobiográficas

Otro tipo de relatos son aquellos de corte autobiográfico, no sólo por los paralelismos manifiestos entre la vida del escritor y la de los personajes, sino también por la forma en que se presentan y narran los acontecimientos. En todas estas obras los hechos son contados de modo cronológico, y a veces toman forma de diario, o incluso de memorias. Excepto en *Bizia garratza da* [*La vida es amarga*] (1950) de Jon Andoni Irazusta, donde el narrador es heterodiegético y omnisciente, en las demás obras el narrador es autodiegético y cuenta sus vivencias en relación con la Guerra Civil.

En varias de estas novelas la guerra se convierte en la razón de la huida de los personajes a otro país, donde deberán hacer frente a un modo de vida inhumano, teniendo que trabajar incesantemente para poder sobrevivir. En *Neronek tirako nizkin* [*Te los habría disparado yo*] (1964) de Sebastián Salaberria, sin embargo, la narración del conflicto bélico adquiere rasgos de crónica, ya que el personaje es enviado al frente a luchar a favor de los nacionales y expone la crueldad de la guerra desde la primera línea de combate.

Es importante subrayar el hecho de que los protagonistas (o en el caso de *Bizia garratza da*, el narrador) manifiesten sus impresiones y sentimientos sobre el momento en el que viven, puesto que, como ya hemos mencionado, en la narrativa vasca la modernidad llega de manos de una novela existencial, la titulada *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) de Txillardegui. La relación entre las novelas autobiográficas que hablan de la Guerra Civil y las novelas existenciales es clara: en ambos casos se encuentran reflexiones acerca de la vida y la muerte, y los personajes exponen sus preocupaciones acerca del mundo que les rodea. Queremos destacar la aparición de ese personaje individual que conforme avanza el relato irá forjando su identidad, su

memoria y su carácter. Es decir, se va construyendo un personaje verosímil que, con el tiempo, será capaz de reflejar una realidad social a través de su mundo interior. Ésa es una de las características realistas que se desarrollará en las novelas memorialistas.

Entre las novelas autobiográficas sólo hay una obra que persigue un lenguaje más elaborado literariamente, *Itzulera baten historia* (1990) de Martín Ugalde, y es que la labor de la Real Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia) para unificar el euskera (1964) había servido para facilitar ese objetivo. Ya en los años 80 se puede constatar una mayor utilización de la variedad estándar de la lengua en la narrativa vasca que trata la guerra del 36.

Ese esfuerzo de la Academia de la Lengua Vasca por unificar el euskera fue un factor influyente en la narrativa vasca, ya que, tal y como menciona Ur Apalategi, es difícil conseguir una literatura realista cuando el idioma mismo no es una realidad sociolingüística, como sucede en el País Vasco (2001: 42). Según este crítico, si pensamos que la novela realista debe reflejar la sociedad en toda su complejidad, es difícil poder hacerlo exclusivamente en euskera, pues es el idioma de una minoría social (2001: 43).

Según Apalategi, aparte de un cierto cambio del estatus social del euskera y de la alfabetización de la población en ese idioma, en la literatura vasca hay un momento crucial de inflexión respecto a la recepción de las obras escritas en euskera, que es, precisamente, cuando el Premio Nacional de Narrativa de 1989 se le concede a Bernardo Atxaga por *Obabakoak* (1988). Ese reconocimiento ayudó a considerar y valorar el euskera como lenguaje literario (2001: 47). Una vez que la literatura en euskera recobró prestigio, sobre todo a nivel internacional<sup>5</sup>, las opciones para la creación y recepción de novelas realistas aumenta.

### 3. La novela memorialista

Desde comienzos de los años 80 hasta la actualidad, las novelas que tratan la Guerra Civil a las que denominamos memorialistas, se pueden clasificar en dos grandes grupos, de acuerdo con sus características literarias. Por un lado están las *novelas de confrontación histórica*, en las que la recuperación de un pasado violento se convierte en un acto afiliativo<sup>6</sup> (Faber 2010: 103). Por otro lado, se encuentran las *novelas de la vida cotidiana*, narraciones contadas por los testigos aún vivos, en las que la forma del relato adquiere especial atención, ya que su estética está in-

<sup>5</sup> Es conveniente señalar que el euskera en los años 80, en cuanto a la narrativa se refiere, ya tenía un prestigio entre vascoparlantes militantes. El mencionado reconocimiento a Atxaga sirvió, principalmente, para reforzar la estima hacia el euskera como vehículo literario, incluso entre los lectores que no eran vascoparlantes.

<sup>6</sup> Un acto afiliativo consiste en la recuperación de la memoria histórica basada en “la solidaridad, la compasión y la identificación” (Faber 2010: 103).

fluenciada por el neorrealismo cinematográfico, la Escuela de los Anales de Francia, el *Dirty Realism* de EEUU o incluso por el existencialismo.

### 3.1. Novelas de confrontación histórica<sup>7</sup>

En este tipo de novelas se reflejan las voces de aquella sociedad que padeció la guerra: los personajes pertenecen a distintas clases sociales y sus comportamientos responden a distintas ideologías (anarquista, socialista, nacionalista, franquista...). La construcción de los personajes es compleja y se presentan con todas sus contradicciones. También se intenta evitar el maniqueísmo presente sobre todo en las novelas de tesis y en ocasiones en las novelas autobiográficas.

La característica más relevante de estas novelas es la coexistencia de dos planos narrativos: hay un presente desde el que se vuelve a la época de la guerra. La mayoría de las veces el enlace se establece a través de un personaje inquieto, con tendencia investigadora, que logrará la información necesaria sobre el pasado (*Gu bezalako heroiak* [*Héroes como nosotros*] (2009) de Iñaki Irasizabal y *Azken tranbiaren itzala* [*La sombra del último tranvía*] (2011) de José Basterretxea). En algunas novelas la ficción narrativa se desarrolla en dos escenarios concretos: el de la Guerra Civil y el del conflicto vasco. Las relaciones que se establecen entre ambos pueden servir tanto para ayudar a entender el pasado como para explicar mejor el presente (*Soinujolearen semea* [*El hijo del acordeonista*] (2003) de Atxaga y *Antzararen bidea*<sup>8</sup> [*El camino de la oca*] (2007) de Jokin Muñoz).

En la mayoría de los casos, los personajes de la tercera generación irán construyendo su identidad por medio de la memoria de los que padecieron la guerra. La apropiación de la memoria colectiva de la guerra les sirve, generalmente, para poder entender y valorar el presente en el que viven. Aun así, la memoria no se entiende como un espacio donde los recuerdos permanecen intactos, sino que se acepta y se reflexiona sobre la mutabilidad de las memorias personales y colectivas. El presente necesita del pasado, pero esos recuerdos se van adaptando a la realidad del momento. Por eso, en todos los casos la recuperación de la memoria de la guerra conlleva una actitud crítica.

### 3.2. Novelas de la cotidianidad

En estas narraciones la vida cotidiana durante la contienda se convierte en objeto del relato. Los personajes recuerdan aquellos años, sobre todo sus vivencias diarias. Las distintas formas en que se tratan estos relatos obligan a desglosar este grupo de novelas en varios subgéneros.

<sup>7</sup> La denominación de este subgénero la hemos tomado de Ana Luengo (2004: 40–56).

<sup>8</sup> Para más detalles acerca de los paralelismos entre la Guerra Civil y el conflicto vasco en esta novela véase Serrano Mariezkurrena, Amaia (2011) “Por los senderos de la memoria: *El camino de la oca*, de Jokin Muñoz”. *Cuadernos de Alzate*. 45: 109–132.

### 3.2.1. Novelas lírico-intimistas

Estas obras se centran en la narración de los sentimientos y frustraciones que la guerra ha ocasionado a los personajes. La vida cotidiana se narra de forma muy sugerente, dando prioridad a las explicaciones simbólicas y al lenguaje poético frente a la historia. Además también estos relatos se desarrollan en dos planos: el del presente y el de la reconstrucción del pasado por medio de los recuerdos. A través de los testimonios de los personajes llegan hasta el lector voces que representan a diferentes colectivos sociales a modo de coral polifónica. En *Aulki jokoa* [*El juego de las sillas*] (2009) de Uxue Alberdi encontramos estas características. Por otra parte, al presentar a abuelos y abuelas de distinta posición ideológica en una cafetería tarde tras tarde, se reivindica una convivencia pacífica.

En el cuento “Eta handik gutxira gaur” [*Y poco después ahora*] (2004), de Eider Rodríguez, se narra la acción simbólica llevada a cabo por el protagonista cuando se entera de que han fusilado a su amigo. Aprovecha su condición de conserje del ayuntamiento para homenajearle, plantando flores de color morado, amarillo y rojo, de noche y a escondidas, en el balcón del consistorio recién ocupado por los nacionales. Antes de que el balcón amanezca republicano, él ya se ha marchado del pueblo.

### 3.2.2. Novelas de aprendizaje

El personaje principal de estas narraciones supera poco a poco los obstáculos que le aparecen en el camino, amoldando y (re)creando su identidad en cada momento. En la novela *Golgota* (2008), de Xabier Montoia, la protagonista sufre la pérdida de su padre y su hermana a manos de los franquistas. Los nacionales irrumpen por sorpresa en la casa familiar de Felisa. Esta acción, reflejo casi aislado de la guerra en la obra, sirve para marcar socialmente a todos los miembros de la familia y condicionar fatalmente el futuro de la protagonista.

La obra termina con las últimas reflexiones de la protagonista, en las que se arrepiente de haber contado la historia en pasado, pues, según ella, “todas las noches y todos los días han ocurrido dentro de aquella noche de agosto de 1936” (228). Finalmente se da cuenta de que su reloj se paró en aquel terrible instante y el resto de su vida ha sido un largo camino en busca de una forma y una razón de ser: “He necesitado toda la vida para volver a ser Felisa [...]” (228).

### 3.2.3. Novelas de memoria indeseada

Quizá sea la novela *Bibotz bi* [*Amor y Guerra*] (1996) de Ramón Saizarbitoria la única en la que la memoria de la guerra adquiere motivación negativa. El personaje principal no ha conocido la época bélica y, además, no la necesita para vivir su presente. Es más, ese murmullo imparables del bar donde los abuelos cuentan sin

<sup>9</sup> Traducciones de la autora del artículo.

cesar sus historias llega a ser un estorbo para él, pues parece condenado a reconstruir ese pasado que él no ha vivido personalmente.

Como en muchas de las novelas mencionadas también en ésta la guerra se convierte en el telón de fondo, en ese día a día del protagonista en el que se integran los discursos del grupo de ancianos. Es un pasado reiterativo que provoca un estado de neurosis en el protagonista.

Aún y todo, la imagen que se da de esa generación que sufrió las consecuencias de la guerra es respetuosa, pero no se muestra admiración alguna por ella. Se pregunta constantemente si esa guerra mereció la pena y, de esta forma, la memoria colectiva de ese pasado se presenta como una herencia indeseada.

## 4. Conclusiones

Tal como hemos podido observar, la narrativa vasca presenta distintas formas de tratamiento y plasmación de la guerra. El recurso al realismo en relatos de esta temática está directamente relacionado con la desaparición progresiva de ideología explícita alguna. Frente a las novelas de tesis<sup>10</sup>, en las novelas autobiográficas ya se percibe un cambio respecto a la necesidad de mostrar modelos a seguir. En las novelas memorialistas la ideología está implícita y, además, como dice Ana Luengo, en ellas “se narra de forma pretendidamente imparcial, [...] el narrador no emite valoraciones ni enjuicia lo narrado ni a sus personajes” (2004: 41).

El hecho de que la narración sea contada principalmente desde el punto de vista de los perdedores implica un firme deseo de combatir el olvido y propiciar una actitud crítica frente a lo ocurrido. No se trata de buscar La Verdad, sino de hacer reflexionar al lector a través de discursos complementarios a la historiografía oficial. En las novelas de confrontación histórica la plasmación de las distintas posiciones ideológicas sirve para contextualizar los acontecimientos y contribuir, a través de la polifonía de voces, a recordar o reconstruir ese pasado oculto o deformado. Incluso en las novelas de la vida cotidiana los protagonistas manifiestan en sus testimonios las diferentes posturas presentes en la sociedad, y la intervención de más de un personaje en alguna obra hace que la narración adquiera un aspecto coral. El narrador indaga en espacios íntimos de los personajes. Esta forma de narrar es una opción más dentro del realismo, pues con esa perspectiva sólo se pretende mostrar otros espacios del sufrimiento causado por la guerra.

<sup>10</sup> Joan Oleza considera que las novelas de tesis de la literatura española también son realistas: “La novela realista de tesis fue, por consiguiente y en sentido estricto, la fórmula novelesca que acabó por imponerse como más apta para expresar las necesidades estéticas del período [segunda mitad del siglo XIX], necesidades compuestas de realismo, exigencia de utilidad moral —y social— del arte, debate ideológico y posicionamiento ante la transformación histórica de España” (Oleza 1998: 16). En el caso de la literatura vasca las novelas de tesis también fueron escritas en un momento de cambio político, y por tanto los autores sintieron la necesidad moral de adoctrinar a los lectores a través de personajes muy marcados ideológicamente, narrando historias de forma didáctica.

La construcción de los personajes y de la sociedad es cada vez más compleja: ya desde las novelas autobiográficas se aprecia un comportamiento individual que se asemeja al real, pero son las novelas de confrontación histórica las que presentan una sociedad plural que funciona de manera muy similar a la real. Por tanto, ese abanico de voces, siguiendo a Bajtín (1989), representa una característica textual realista, ya que pretende mostrar las distintas posiciones sociales existentes en aquella época. Además, en estas narraciones la memoria se convierte en un instrumento para la (re)creación constante de la identidad individual y colectiva, y adquiere la misma función que tiene en la sociedad actual.

El mismo uso de la guerra como tema en las narraciones se podría considerar una opción realista, pues, como dice Ur Apalategi, el realismo pudiera tener una relación directa con la explicación de una realidad no aceptada de manera común (2001: 49). Lo cierto es que las obras de esta temática en la narrativa vasca, desde aquellas primeras narraciones que se remontan a la época misma de la Guerra Civil, reflejan hechos todavía no aceptados por toda la sociedad.

## Bibliografía

- APALATEGI, Ur (2001) “Errealismoaren eraberritzea eta kokapena 90eko hamarkadako euskal literaturan”, en: Kirmen Uribe (ed.) *Azken aldiko euskal narratiba: sortzaileak eta irakurleak*. Bilbo, UEU: 41–56.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- FABER, Sebastiaan (2010) “La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000–2007)”, en: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Corda (coord.) *Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 101–110.
- KORTAZAR, Jon (2008) “Memoria y Guerra Civil en la narrativa vasca (1948–2007)” [en línea] *Siglos XXV XXI. Memoria del I Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\_eventos/ev.324/ev.324.pdf [04/11/2012].
- KORTAZAR, Jon (2009) “Gerra Zibila eta euskal kontagintza”, en: Ana Toledo Lezeta (ed.) *Euskera*. 54, 2–2: 935–951.
- KORTAZAR, Jon (2011) “Memoria y Guerra Civil en la narrativa vasca (1937–2007)”. *Cuadernos de Alzate*. 45: 41–68.
- KORTAZAR, Jon (2012) “Gerra zibilaren memoria euskal kontagintzan”, en: Jon Kortazar y Amaia Serrano Mariezkurrena (ed.) *Gatazken lorratzak. Euskal arazoan isla narratiban 1936tik gaurdaino*. Donostia, Utriusque Vasconiae: 17–52.
- LASAGABASTER, Jesús María (1981) “Euskal nobelaren gizarte kondairaren oinharriak”, en: VVAA, *Euskal Lingüística eta Literatura: Bide berriak*. Bilbo, Deustuko Unibertsitatea: 343–368.
- LUENGO, Ana (2004) *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín, Tranvía.
- OLEZA, Joan (1998) “La génesis del realismo y la novela de tesis”, en: Leonardo Romero Tobar (ed.) *El siglo XIX, II*, en: V. García de la Concha (dir.) *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe: 410–435. [en línea] www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/genrealism.PDF [20/01/2014].
- TOLEDO, Ana (2009) “Isiltasunaren gerraostetik gerrari buruzko autobiografiara”, en Ana Toledo Lezeta (ed.) *Euskera*. 54, 2–2: 953–990.



# *Voces de los exiliados en el ámbito románico*

---



---

***Albrecht Buschmann***

Universidad de Rostock

## El exilio republicano visto desde la neo-vanguardia. El caso de *Juego de cartas* (1964) de Max Aub

### Resumen

*Juego de cartas* suele leerse como texto lúdico. Contra tal posición se propone la tesis que este juego de textos representa un dispositivo neo-vanguardista sobre la ausencia y la muerte de los exiliados.

### Abstract

*Juego de cartas* is mostly read just as an experimental text. This paper proposes a different thesis: the ludic text represents a neo-avantgardistic re-enactment of absence, exile and death of Spanish Republicans.

Lo que impregna la experiencia vital de la cultura española del siglo XX es, por un lado, la Guerra Civil española y la subsiguiente dictadura, y por otro lado el exilio republicano. Lo que marcaba las artes y la estética era el poner en tela de juicio todas las manifestaciones artísticas a través de las vanguardias: no en balde se habla de la “Edad de plata”.

En mi contribución quisiera abordar la cuestión sobre cómo la experiencia político-social y la estética mantienen estrechos vínculos tras la Guerra Civil, concentrándome en la literatura del exilio, y más concretamente en una obra de Max Aub. Desde el punto de vista de la investigación no se trata un tema nuevo: durante largo tiempo se defendía que Aub, tras el exilio y la Guerra Civil, había pasado de ser un vanguardista teatral a un novelista realista y comprometido, pero los trabajos de Antonio Pérez Bowie (2003) o Joan Oleza (1994) han demostrado que esa imagen no es lo suficientemente diferenciadora. Con contundentes argumentos se ha corregido el análisis de la obra aubiana que debería ser leída desde el punto de vista neo-vanguardista. En esta línea de lectura se ha podido comprobar que las supues-

tas novelas realistas o de campos también están marcadas por máximas estéticas de índole vanguardista: hay que pensar solo en las fricciones en el desarrollo de los personajes, en la intercalación metaficcional con las “páginas azules” en *Campo de los almendros* o en la “lista de los 300 peluqueros” en *Campo abierto*.

En esta contribución quisiera abordar la pregunta desde otra perspectiva: ¿Cuántas experiencias de guerra y de exilio se esconden en los presuntos experimentos “neo-vanguardistas” de los años 50 y 60? Voy a abordar el tema a través del análisis de *Juego de cartas* para mostrar cómo Max Aub logra representar la exclusión de un grupo social (o sea el exilio) no a nivel de contenidos, sino a nivel formal<sup>1</sup>.

La obra de Aub *Juego de cartas* (Aub 2010, abreviado: *Juego*), publicada en 1964, es seguramente su relato más insólito “quizás su relato más radicalmente libre” (Rodríguez 2006: 311). El texto está compuesto por 108 naipes que por una cara tienen el símbolo de la baraja (picas, ases, etc.), supuestamente dibujados por Josep Torres Campalans, y en la otra cara breves misivas entre gran número de personas, en su mayoría mujeres. Todos estos textos giran en torno a la pregunta de qué clase de persona era un difunto que se llamaba Máximo Ballesteros, cuáles habían sido las causas de su muerte y qué secretos se había llevado consigo a la tumba.

Veamos las instrucciones de juego que figuran en el estuche de los naipes:

#### Reglas del juego

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor.

Permite, además, toda clase de solitarios.

Gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros.

Las instrucciones de juego animan, por un lado, a repartir las cartas entre los jugadores que participan siguiendo el turno y después a leerlas en voz alta. Después se indica que el juego de cartas se puede jugar con cuatro jugadores o a solas, y no necesariamente para apostar: “Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor”, lo que significa que las instrucciones admiten más de una interpretación. Se proponen reglas, pero no son obligatorias.

*Juego* es al menos dos cosas: un juego y un texto, según qué cara de las 108 cartas se prefiera contemplar y utilizar. Pero, además, es una tercera cosa: un texto lúdico o un juego textual y eso a partir del momento en el que se desvanece la frontera entre la parte delantera y el reverso de las cartas a favor de una percepción integradora del texto y la ilustración, a favor de un posible tercer camino a una lectura lúdica. Y en el eje central de este texto lúdico aparece la pregunta sobre la

<sup>1</sup> Un análisis de *Juego de cartas* más detenido que en esta breve contribución se encuentra en Buschmann (2012: 151–180) o Valles Calatrava (2007).

identidad de un ausente, de un muerto. *Juego* es un texto que convierte al lector en un compañero de juego en una búsqueda de identidad.

Por una parte, *Juego* es simplemente un estuche con 108 cartas en formato 17 x 11 cm, que contiene dos juegos de cartas, cada uno con 52 cartas y dos comodines. En cada carta están representados los símbolos de las barajas española y francesa. En el reverso de las cartas se encuentran enmarcadas, con una orla azul o roja, las breves misivas (algunas constan solo de una frase) que tratan de aclarar la identidad y la muerte de Máximo Ballesteros.

La variedad de estilos y de la extensión de los fragmentos es muy grande, después de todo tenemos 104 remitentes distintos, a veces los textos están compuestos por una breve frase, a veces son dos párrafos con hasta 700 caracteres; todos los fragmentos juntos dan como resultado un texto de no más de 30 páginas. La lengua es en ocasiones formal, a veces contiene errores ortográficos, a veces está llena de mexicanismos, a veces está en un correcto español, de tal manera que en conjunto surge una gran “variedad social, espacial e incluso sexual” (Valcárcel 1996: 276 sq.). La multiplicidad de perspectivas de contenido coincide con la variabilidad estilística. Numerosas mujeres se acuerdan de sus relaciones amorosas con Máximo, mientras algunas se deshacen en alabanzas (“Era buenísimo”), otras le detestan (“Era un perfecto sinvergüenza”). A menudo los remitentes manifiestan no poder decir nada concreto sobre él: “Máximo no era hombre fácil de descifrar”; “Hablando tanto era un ser secreto. ¿Quién supo cómo fue?”, “¿Cómo era él? ¿Quién lo sabe? ¿Tú? Pues atente a ello, cada quien con su verdad”. Como causas de su muerte se defienden dos hipótesis fundamentalmente, o bien suicidio o bien asesinato, cada una de ellas bien fundamentadas por los remitentes.

Evidentemente *Juego* es un texto abierto, radical por antonomasia en el sentido de Umberto Eco (cfr. Eco 1989). Prescinde de la forma tradicional de encuadernación, con lo que desaparece el orden lineal de la narración. La autoridad sobre la correspondiente sucesión de las secuencias se deposita en la mano del recipiente<sup>2</sup>.

## Lecturas posibles

Para poder tratar con más exactitud la cuestión de la obra abierta, así como de las posibles referencias a las ideas fundamentales de las vanguardias, voy a analizar *Juego* en dos procesos separados, que serían las lecturas posibles por un lado y las lecturas probables por el otro. Es obvio, que, teóricamente, el potencial disponible sobre la superficie física del texto (cfr. Hinz 2006: 123 sq.) para generar distintas series de secuencias es tan grande que apenas es posible reproducirlo matemáticamente. Como en Raymond Queneau y sus *Cent mille milliards de poèmes* (París

<sup>2</sup> Para una lectura de *Juego* como hipertexto cfr. Rodríguez (2003: 28 sq.).

1961), el número de posibles configuraciones de los textos fragmentados en *Juego* es enorme. Calculado para cuatro jugadores sería 10 elevado a la vigésimo octava potencia. Leyendo cada cinco minutos una nueva versión, toda una vida no sería suficiente para terminar con todas las posibles lecturas.

A esta inconmensurabilidad de posibles lecturas o de *discours* corresponden en el nivel de la *histoire* todas estas “cartas”, que sin estar explícitamente relacionadas unas con otras, obligan al lector a través de sus testimonios a sacar conclusiones sobre Máximo Ballesteros en uno u otro sentido. Un ejemplo: cuando el autor de una carta da por hecho que Máximo es homosexual, otros lo alaban por mujeriego, si uno lo elogia como símbolo del versado hombre de negocios, otro lo presenta como funcionario ejemplar. Ese relato lleno de antónimos acerca de Máximo Ballesteros culmina en la siguiente carta, la cual al mismo tiempo sugiere estilísticamente y niega semánticamente la idea general de un carácter integral, coherente y por lo tanto comprensible:

Manuela, encanto:

Máximo fue inteligente y tonto, sensible e insensible, agradable y desagradable, silencioso y parlanchín, dulce y agrio, tibio y duro, tranquilo y desasosegado, apacible, alegre y de mala luna, divertido y fastidioso, confiado y desconfiado, ardiente e indiferente, humilde y orgulloso, compasivo y cruel, respetuoso y despreciativo, elegante y ridículo según las horas, los minutos o los segundos y el humor con que se soporta a los demás.

Servida por tu segura servidora

*Felisa*

El principio de descripción por antonimia de Máximo Ballesteros aparece especialmente bien representado en estos atributos donde un atributo descarta al otro. Al mismo tiempo llama la atención la subjetividad de los autores de las cartas. Si Felisa y los otros coetáneos del fallecido fueran objetivos (si pudieran ser objetivos), se debería consolidar en el transcurso de la lectura una más o menos coherente convergencia de las características de la figura de Máximo. Pero cuanto menos existe Máximo como individuo que se puede definir unívocamente, menos llega su entorno a un consenso sobre lo que se entiende por un individuo cuyo carácter es definible. En lugar de eso se despliega un panorama de poco más de 100 posturas, y cuanto más variados son los enfoques de los que hablan de él, tanto más variados son los retratos de Máximo. De la misma manera que la superficie textual depende de las decisiones de los jugadores (de mezclar los naipes poco o mucho, de la decisión entre seguir la lógica textual o la lógica de las ilustraciones, etc.), es decir, a través de una serie de decisiones individuales, el pasaje citado destaca que el retrato de Máximo Ballesteros depende en gran medida de la percepción de los respectivos sujetos.

De ahí se desprende que *Juego* no es solo una invitación a las multiplicadas lecturas, sin significado fijo. A lo sumo solo se puede sacar la conclusión implícita, de que el único significado del texto es justamente este rechazo demostrativo de un significado fijo. *Juego* no es un texto que transmite significado, sino uno que hace posible y al mismo tiempo visible la producción de significado.

## Lecturas probables

*Juego* es, tan pronto como el montón de cartas está sobre la mesa y todavía no se ha repartido a los jugadores o lectores, un texto cuyo *discours* no viene dado, sino que a través de la disposición de las cartas, a nivel de superficie textual, tiene que ser producido. Sin embargo, no hace falta mucho esfuerzo hermenéutico para reconstruir una *histoire*. Uno puede agrupar las cartas según algunas operaciones individuales, por ejemplo, clasificadas por el destinatario (o según el sexo de los destinatarios), por el remitente, por la postura que mantiene el remitente en relación a Máximo (odio, aversión, indiferencia, afecto, amor), por oposiciones (“era huérfano” / “mi hijo”; “mujeriego” / “homosexual”) etc.

En todas estas operaciones que se basan en un trabajo de semiosis intencional, nos topamos con el mismo problema, y es que el gran número de remitentes y destinatarios impiden la referenciabilidad y con ello la construcción coherente de la *histoire*: 98 nombres aparecen como remitentes, 104 como destinatarios, y esos personajes apenas tienen relación entre ellos. Por consiguiente, no se origina ninguna red de relaciones entre los que escriben las cartas, sino una figura con forma de estrella, en cuyo centro aparece el (inexplicable) Máximo Ballesteros, en cierto modo como el agujero negro de la semiosis. Él es el centro de todos los textos, el blanco de todas las preguntas, pero al mismo tiempo está ausente, es retrospectivo, intangible. Como personaje es un carácter tan contradictorio como irreproducible. La *histoire* de *Juego*, a la que se llega después de un tiempo, sería así más o menos: Máximo Ballesteros conocía a muchas personas, y cada una de ellas le percibía de una manera distinta.

## Muerte y exclusión, las reglas y el azar

Observemos más detalladamente el punto temático central del juego de postales. La cuestión fundamental, que queda sin responder, es la de la identidad del desaparecido (Máximo Ballesteros). *Juego* genera relaciones sociales entre sujetos que están unidos a través de un individuo ausente y fugaz: por un lado en el nivel de las microhistorias contadas en las cartas, en las que todos los amigos, amantes y compañeros de trabajo dan su opinión sobre Máximo, que no obstante nunca toma cuerpo; y por otro lado al nivel del juego, en el que los jugadores y/o lectores se sientan alrededor de una mesa y escenifican el acto de la lectura como juego para hacer que pase de ser una experiencia solitaria a una común, aunque nunca podrán agotar todas las posibilidades del texto, da igual cuánto tiempo jueguen. Como Máximo no es accesible para sus amigos como personaje, así tampoco los lectores son capaces de extraer de la *histoire* de *Juego* cualquier tipo de determinación semántica.

¿Qué significa la focalización sobre los temas “falta de identidad” y “muerte”? Parece que para Aub la conexión entre un juego de azar y los temas muerte

y exclusión ejercía una especial atracción. Es cierto que estos temas son tratados a menudo y de varias maneras en su obra, pero en ningún lugar de tal forma que aúne la idea del cumplimiento de reglas con la idea del azar. El punto de intersección, en el que convergen todas las hipótesis hasta aquí esbozadas, se podría ver en la concretización simbólica de la existencia en el exilio. Conforme a eso el Máximo ausente y al mismo tiempo presente, aquel sobre el cual giran todas las conversaciones de su entorno, sin conseguir un conocimiento certero sobre él, no sería un sujeto único, Máximo Ballesteros, sino también el emblemático exiliado. Fuera de su contexto es recordado solo de manera retrospectiva, puesto que —da igual si está muerto definitivamente o no— él, al estar excluido socialmente, está muerto. Las explicaciones que se dan para explicar su muerte son tan variadas, que se terminan neutralizando. Al final no queda ninguna explicación para la exclusión excepto el azar.

Esta interpretación es apoyada por las relaciones intratextuales que se insinúan de las páginas del diario de Aub escritas en el periodo en el que se originó *Juego*. En el enero de 1962 escribe sobre el escritor y el exilio:

El escritor eyacula lo suyo para su generación o la que sigue. Si no, queda en el olvido o, a lo sumo, catalogado en cualquier hilera enorme de nichos, que son las historias de literatura.

Por los azares de la historia los exiliados suelen —a veces— padecer este mal. [...] Es el caso nuestro, el caso mío; diez, veinte, cien personas —a lo sumo— saben de mí, con conocimiento de causa, en España [...]. (Aub 2003: 241)

“Los azares de la historia”, según palabras del propio Aub, determinan la vida de los exiliados. Puesto que los exiliados republicanos como él apenas tenían la posibilidad de encontrar lectores, había pocas probabilidades de que alguien se acordara de ellos: “[el escritor] queda en el olvido”. Es muy significativo que él interpreta este “ser olvidado” no solamente como “muerte”, sino como el tirarlo a una de las muchas tumbas de la historia de la literatura. Dicho de otro modo: quizá se podría “adivinar” quien podría ser el exiliado Aub, pero apenas nadie lo sabe.

Cinco meses y tres páginas después de estas palabras sobre el exilio, el azar, el ser enterrado y el recuerdo, Aub menciona por primera vez *Juego*: “Las ideas son del tiempo. No hay nada que hacer. Ahora bien, ¿mi *noveletta* tiene interés, juego aparte? No lo sé, la escribí en vista de la impresión, del juego. Si es algo más, bueno va. Si no, no pasa de tiempo perdido” (Aub 2003: 243).

Pero, ¿qué es este “algo” que convierte a *Juego* en algo interesante más allá de su idea de juego? Será precisamente la conexión ya mencionada de la forma caracterizada por principios aleatorios con el tema existencial del exilio. Esta hipótesis se confirma en un lema que Aub publicó en su revista *Los Sesenta* (edición 3 de 1965), poco después de la publicación de *Juego*: “Sabido es que AMOR, invertido, da ROMA; no se ha señalado que AZAR, al revés, se lee RAZA” (Aub 2006: 401).

Con lo cual el propio Aub al colocar junto al ingenuo palíndromo de «amor» y «Roma» el palíndromo de los términos “azar” y “raza”, a través de un juego de palabras da la clave de su juego de cartas, en el cual se entrecruzan el principio de

aleatoriedad y la trayectoria vital de los perseguidos a causa de su “raza” y de los exiliados que se salvaron del Holocausto. *Juego* no sería por ello un texto desproporcionado por la desconcertante forma de su (banal) asunto, ni que “the book has exhausted all its possible meanings in the very enunciation of its constructive idea” (Eco 1989: 170), como decía Eco sobre *Composition Nr. 1* de Marc Saporta (1962), texto formalmente bastante parecido a *Juego* (cfr. Buschmann 2012: 170 sq.).

El autor francés Georges Perec había presentado en su novela *La disparition* (1969) la desaparición de la letra “e” como símbolo del violento exterminio de los judíos europeos en el Holocausto (cfr. Gelz 1996: 147 sq.). Aub procede de la misma manera: su *Juego de cartas* es, más que un juego con textos y cartas, un dispositivo neo-vanguardista sobre la muerte de los exiliados. Convierte al lector en un compañero de juego, mientras que la imagen de los exiliados surge como centro ausente de su contexto social. Así que reconocemos como Aub trata en un juego neo-vanguardista una cuestión fundamental del exilio.

## Bibliografía

- AUB, Max (2003) *Nuevos diarios inéditos (1939–1972)*. Sevilla, Renacimiento.
- AUB, Max (2006) *Obras Completas de Max Aub*, ed. de Joan Oleza. Vol. IV-A: *Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*. Valencia, Ed. Valenciana.
- AUB, Max (2010) *Juego de cartas*. Granada, Cuadernos de Vigía.
- BUSCHMANN, Albrecht (2005) “Max Aub entre sus culturas”, en: Ottmar Ette, Mercedes Figueras, Joseph Jurt (ed.) *Max Aub — André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*. Frankfurt a. M. / Madrid, Vervuert: 201–212.
- BUSCHMANN, Albrecht (2012) *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin, de Gruyter.
- ECO, Umberto (1989) *The Open Work*. Harvard, Harvard University Press.
- GELZ, Andreas (1996) *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*. Tübingen, Gunter Narr-Verlag.
- HINZ, Manfred (2006) “Das nicht-lineare Buch. Zwei Überlegungen anhand von Marc Saporta”. *Lendemains* 122/123: 119–137.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1994) “Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad”. *Ínsula* 569, 1–2: 27–28.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003) “Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como revelación”. *Revista de Occidente* 265: 39–52.
- RODRÍGUEZ, Juan (2003) “*Juego de cartas* como hipertexto”. *Ínsula* 678: 27–30.
- RODRÍGUEZ, Juan (2006) “*Juego de cartas*, novela virtual”. *El Correo de Euclides. Anuario de la Fundación Max Aub* 1: 311–334.
- VALCÁRCEL, Carmen (1996) “Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub”, en: N.N. (ed.): *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Santiago, Universidad Santiago de Compostela: 269–288.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2007) “Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de cartas*”. *Revista Literaria* 138: 543–557.



---

**Trinidad Marín Villora**

Universidad de Wrocław

## El personaje mexicano en los cuentos del exilio de Max Aub y Pere Calders

### Resumen

El presente trabajo se propone realizar un acercamiento a la figura del personaje mexicano en los cuentos del exilio de Max Aub y Pere Calders. Ambos autores dibujaron de manera similar a sus protagonistas, dotándolos de rasgos comunes. Se pondrán de relieve las numerosas similitudes en la caracterización de dichos personajes en una selección de cuentos: “El chueco” y “Juan Luis Cisniega”, de Max Aub; “Fortuna Lleu”, “Primera part d’Andrade Maciel” y “Apunts per a dos contes mexicans”, de Pere Calders.

### Abstract

The present paper aims to study the Mexican characters in the exile short stories written by Max Aub and Pere Calders. Both authors, exiles in Mexico, drew their main characters in a very similar way, providing them with common features. The similarities in their characterization will be highlighted, taking as a starting point a selection of stories of both authors: “El chueco” and “Juan Luis Cisniega”, by Max Aub as well as “Fortuna Lleu”, “Primera part d’Andrade Maciel” and “Apunts per a dos contes mexicans”, by Pere Calders.

México se convirtió en un país de acogida excepcional para quienes abandonaron España tras la derrota republicana en la Guerra Civil. Una gran parte de la intelectualidad española encontró allí tanto un refugio como un espacio que les ofrecía la posibilidad de continuar con su labor literaria<sup>1</sup>.

La llegada de los exiliados a tierras mexicanas tuvo lugar en un momento clave para el mundo indígena ya que, como señala Carlos Guzmán, eran los años “de la *re-descoberta* de l’indi —és a dir, de la integració política de les diverses comunitats indígenes del país sota unes legislacions lingüística i de propietat comunes [...]— i

---

<sup>1</sup> Realizo un estudio más detallado sobre México como país de acogida para los exiliados españoles en Marín Villora, 2013.

els de la seva conversió en tema artístic, en objecte del propagandisme demagògic i sobretot en *problema*" (2008: 176–177). En ese momento postrevolucionario de consolidación cultural y política en el que se encontraba México, la consolidación del pasado y de la identidad nacional, en el que el mundo indígena estaba muy presente, era, según Guzmán, fundamental (*cf.* 2008: 176).

El exilio al país ajeno supuso un fuerte choque cultural para los exiliados. Una parte importante de ese choque se debía a la presencia del mundo indígena en la cultura mexicana. Es obvio, por ello, que los escritores tomaran el tema como materia para sus textos. México y sus habitantes se convirtieron en los protagonistas de algunas de las obras de los exiliados (*cf.* Guzmán 2008), como las de Max Aub y Pere Calders, los autores que aquí principalmente nos ocupan.

Max Aub luchó por la defensa de la República desde el comienzo del levantamiento militar. Impedido para batirse en el frente, Aub colaboró con sus escritos a apoyar la causa, recaudó fondos para la República e intentó ganar ayuda internacional para su bando. El 1 de febrero de 1939, cuando la guerra estaba perdida y el peligro era inminente, Aub huyó a Francia, en dirección a París. Allí vivió una traumática experiencia en el exilio tras ser internado en diferentes campos de concentración: Roland Garros, Vernet y finalmente Djelfa, Argelia. En 1942 consiguió embarcarse rumbo a México, donde viviría hasta su muerte, el 22 de julio de 1972. En México colaboró en diversos periódicos y revistas, fue dramaturgo, novelista, guionista, dibujante, poeta e incluso pintor.

Al igual que su estremecedora experiencia en el exilio francés, el exilio mexicano sirvió a Aub de base para gran parte de su vasta producción. El presente trabajo se centrará en dos de sus cuentos que tienen personajes mexicanos como protagonistas: "El chueco" y "Juan Luis Cisniega". Los rasgos característicos que en ellos encontramos se repetirán en los personajes mexicanos de muchos otros de sus cuentos, también de aquellos donde aparecen personajes españoles exiliados como contrapunto.

Pere Calders llegó a México tres años antes que Aub, en 1939. Durante la Guerra Civil, Calders tomó activa parte por la causa republicana, como dibujante de propaganda y luchando en el frente, donde además ejerció de cartógrafo. Tras la derrota se exilió en Francia y fue internado en el campo de concentración de Prats de Molló. Consiguió huir y llegar a un refugio para exiliados organizado por el SERE en Tolosa. Más tarde encontró cobijo en el castillo de Roissy-en-Brie, junto a un gran número de intelectuales. En julio de 1939 se embarcó rumbo a México, donde permaneció veintitrés años, hasta 1962, cuando regresó a Barcelona. A diferencia de Aub, Calders apenas tocó en su obra el tema de México y el exilio, con excepción de su novela *L'ombra de l'atzavara* (1964) y lo que se ha llamado su narrativa mexicana: *Gent d'alta Vall* (1957) y *Aquí descansa Nevarés* (1967)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> En realidad existe un título más de Calders que se ambienta en el particular universo mexicano del autor: la novela inacabada *La marxa cap al mar*, que data de principios de la década de los sesenta, recuperada del Fondo Pere Calders y publicada en 2008 por la Universitat Autònoma de Barcelona.

Pere Calders fue uno de los pocos autores que en México pudo escribir exclusivamente en catalán, debido a que otras actividades como el dibujo o el diseño gráfico le permitían el sustento económico y no dependía de sus ingresos como escritor (*cf.* Pons 1998: 46). Calders colaboró en diferentes revistas catalanas del exilio, como *La Revista dels Catalans d'Amèrica*, *Quaderns de l'exili*, *Lletres* o *Pont Blau* entre otras, y continuó con su producción literaria. Sobre sus cuentos mexicanos, manifestó que:

no hay ninguno que sea absolutamente inventado, todos son escritos a partir de hechos reales [...] Son cuentos realistas porque trato de expresar algo que vivía y en que lo que me impresionaba era, precisamente, la mezcla de la realidad con el absurdo, porque hacen, con absoluta naturalidad, las cosas que a nosotros nos parecen las más extrañas de este mundo<sup>3</sup>.

El autor afirmó que, mientras estuvo en México, anotaba sucesos reales en los que se basaba después para sus relatos. Según Calders, “allò que nosaltres entenem per realitat, té a Mèxic una altra dimensió: la gent, allí, fa coses que en altres latituds cal inventar per als personatges ficticis” (2007: 151). De entre sus cuentos, nos centraremos en “Fortuna Lleu”, “Primera part d'Andrade Maciel” y el primero de sus “Apunts per a dos contes mexicans”, donde podremos comprobar las similitudes entre el personaje mexicano que crea con el de Max Aub.

Los protagonistas de los cuentos que nos ocupan están caracterizados sobre la base de un patrón estereotipado. Su perfil es el de un varón que pertenece al mundo rural o a una clase desfavorecida y se ajusta a lo que Noguer y Guzmán llaman una *idiosincràsia tropical* y definen como

lentitud física i mental, la corrupció o la informalitat en molts aspectes de la vida però alhora un profund sentit ritual de la nimietat, la irracionalitat i la proclivitat a la violència visceral, el primitivisme, una mena d'obsessió i fascinació davant de la mort, el fatalisme, una espiritualitat tan intensa com la pulsio sexual. (2004: 307–308)

Respecto a los cuentos mexicanos de Aub<sup>4</sup>, Hernández Cuevas subraya que “contienen elementos idiosincráticos que ejemplifican ciertos rasgos del carácter rural mexicano [...] tales como el hermetismo, la indiferencia ante la vida o la muerte, y el machismo” (2006: 190). Por otra parte, Joan Melcion describe así a los protagonistas mexicanos de Calders: “Són personatges que es distingeixen per una certa abúlia aparent, per una tendència a la passivitat, al quietisme i a la parsimònia expressiva” (2007: 22). A partir de estas definiciones podemos esbozar un retrato de la figura del mexicano en los cuentos escogidos.

En primer lugar, la quietud y la lentitud física y mental son constantes en los protagonistas: Trinidad Romero, protagonista de “Fortuna lleu”, “deixa passar les hores lentament” (2007: 87); los soldados en “Primera part d'Andrade Maciel” marchan “sense pressa” (2007: 109) y la pelea que tiene lugar entre Andrade y el

<sup>3</sup> Testimonio de Pere Calders a Josep Faulí, “Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana”, *Serra d'Or*, nº 240 (1979), *Cataluña desde los trópicos. Las letras catalanas del exilio en México* [en línea] [http://letra.uoc.edu/exili/esp/obres/nevares/index\\_imp.html](http://letra.uoc.edu/exili/esp/obres/nevares/index_imp.html) [29/11/2012].

<sup>4</sup> Hace referencia en concreto a “La hambre”, “Juan Luis Cisniega”, “La vejez” y “El hermanastro”.

general Saldívar sucede “con una certa calma i un cert ritme lent interior” (2007: 108). Andrade y Saldívar comparten además una profunda lentitud en la manera de pensar:

Tots dos tenien una especial visió de les coses, que es caracteritzava per una gran simplificació d'elements; sempre que s'acaraven a un problema i volien adoptar una manera reflexiva, l'estupor els produïa un mal de cap persistent i els allunyava del tema. Acabaven evadint-se fent crits com els camperols mestissos- l'indi no crida mai- o disparant les seves pistoles enlaire o fent renillar els cavalls o bé [...] tirant el llaç als homes o a les bèsties, per fer-los lliurar-se a unes rialles primàries que ocupaven, sorollosament, el lloc de les idees. (2007: 106)

En los cuentos estudiados los protagonistas no pueden impedir actuar en el modo en que lo hacen, sus acciones les son inherentes y están justificadas en los textos por el carácter del indígena. Así, por ejemplo, en “Apunts per a dos contes mexicans”, cuando el policía mata a su madre el narrador explica que “cal esforçar-se a entendre que aquest fet no té res a veure amb la bondat o la maldat tal com s'entén a la manera europea. El policía era una excel·lent persona però hi ha coses que un home, des del punt de vista ultramarí, no pot tolerar mai” (2007: 152). E igualmente los soldados en “Primera part d'Andrade Maciel”, “es passaven de l'un a l'altre carbasses amb suc de pinya fermentat i bevien amb la inexpressiva i continguda manera de fer dels indis” (2007: 107). El mismo Andrade Maciel “portava a dins el pes de la raça” (2007: 105), y Trinidad Romero “sonríe només amb la meitat de la boca, perquè té el sentiment profund, ancestral, de dissimular les seves emocions” (2007: 91).

Por otra parte, el hermetismo que señalaba Hernández Cuevas se hace patente en “El chueco”, cuando es acusado de la muerte de su mujer, ya que se limita a permanecer todo el tiempo callado. De igual manera Trinidad Romero, cuando se le pregunta si él es Armida Morales: “Trinidad no afirma ni nega. El seu mutisme respectuós tant pot significar una cosa com l'altra i ell espera sempre algun avantatge que no representi esforç” (2007: 92).

Otro rasgo que los personajes de los cuentos comparten es una inclinación a la violencia. El *Chueco* mata a su mujer a puñaladas, Trinidad Romero golpea a su amigo hasta la muerte, Cisniega participa en un duelo y el policía dispara a su madre. En el cuento de Andrade Maciel nadie muere, aunque al protagonista se le condena a muerte y la violencia está presente a lo largo del relato. Hay que señalar, sin embargo, que todos los asesinatos o incluso la pena de muerte de Andrade son por nimiedades y sus protagonistas no muestran arrepentimiento por sus actos ni les dan mayor importancia. Esto se relaciona con otra de sus características, que es la indiferencia ante la vida y la muerte. Por ejemplo, a Andrade Maciel se le condena por querer beber el vino del general, del que hasta entonces era amigo inseparable. Trinidad Romero mata a su amigo Lalo solo porque está ciego de dolor tras quemarse en una pierna. Pero quizás la muerte más absurda es la que da el policía a su madre porque se maldice a sí misma: “El policía es va encegar. Ell no tolerava que ningú insultés la seva progenitora, i aquest «ningú» no admetia

excepciones de cap mena. Va perdre els estreps, es tragué la pistola i va matar la seva mare” (2007: 152).

Por su absurdo, podemos considerarlas muertes cómicas. De hecho, los protagonistas de los cuentos se caracterizan en general por sus rasgos cómicos. Si tenemos en cuenta la definición aristotélica de lo cómico como “un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor” (2004: 45), consideramos pues cómicas las descripciones de algunos de los protagonistas, quienes destacan por su fealdad. El *Chueco* se nos presenta del siguiente modo:

Había nacido difícil. Creció con la cara que tenía, torcida. Torvo, sin serlo; callado, quién sabe qué problemas andaba resolviendo [...]; más bien pequeño, sin carne ni color; además, como picado de viruelas, sin haberlas tenido. Nunca muy limpio, la ropa vieja desde que se la ponía, un físico difícil, poco pelo, lacio. (2005: 89)

Juan Luis Cisniega se nos presenta como un hombre sin escrúpulos y con una similar descripción física a la del *Chueco*: “Alto, fuerte, feo, con la cara plantada de granos, surcos y una barba que le crecía en matas, nunca bien raspada; dentadura amarilla, en zigzag, granítica, a prueba de lo que se le enfrentara. Sucio, maloliente” (2005: 99).

Igualmente cómico es el fracaso en los personajes que no tiene consecuencias lamentables para ellos, como por ejemplo el hecho de que Andrade Maciel fracase en su intento de beberse el vino del general, su última voluntad cuando se le condena a muerte. El general le conmuta la pena solo para que no lo haga, por ello este fracaso es cómico al no ser un verdadero fracaso, dado que el mismo le salva la vida. En “El chueco” observamos el fracaso en el hecho de que, cuando Alfonso pega a su mujer, ella le devuelve los golpes:

Alfonso no pasaba de empleado de vía ni se emborrachaba más que cada quincena, ni, al principio, le pegaba a la María más que alguna que otra vez: eso sí, con modo. Tardó ella más de lo que pudiera suponerse en reconocer el cabestro por la potreada, pero cuando le cogió la medida le devolvió la muestra; con lo que, si no otra cosa, hubo paz. (2005: 90)

La rigidez, tanto de cuerpo como de espíritu es, de acuerdo con Bergson, muestra de comicidad. Bergson define como personaje cómico aquél que

peca siempre por obstinación de espíritu o de carácter, por distracción o por automatismo. En el fondo de lo cómico hay una rigidez de cierto género que obliga a seguir rectamente el camino, sin escuchar y sin querer oír. [...] *Un personaje que sigue su idea* y que vuelve a ella constantemente por más que le interrumpen. (2003: 37)

Rigidez y tozudez son cualidades que comparten todos los protagonistas: Cisniega se empeña en no vender las tierras, a pesar de que en realidad no son suyas y de que le ofrecen millones por ellas; al policía, su rigidez le impide hacer una excepción con su propia madre. La tozudez de Andrade Maciel se destapa cuando comienza a cumplir su última voluntad: “Es disposava a beure’s el contingut de la tercera ampolla, fent un esforç, perquè la veritat era que ni a ell ni a Saldívar el vi no els plaïa gaire” (2007: 113).

Hay que mencionar, por último, el gusto por beber y emborracharse, otro de los rasgos comunes para los protagonistas con excepción de Cisniega<sup>5</sup>: beber es muestra de su hombría, y cuando no lo hacen se les critica.

La recepción del personaje mexicano en la obra de Calders fue problemática, hasta el punto de que se acusó a su autor de racista y de ingrato. En diversas ocasiones Calders se justificó al respecto:

Un cop a casa, tornant del periple, algú m'ha dit que jo era racista. Això és esgarriós, o almenys aquest és l'efecte que m'ha fet a mi. Es tracta d'un qualificatiu que pot arruinar el crèdit de qualsevol [...]. Recordo els riscos de la tria en uns moments que la decisió era plena de compromís, i consti que jo em vaig afiliar de seguida i de tot cor a la banda antirracista. (2007: 36)

Carme Gregori, teniendo en cuenta la obra de Calders al completo, llega a la conclusión de que

L'obra mexicana de Pere Calders es singularitza dins la producció global de l'autor per la localització geogràfica i els personatges que protagonitzen les històries; aquesta però, és una diferència superficial, més enllà de la qual, el corpus mexicà s'integra harmoniosament dins del conjunt. (Gregori 2004: 211–212)

Estamos de acuerdo en este punto, dado que se incurre en un error calificando al autor de racista por esta imagen que transmite en la ficción. En primer lugar, no debe confundirse al autor con el narrador. Y en segundo lugar, hay que mencionar que la caracterización del personaje español (en especial, la caracterización del español exiliado en México) que transmiten algunas obras tanto de Calders como de Aub, es tan mordaz e irónica como la caracterización que se hace de los mexicanos. Sirva como ejemplo la descripción que hace el protagonista del cuento de Aub “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, donde nos habla de cómo se comportan los exiliados españoles en los cafés de México:

Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al “camarero”, psts, oigas estentóreas, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos. (1960: 16)

O la descripción que el narrador de *L'ombra de l'atzavara* de Pere Calders hace de algunos de sus coexiliados, como por ejemplo de Enric Solana (2010: 49–50)<sup>6</sup>.

A modo de conclusión: los personajes mexicanos de los cuentos comentados de Max Aub y Pere Calders comparten rasgos en su caracterización y conforman un estereotipo del mexicano marcado por rasgos cómicos. Esta caracterización paródica, sin embargo, pertenece a la ficción y no debe (mal)interpretarse fuera de ella.

<sup>5</sup> Cisniega “No probaba el licor; único defecto del que se atrevían a murmurar los hombres. Aparte de eso, a más de veinte leguas a la redonda, ni quién chistara” (2007: 99).

<sup>6</sup> Hay que señalar que Calders también tuvo problemas con su caracterización del personaje desterrado en *L'ombra de l'atzavara*, con la que algunos exiliados catalanes en México se sintieron identificados y ofendidos (cfr. Gregori 2004: 199–200).

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (2004) *Poética*. Madrid, Alianza.
- AUB, Max (1960) “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en: Max Aub *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México, Libro Mex Editores: 9–32.
- AUB, Max (2005a) “El Chueco”, en: Marta E. Altisent (ed.) *Los cuentos mexicanos de Max Aub*. Newark, Juan de la Cuesta: 89–92.
- AUB, Max (2005b) “Juan Luis Cisniega”, en: Marta E. Altisent (ed.) *Los cuentos mexicanos de Max Aub*. Newark, Juan de la Cuesta: 99–100.
- BERGSON, Henri (2003) *La risa*. Buenos Aires, Losada.
- CALDELS, Pere (2007a) “Fortuna Lleu”, en: Pere Calders *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*. Barcelona, Edicions 62: 87–93.
- CALDELS, Pere (2007b) “Primera part d’Andrade Maciel”, en: Pere Calders *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*. Barcelona, Edicions 62: 105–116.
- CALDELS, Pere (2007c) “Apunts per a dos contes mexicans”, en: Pere Calders *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*. Barcelona, Edicions 62: 151–155.
- CALDELS, Pere (2010) *L’ombra de l’atzavara*. Barcelona, Edicions 62.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme (2004) “Mèxic en l’obra de Pere Calders”. *Caplletra*. 36: 195–216, [en línea] <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35751622336249617422202/210353.pdf?incr=1> [29/11/2012].
- GREGORI SOLDEVILA, Carme (2006) *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- GUZMÁN, Carlos (2008) *Una geografia imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l’exili*. Valencia, Tres i Quatre.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Juan Carlos (2006) *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México*. Alicante, Universidad de Alicante.
- MARÍN VILLORA, Trinidad (2013) *Entre espacios, entre exilios. Los espacios del exilio en la narrativa mexicana de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders*. Würzburg, Königshausen und Neumann.
- MELCION, Joan (2007) “Introducció”, en: Pere Calders *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*. Barcelona, Edicions 62: 1–32.
- NOGUER, Marta; GUZMÁN, Carlos (2004) *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PONS, Agustí (1998) *Pere Calders, veritat oculta*. Barcelona, Edicions 62.
- Testimonio de Pere Calders a Josep Faulí, “Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d’Antaviana”, *Serra d’Or*, 240 (1979), *Cataluña desde los trópicos. Las letras catalanas del exilio en México* [en línea] [http://lletra.uoc.edu/exili/esp/obres/nevares/index\\_imp.html](http://lletra.uoc.edu/exili/esp/obres/nevares/index_imp.html) [29/11/2012].



---

**Cristiana Fumiani**

Universidad de Granada

## A la sombra de su hermana María: el doble exilio de la olvidada Araceli Zambrano

### Resumen

El objetivo de esta investigación es arrojar luz sobre Araceli Zambrano, figura caída en el olvido por la atención dedicada a su más célebre hermana María, la filósofa y ensayista discípula de Ortega y Gasset, que para ella acuñó el seudónimo de Antígona en su famosa autobiografía *Delirio y destino* (1989) y también le dedicó su *Tumba de Antígona* (1967). Viva encarnación y, a la vez, ruina testimonial de los acontecimientos trágicos de su país (y de Europa entera), la joven andaluza fue otra exiliada cuyas huellas fueron borradas por la Guerra Civil y el consiguiente destierro. Este fenómeno común a toda su generación (la “generación del toro” sacrificada) quitó a los muertos el tiempo de su historia, a la vez que dejó a los vivientes sin raíces y sin las coordenadas geográficas y antropológicas representadas por la patria y la familia. El delirio de la heroína tebana evoca perfectamente el estado de desesperación al que llegó Araceli al ser acosada constantemente por la Gestapo en París, donde sufrió muchas estrecheces y, además, los tormentos morales, esa maldad inteligente y el maquiavelismo con los que los nazis la torturaron hasta llegar a fusilar a su marido.

### Abstract

The objective of this research is to shed light on Araceli Zambrano, a figure fallen into oblivion because of the attention devoted to her more famous sister Maria, the philosopher, essayist and Ortega y Gasset's disciple, who coined the pseudonym of Antigone for her in the famous autobiography *Delirium and destiny* (1989) and also dedicated *Antigone's tomb* (1967) to her. A living incarnation and, at the same time, testimonial ruin of the tragic events of her country (and of Europe as a whole), the Andalusian girl was another living in exile whose traces were erased by the civil war and the subsequent exile. This phenomenon common to all her generation (the sacrificed “bull generation”) deprived the dead of the time of their history while it left the living with no roots and without the geographical and anthropological coordinates represented by their homeland and their family. The delirium of the Theban heroin perfectly evokes Araceli's state of despair when she was harassed constantly by the Gestapo in Paris, where she suffered many hardships and, in addition, moral torments, that sort of intelligent evil and the Machiavellianism through which the Nazis tortured her until shooting her husband.

La había llamado Antígona, durante todo este tiempo en que el destino las había separado apartándola a ella del lugar de la tragedia, mientras su hermana —Antígona— la arrostraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona porque, inocente, soportaba la Historia; porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad.

María Zambrano

Junto a los demás desterrados de la dictadura franquista, las dos hermanas Zambrano fueron testigos de una historia verdadera, padecida y sacrificial frente a la historia apócrifa de la voluntad de poder. De hecho, fue intensa la participación en el frente republicano no sólo de María sino (y sobre todo) de Araceli quien, al cruzar los Pirineos en la fría noche del 28 de enero de 1939 en compañía de su madre, marido y hermana, estaría destinada, por lo tanto, a andar “al mismo paso con los vivos, con los muertos” (Zambrano 1989a: 92), atrapada en una agónica vida-en-muerte. La joven malagueña cruzó ese siglo bélico por excelencia que fue el siglo XX y, mientras atravesaba la larga noche de dos dictaduras y de tres graves conflictos (la Guerra Civil Española y la dos Guerras Mundiales), nunca buscó una vía de salida fácil por ser mujer sino que se declaró dispuesta a compartir el destino común a toda su generación, esa “generación del toro” sacrificada que quería ser escuchada y, sobre todo, entendida.

Después de unas breves estancias en París y Nueva York, las dos Zambrano se dirigen a La Habana, como relata Eloísa Lezama Lima:

[Las Zambrano] iban las dos juntas siempre. Araceli y los gatos. Araceli es el personaje que une a María con la realidad y, sin embargo, se le muere antes. [...] Estaba casada con un personaje español al que acusaron en la guerra pues estaba muy en contacto con los revolucionarios de París. Las dos. Hablaban mucho de su exilio, de las injusticias, muy antifranquistas las dos, francamente. Recordaban mucho, mucho a España y siempre con un desdén hacia Franco bien grande. Ellas nunca se reconciliaron, si se hubieran reconciliado no les hubiera ido tan mal, ¿verdad? (Lezama Lima 2006: 11–12)

Aparece aquí una clara referencia a la implicación política también de esa hermana para quien la autora de *Los intelectuales en el drama de España* acuñó el seudónimo de Antígona en *Delirio y destino*, donde aclara: “Había mantenido con ella infinitos diálogos, le había hablado noches interminables de insomnio cuando no sabía su paradero, si en tierra de Francia, si en lugar ocupado o no ocupado, si en país más libre del terror, aunque no de la guerra, si en algún campo de concentración” (1989b: 249)<sup>1</sup>. Después de su estancia cubana, María se trasladará a Puerto Rico,

<sup>1</sup> María recuerda, en *Delirio y destino*, los momentos dramáticos de “esta Europa que no sabía amarse tanto”: “La sentía llorar abrazada a la madre ya menor que ella, necesitada de protección. Y como ella le había hablado tanto, ya no hallaba palabra qué decirle, sólo una persistente interrogación no formulada casi siempre. Esperaba de ella la revelación de todo aquel dolor, el suyo propio y el

sin dejar nunca de pensar en la angustia de su madre y de su hermana en París, y en la agonía de la otra madre suya que es también aquella lejana Europa martirizada por la guerra: “París... y en París estaba su madre, su hermana y el hombre a quien su hermana estaba unida amenazado en grado extremo. París, Europa, la madre. No había ya remedio. [...] Y madre era también Europa. Otra madre despedazada, una madre que se había vuelto loca” (Zambrano 1989b: 241).

Es el drama de su patria a la que —convertida en ara sacrificial donde sus hijos derraman sangre o libertad— la filósofa intentará volver, después de la muerte de la madre, para no separarse de su hermana nunca más. Ambas permanecen en París, donde reciben protección por parte de algunos amigos, especialmente del banquero griego Zervos, y también viven con Octavio Paz en la embajada mexicana de la capital francesa. A comienzos de 1949 las Zambrano se establecen en Ciudad de México (donde se ofrece la cátedra de Metafísica a María) y de allí otra vez a La Habana. Después de numerosos vaivenes, en mayo de 1953 se instalarán en Roma, donde por fin pueden encontrar paz y disfrutar de la compañía recíproca, como recuerda la amiga cubana Tanghy Orbón:

María y Araceli eran muy europeas. Araceli había vivido en Francia, París, en una época horrenda. Allí murió su madre. Araceli tenía pasión por Italia, a María le gustaba mucho. Una mañana espantosa, en un barco de carga, se fueron a Roma. Fue muy triste. Ara se llevó dos o tres gatos. Verlas ir fue una cosa muy desolada, se les veía muy desamparadas. (2006: 25)

Y parece que esos “dos o tres gatos” —que en realidad habían llegado a formar una amplia familia felina en su piso de Lungotevere Flaminio— fueron el pretexto oficial para ser expulsadas de Roma, en 1964, a raíz de la denuncia de un vecino fascista. El mandato de expulsión representó un golpe muy duro para las hermanas, puesto que consideraban la capital italiana su auténtica *alma mater*: en ella solían reunirse en el café Rosatti con el círculo de Alberto Moravia y su mujer, Elsa Morante, autora de una novela titulada precisamente *Araceli*.

Sin embargo, tan delicada era la salud de Araceli como la economía de ambas. En septiembre de ese mismo año 1964, las Zambrano llegan a la casa de campo de La Pièce, cerca de la frontera suiza, esa “otra estación de exilio para las dos hermanas en abril nacidas” (Ullán 2010: 12), durante la cual María acabará su *Tumba de Antígona*, entre la desolación y la angustia por la enfermedad de Araceli, fallecida el 20 de febrero de 1972 y, al perder progresivamente la vista, se queda a la espera de que los dioses vuelvan a engendrar a su Antígona.

J. M. Ullán, en el relato prologal de su antología de fragmentos de obras zambranianas, explica que había tardado en enterarse de que Araceli, esa hermana que María llamaba “Antígona” (pero sobre cuyo referente real ella misma proyecta la sombra de la duda al declarar: “sí, mi hermana es Antígona, aunque luego se ha

---

de todos, la revelación entrañable de la noche oscura de Europa que ella había tenido que vivir, sin tregua en la vigilia. Una conciencia inocente que vigila movida por la piedad; sí, Antígona” (249).

dicho que Antígona soy yo, ¡pues quizá!)” había entrado “en un pozo con fondo”, obligada a “revivir el pasado como si se tratara del futuro inmediato”<sup>2</sup>.

A la memoria de su hermana, “la intelectual para el pueblo” dedica su *Tumba de Antígona*, esa tumba en cuya penumbra la contempla expiar la culpa de haber visto más allá de lo permitido y de haberse atrevido a expresarlo con el *logos* de una mujer; no le queda, por lo tanto, otra salida que la del exilio, en su bivalente faceta de huida y de refugio, para procurar preservar su identidad.

Y el exilio (palabra clave con la que se abre *La tumba de Antígona* y que luego se convertirá en el *leitmotiv* de la misma) será el telón de fondo de la existencia literaria de la hija de Edipo, quien, tras asesinar a su padre Layo y unirse incestuosamente a su madre Yocasta, asciende al trono de Tebas; la guerra civil en la que se enfrentarán sus dos hijos varones y el sacrificio de Antígona son la inevitable consecuencia de la culpa originaria del padre. A su hija corresponderá acompañar piadosamente al padre ciego, “rey-mendigo” (Zambrano 1989a: 17) de Tebas, al destierro, ese mismo inacabable destierro que tuvo que experimentar Araceli, esa cuesta que siempre fue subiéndolo con “el corazón en lo alto” (*ibíd.*: 92). La trágica experiencia de la exclusión y del no-ser, esa agónica imposibilidad de vivir y, también, de morir que experimentaron las hermanas Zambrano, son aspectos reflejados en el mito de la heroína griega, “figura alegórica del exilio” (Bundgård 2000: 293), *alter ego* de Araceli y uno de los personajes literarios más logrados salidos de la pluma de María, que la elige como paradigma de la crisis del hombre del siglo XX y de su doble concepción del destierro, tanto la autobiográfica como la metafísica. Para lograr establecer la ecuación entre la historia de su familia y la tragedia del ciclo tebano, la autora la modifica parcialmente, con el fin de adaptarla al marco histórico del siglo XX, en su ensayo *La tumba de Antígona*, que aparecerá veinte años después de ese *Delirio de Antígona* publicado en 1948 en la revista cubana *Orígenes*.

En la célebre tragedia sofoclea, la impávida protagonista se opone a la *dura lex, sed lex* del nuevo rey de Tebas Creón y entierra al cadáver de su hermano Polinices para que su alma pueda descansar en paz en el Hades, lo que la condenará a morir viva en una cueva sepulcral por orden de “la ley terrena” del hermano de Yocasta, a la que la combativa tebana reaccionará con la “ley divina” del amor fraternal y del

<sup>2</sup> Relata J. M. Ullán: “En su exilio de París, bajo la ocupación del ejército nazi, fue torturada —¡huy!, como tantísimos otros», solía añadir ella— y sometida a todo tipo de vejaciones por la Gestapo, sin conseguir con eso evitar que detuvieran y extraditaran a su esposo a España y muriera aquí fusilado. [...] La Antígona de María Zambrano, a prudente distancia de la de Sófocles, no puede darse la muerte. Araceli, aunque errante, se entierra entonces viva. Al lado de su hermana. [...] Y, de pronto, una de las dos hermanas pierde el presente: sólo se acuerda. Se acuerda de que están a punto de regresar los mismos torturadores de antaño. Y se siente sola, pues nadie salvo ella percibe que van a repetirse las humillaciones y el exterminio de los inocentes. Oye los himnos de los asesinos y el ruido de las botas al aplastar los matorrales. No tardarán en derribar la puerta a patadas. Y ahora advierte que no, que no puede prestarse de nuevo a ese tormento, que esta vez prefiere matarse. Pero antes tiene que librar del suplicio a los seres queridos. Coge una cuerda, se pasea sin rumbo por los alrededores y comienza a mirar con cautela todo cuanto ama. Lo que le queda. [...] Para no tener que volver a mirar lo insoportable: la ermita de La Pièce convertida en burdel y matadero” (2010: 31–33).

respeto de los difuntos. En la versión zambraniana, que se estructura en un prólogo y doce escenas que combinan diálogos y monólogos y reciben el nombre, cada una de ellas, del personaje que se le aparece a Antígona en su delirio, esa muchacha sola en una historia de guerra y de poder escrita por los hombres entierra al hermano traidor porque —como explica a su hermana Ismene (en un juego especular *entre* y *con* las dos hermanas Zambrano)— a ella sola corresponde el papel de “lavandera” (Zambrano 1989a: 46).

Condenada a ser enterrada viva, la heroína del ciclo tebano evita el suplicio ahorcándose, en la versión original griega. La recreación española del final de la tragedia, que se perfila como aún más trágica en su sustitución del suicidio por la agonía de una muerte lenta y prolongada (esa agonía que la llevará a la locura y a los delirios), se podría interpretar como reflejo de un tópico cultural de la Europa cristiana, que excluía *a priori* la posibilidad de quitarse la vida desde ambos puntos de vista, tanto el religioso como el filosófico.

No hay que olvidar, además, el escenario de la acción dramática: ese *locus* liminal, que está más allá de la vida y más acá de la muerte, nos separa de la obra sofoclea, que transcurre en el palacio de Tebas. Ya el título nos advierte de que Antígona evoluciona en un espacio que va a influir en sus actuaciones y su discurso, y de que ese espacio —indisoluble de la joven— constituye el centro neurálgico que confiere coherencia a la obra.

Otro aspecto relevante en el que difieren las dos versiones reside en el distinto grado de arrepentimiento de Creón quien, en la tragedia de Sófocles, tras darse cuenta de las consecuencias dramáticas del abuso de su poder, se precipita a la cueva para liberar a la joven inocente cuando ya es demasiado tarde: ella se ha ahorcado y su hijo Hemón yace moribundo abrazado a las piernas de su novia, lo que llevará —puesto que la sangre llama siempre otra sangre— a la trágica muerte de su esposa Eurídice, también suicida. Zambrano, en cambio, no concede al tirano (su tío y suegro a la vez) ese mismo arrepentimiento, y de ahí que Antígona, aún viva en su sepulcro, se niegue a perdonarlo, igual que su autora (y su hermana) siempre rechazaron la figura histórica del general Francisco Franco.

Leer este texto marcado por múltiples niveles conflictivos significa leer a Antígona desde la perspectiva de su raíz genealógica y genética, o sea desde el horizonte histórico-cultural de las dos hermanas exiliadas y, al mismo tiempo, entregarle una misión salvífica trascendente, la *catarsis* y redención de las víctimas de las tiranías y de los totalitarismos de todas las épocas. María y Araceli, que son hermanas como ocurre en la pareja formada por Antígona e Ismene, vivirán la lucha fratricida de las dos Españas y serán sacrificadas en el ara de la historia, donde ofrecen su vida para salvar a sus hermanos/compatriotas de la tiranía del poder impuesto con la sangre. Siguiendo esta lectura en clave alegórica del drama (*cfr.* Abellán 2006), Polinices y Etéocles se podrían interpretar como los dos bandos que se enfrentan en la Guerra Civil, mientras que Edipo es el símbolo de la monarquía de Alfonso XIII y Hemón la encarnación de la generación de posguerra.

El eco de la voz de Antígona, la cual es *figura* de tres mundos (la familia, la ciudad y los dioses) que se enfrentan y reclaman, cada uno, su propia verdad, seguirá hablando a las hermanas Zambrano durante los años del destierro, ya que la joven sacrificada ha sido la puesta en escena de sus fantasmas, la auténtica revelación de su ser. Con esa poca razón que todavía le queda, ella revela las (sin) razones del conflicto y, al hacerlo, va recuperando (o construyendo) su identidad, de manera que, al cabo de este ajuste de cuentas, ya es otra: contempla su último día y, bajo este rayo de luz que ha abierto sus ojos como una herida, (re)conoce el sentido de sí misma, el sentido de la pérdida de su patria, el sentido del exilio y del amor no vivido.

Ahora ya queda más claro el objetivo de esta obra: contar todas las injusticias que tuvieron que padecer Antígona y, al igual que Marta y María como encarnación de una “autoadelfa” (una hermana única y absoluta), las dos hermanas Zambrano, hasta que ese velo de Maya se fue descorriendo para desvelar todo lo inefable de la ignominia que las inocentes vieron directamente con sus ojos: la degradación del alma humana, y todo el tormento físico y moral del vivir entre las mallas de una red entretejida con los hilos del horror. Hambre, miedo, muerte; pero también la dignidad y el heroísmo de ese “nosotros” formado por la colectividad anónima de todas las víctimas del Terror que, forjadas en el dolor y en el valor, no dejarán de creer en los valores humanos de la *pietas* y de la *charitas*.

Víctima pasiva de una historia de silencios, de sombras y de carencias, Antígona se convertirá en creadora de vida y generadora de luz en la oscuridad de las paredes de esa tumba que representa el nido donde madurará la conciencia de su ser, es decir, su segundo nacimiento, el auténtico y definitivo. Al cabo de este viaje a las entrañas mismas de la tierra, de su familia y de su ciudad, la joven tebana se convierte ahora en sujeto, en heroína de la conciencia, por negarse a ser cómplice de una historia que no ha elegido, y cuya voz abismal se seguirá oyendo en ese confín entre Vida y Muerte, en el cual la luz no puede darse sin las tinieblas:

Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva. No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, esperanzada justicia sin venganza, claridad inexorable, conciencia virgen, siempre en vela. No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros. (Zambrano 1989a: 72)

## Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis (2006) *María Zambrano: una pensadora de nuestro tiempo*. Barcelona, Anthropos.
- BUNDGÅRD, Ana (2000) *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Madrid, Trotta.
- LEZAMA LIMA, Eloísa (2006) “María y Lezama: encuentros en La Habana”, en: Javier Fornieles Ten (ed.) *Correspondencia (entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista)*. Sevilla, Espuela de Plata.

- ORBÓN, Tanghy (2006) “Encuentros en el «Palacio Orbón»”, en: Javier Fornieles Ten (ed.) *Correspondencia (entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista)*. Sevilla, Espuela de Plata.
- ULLÁN, José-Miguel (2010) *María Zambrano. Esencia y hermosura*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- ZAMBRANO, María (1989a) *La tumba de Antígona*. Madrid, Mondadori.
- ZAMBRANO, María (1989b) *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*. Madrid, Mondadori.



---

***Yolanda Guasch Marí***

Universidad de Granada

## El artista José Horna y su producción artística en México

### Resumen

Este trabajo se centra en la figura del andaluz José Horna Lechuga (Jaén, 1912–México, 1963) que formó parte de ese nutrido grupo de artistas e intelectuales que tras la derrota republicana y el final de la Guerra Civil tuvo que abandonar España. Después de su paso por campos de concentración logró llegar a México junto a su mujer, la reconocida fotógrafa Kati Horna.

Instalados en el país azteca se relacionaron con un grupo de artistas surrealistas exiliados europeos, contándose entre los mismos nombres como Leonora Carrington o Remedios Varo. Los Horna convirtieron el espacio de su casa en lugar de creación, existiendo una permanente vinculación entre el arte y su vida. De hecho, fue en México donde José Horna continuó con su labor de cartelista, profesión que se convirtió en su sustento económico en el nuevo país. Al mismo tiempo, abrió nuevos caminos plásticos iniciándose en la labor escultórica, realizando, también, diversos objetos para la vida cotidiana como la famosa cuna que realizó para su hija Norah y fue pintada por la artista de origen británico, Leonora Carrington, con la que compartió numerosas obras.

### Abstract

This paper focuses on the life and work of the artist José Horna Lechuga (Jaén, 1912–México, 1963). In the late 1930's, he was part of the group of the numerous artists and intellectuals forced to leave Spain, as a consequence of the Spanish Civil War. After surviving the concentration camps, he managed to reach Mexico with his wife, the well known photographer Kati Horna.

Once settled in Mexico, they were introduced to the exiled European Surrealists' community, including Leonora Carrington and Remedios Varo. The Hornas turned their home into a creative place, in which life and art flowed seamlessly. José Horna worked as a graphic designer, while exploring new aesthetic fields in sculpture. He expressed his creativity also in daily life objects, like the cradle crafted for their daughter Norah and decorated by their friend, British artist Leonora Carrington.

José Horna es uno de los muchos artistas desconocidos todavía en España. Llegó a México, como tantos otros intelectuales y artistas exiliados en 1939, buscando la libertad privada, después de participar activamente en la contienda. Este

andaluz nacido en Jaén en 1912, se formó como artista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la segunda mitad de los años veinte, en los mismos años en los que también trabajaba en el taller del Cartelista Máximo Viejo<sup>1</sup> (Fernández 1999: 222). Con el estallido de la Guerra Civil Española, empieza a trabajar para la revista *Umbral*<sup>2</sup>, con sede en Valencia y, posteriormente, en Barcelona. Será en la ciudad condal donde conozca a través de esta revista a la fotógrafa Kati Horna (Sánchez-Mejorada 2004: 6–8)<sup>3</sup>, quien había llegado a España con el encargo de realizar un álbum fotográfico para la Comisión Nacional de Trabajadores de la Federación Anarquista Ibérica. Aunque sus caminos se separan, volverán a encontrarse finalizada la contienda.

En paralelo a su labor en *Umbral*, José Horna, también trabaja como dibujante para el Estado Mayor de la República. Más tarde, y con el avance de la guerra, dejó Barcelona para ingresar en la División del Ebro por la defensa de Teruel, cubriendo la retirada de los civiles a través de los Pirineos.

Acabado el conflicto y después de su paso por los campos de concentración, José Horna consigue llegar a Perpiñán y de ahí se traslada junto a su mujer a París, donde logran encontrar trabajo en la revista *Agence Photo*, José como ilustrador y Kati como fotógrafa<sup>4</sup>. Testimonio de esta época es la obra “Cartel de Francia”<sup>5</sup> en el que colaboran los dos, anticipando una de las características que acompañarán a José Horna en su desarrollo artístico en México: la utilización y reutilización de sus obras a las que vuelve en numerosas ocasiones y en las que interactúa con la obra de su mujer.

Con el estallido de la II Guerra Mundial, inician las gestiones para exiliarse a México. Kati se dirige a su embajada y José va a la mexicana para solicitar su asilo como refugiado. Después de varios escollos burocráticos<sup>6</sup>, lograron que la embaja-

<sup>1</sup> Máximo Viejo (Santa Martas, León, 1905–México, 1958). Dibujante y guionista. Se exilió también a México.

<sup>2</sup> La revista *Umbral* se publica por primera vez en Valencia, saliendo su primer número el 10 de julio de 1937. Revista anarquista que lleva como subtítulo, en un primer momento, “Semanario de la nueva era”. Más tarde pasará a denominarse “Umbral. Semanario Ilustrado” y, finalmente, “Umbral. Semanario Gráfico”. A partir del 8 de enero de 1938 y coincidiendo con la publicación del número 21, la redacción de la revista se traslada a Barcelona. En el comité de redacción figuraron nombres como Mauro Bajatierra, Juan García Oliver, Federico Urales y, realizando artículos, fotos, ilustraciones, dibujos, artistas como Baltasar Lobo, Máximo Viejo, Ismael Martí, Silvia Mistral y José Horna.

<sup>3</sup> Kati Horna (Budapest, 1912–México, 2000). Nació en el seno de una familia aristocrática, lo que le permitió relacionarse con la élite artística e intelectual de su país. En su adolescencia fue gran amiga de jóvenes fotógrafos como Emerick Weisz (Csiki) y Robert Capa, conocido como Bandi. Se formó como fotógrafa en el taller de József Pécsi. Posteriormente, en la década de los treinta, marcha a París, donde trabaja para *Agence Photo*. Desde la ciudad del Sena recibe la propuesta para marcharse a España.

<sup>4</sup> La húngara había realizado trabajos para esta agencia en los años previos a la Guerra Civil española, en los que había vivido en París.

<sup>5</sup> La obra está compuesta por dibujos abstractos y fotografías de construcciones destruidas que Kati hizo en la calle Marina de Barcelona en 1938.

<sup>6</sup> Kati no poseía los papeles para poder salir, por lo que tuvo que fingir que era española adoptando el nombre de Catalina Fernández.

da mexicana les permitiera la entrada como refugiados políticos. Embarcaron en Havre, en el vapor “Dre Grasse”, el 17 de octubre de 1939, con rumbo a Nueva York, donde más tarde embarcan en el único barco, el “México”, en el que quedaban dos plazas. Zarparon el 25 de octubre, tomando tierra en Veracruz, el 31 de octubre de 1939. Ambos tenían 27 años. De Veracruz se trasladaron a la Ciudad de México.

Instalados en la capital, establecieron su residencia en la Calle Tabasco de la Colonia Roma. A partir de aquí iniciaron una nueva vida, retomando viejas amistades y creando nuevas con el grupo de surrealistas exiliados, contándose entre ellas nombres como Emerick Weisz, amigo de la infancia de Kati, Gerardo Lizárraga, Benjamín Péret, Leonora Carrington<sup>7</sup> y Remedios Varo<sup>8</sup>, éstas últimas muy unidas, especialmente a la obra de José Horna. También se relacionan con mexicanos como el galerista Antonio Souza, o artistas nacionales como Gunter Gerzso o Ángela Gurría.

Desde su llegada, la casa de los Horna se convirtió en lugar de reunión, un espacio de creación y de inspiración para el grupo de artistas surrealistas con quienes además de compartir idearios plásticos, les unió la condición de expatriados, de extranjeros en México, compartiendo las dificultades de adaptación al nuevo país. Así describía Alicia Sánchez Mejorada su casa:

La casa de Kati era mágica. Tenía una puerta que dividía su estudio-biblioteca del comedor, donde había empotrado canicas de colores. Eran como su universo particular. Si prendía la luz del cuarto vecino, el vidrio de las canicas relucía como planetas. Retazos y botones le llamaban por igual la atención para recrear su universo personal. No veía televisión, ni escuchaba música, pero su casa era de imágenes y sonidos. En ella colgaban collages, objetos y conchas que cantaban con el viento y siempre tenía una historia que contar. Toda su casa poseía vida interna, y si sabía que ibas a verla te ofrecía un banquete: pan de centeno, pepinos, aguacate, mantequilla, queso y mermelada, fajitas de pollo con páprika, etcétera, platillos que acompañaba con vino blanco o las combinaciones de té de distintos sabores. (Sánchez-Mejorada 2004: 11)

Desde que se conocieron, Kati y José Horna se retroalimentaron continuamente en sus creaciones, convirtiendo también su vida más cotidiana, sus vivencias diarias, en un continuo proceso artístico, en una búsqueda constante de la esencia de los objetos y personas, existiendo una permanente vinculación entre el arte y su propia vida.

Paralelamente a su trabajo en común, ambos desarrollaron trayectorias artísticas independientes. Kati pudo retomar pronto su labor como fotógrafa, la cual desempeñó hasta su muerte. José desplegó su actividad en distintos campos, convirtiéndose el diseño gráfico en una de sus principales aportaciones ya que no hay

<sup>7</sup> Leonora Carrington (South Lancaster, Inglaterra, 1917–México, 2011). Fallecida recientemente, es una de las pintoras más reconocidas dentro y fuera de México.

<sup>8</sup> Remedios Varo (Anglès, Gerona, 1908–México, 1963). Aunque murió bastante joven, fue capaz de desarrollar un estilo muy propio, convirtiéndose junto con Leonora en una de las pintoras surrealistas más reconocidas. Llegó a México en 1942 junto a Benjamin Péret, con el que había empezado una relación en 1936 (*cf.* Diego 2007: 54).

que olvidar que la industria editorial en México se encontraba en esos momentos en auge, lo que sin duda possibilitó que muchos españoles exiliados lograron encontrar en este campo su medio de subsistencia económica, sobre todo, en los primeros momentos del exilio.

Su labor en este campo, en cualquier caso, fue variada, dedicándose no solo a la realización de numerosas portadas de revistas, como *Ingeniería*, *Aventura*<sup>9</sup> o el *Boletín Informativo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas* y libros de todo tipo sino, también, destacó en la realización de carteles publicitarios como los que realizó para los laboratorios Syntex y Bayer, en los que colaboró junto a su gran amiga Remedios Varo. Del mismo modo, fueron numerosos los carteles cinematográficos en los que, pese a las propias exigencias de los encargos, supo brillar con luz propia a través de sorprendentes composiciones, creativos juegos de imagen, que lo sitúan a la altura de importantes diseñadores gráficos exiliados, como Josep Renau<sup>10</sup> o Miguel Prieto<sup>11</sup>. Actividad, por lo demás, certificada con los premios obtenidos en distintos concursos mexicanos.

Más tarde, en la década de los cincuenta, empezó a trabajar con el arquitecto Carlos Lazo como dibujante en el diseño y construcción de la Universidad Nacional Autónoma de México y, también, en la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, como Jefe de la Sección Artística del Departamento de Difusión. Para el mismo realizará los diseños de unos murales para la nueva carretera entre México y Acapulco en los lugares donde se instalarían una serie de paradores. Se trataba de murales en mosaico de aproximadamente cinco metros de alto por seis de ancho. Los temas y títulos tratados expresan plásticamente el dato histórico o la etimología del nombre del lugar en el que se encuentran. Por ejemplo, el mural “Xochitepec” representa su significado en lengua náhuatl, “en el cerro florido”. En el mural “Amacuzac”, que viene del náhuatl *Amaticoztitlán* y que significa: “lugar donde abundan los amates amarillos”, se representan varios árboles con troncos amarillos. No obstante, con la muerte del arquitecto Lazo abandonó también la Secretaría.

Como su mujer, detestaba la fama vinculada al éxito económico. Ella se consideraba obrera de la fotografía. Él, más que artista, se autodefinía como artesano. De este modo en su más estricta intimidad, en su quehacer diario y en sus proyectos vitales van surgiendo otros itinerarios plásticos distintos a su labor como profesional de la ilustración y el cartelismo.

<sup>9</sup> De la que realizó un centenar de portadas.

<sup>10</sup> Josep Renau (Valencia, 1907–Berlín, 1982). Pintor, cartelista y muralista. Llegó a México en 1939. Además de pintar numerosos murales, continúa su labor como cartelista iniciada en España. Trabajó en la revista *Futuro*, además de tener su propio negocio denominado Estudio Imagen/Publicidad Plástica. En 1958 se estableció en Alemania (cfr. Troconi 2010: 152).

<sup>11</sup> Miguel Prieto (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1907–México, 1956). Pintor y diseñador gráfico. Llegó a México en 1939. Desde su llegada al país mexicano se dedicó a la ilustración gráfica, trabajando en revistas como *Romance* o *Ultramar*, ambas editadas por los exiliados, así como para otras de edición mexicana (cfr. Gallardo 2000: 32–41).

En este contexto de creación íntima relacionada con su vida, debemos situar su producción de objetos-arte. Se trata de elementos propios de la casa que, sin quererlo, José Horna convierte en obras de arte, con una fuerte carga emotiva, convirtiéndose también en símbolos de recuerdos y momentos especiales vividos por el artista. Instantes que compartirá especialmente con Leonora Carrington y Remedios Varo, y cuyos vínculos afectivos darán como resultado el florecimiento de una actividad artística conjunta. Aunque su obra está muy cercana al surrealismo, los Horna nunca se identificaron con “ningún ismo o dogma estilístico” (Sánchez-Mejorada 2004: 11), pero su cercanía a ellos no le impidió acercarse de un modo u otro al surrealismo. Como ejemplos de esta actividad podemos citar entre otras obras la “Casa de Muñecas”, su “Rompe-cambia-cabezas”, realizado junto a Remedios Varo, o “Ruleta”, elaborada con Leonora o su famosa cuna pintada también por la pintora británica. Llegó incluso a abrir una fábrica de juguetes que cerró, fiel a sus principios, cuando los encargos se le acumulaban. Son excepcionales también otro tipo de obras que se mueven entre la creación artística y el objeto, como puede ser el espejo marino, que realizó como regalo para que su hija pudiera ver la inmensidad del cielo, o el diseño de objetos más cotidianos como un espejo o un marco de cuadro.

De la misma época son una serie de esculturas, talladas en madera, que empezó a crear a partir de los años cincuenta cuando, por aliento de Carrington y Remedios Varo, crearon un teatro ambulante de títeres en el que el andaluz se dedicaría a tallar grandes muñecos sobre dibujos de Carrington, y Remedios escribiría los temas. Aunque el teatro no llegó a realizarse, el trabajo en madera se convirtió en una vía de experimentación que, sin duda, le permitió crear sus obras más personales como indica Ida Rodríguez:

Su amor por la madera, unido a una magistral calidad de artesano produce una serie de obras, ya éstas sí personales, de una rica imaginación. El objeto surrealista humanizado da salida a su mundo de andaluz supersticioso. De esta forma, el pasatiempo se convirtió en una pasión, dando vida a una serie de esculturas de mujeres aladas, mujeres-balanza, realizadas con cedro o con caoba, formas nacidas, no de su subconsciente, sino de su muy reflexionado subjetivismo... de un enamorado de la madera. (Rodríguez Prampolini 1983: 80)

Su condición de artista-artesano propició que repudiara el éxito y la propaganda, por lo que su obra fue muy poco conocida durante su vida. Aunque su biografía artística señala que sus trabajos no fueron presentados en público hasta un año después de su muerte, en 1964, en la Galería Antonio Souza como homenaje, parece ser que en algún momento anterior también estuvo presente en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor (Manrique 2000: 138). En sus últimas horas de vida, estuvo tallando el puño de un paraguas, que no finalizó pues murió a consecuencia de un ataque cardíaco.

México supuso su refugio y olvido de los horrores vividos, de los cuales no dejó huella en sus creaciones mexicanas. Sus obras se conciben con provecho, como cosas y no como objetos exclusivamente artísticos. Su pronta muerte borró sin más una trayectoria que ha empezado a recuperarse en pleno siglo XXI.

## Bibliografía

- BLAS GALINDO, Carlos (1997) “Del sujeto al Objeto”. *Diálogos Insólitos* [en línea] [www.arts-history.mx/sitios/index.php?id\\_sitio=513736](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736) [15/06/2012].
- CORDERO, Karen (2003) “Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna”, en: AA.VV. *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*. México, MUNAL: 9–22.
- DIEGO, Estrella de (2007) *Remedios Varo*. Madrid, Fundación Mapfre/Instituto de Cultura.
- FERNÁNDEZ, Mercedes (1999) *Asturias: Imágenes de historietas y realidades regionales*. Asturias, Universidad de Oviedo.
- GALLARDO, Luis Francisco (2000) “Miguel Prieto. Tipógrafo, pintor, escenógrafo”, en: AA.VV. *Miguel Prieto. Diseño Gráfico*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana: 29–49.
- HORNA, Norah (2003) “Introducción”, en: AA.VV. *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*. México, MUNAL: 5–7.
- MANRIQUE, Jorge Alberto (2000) *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México, CONACULTA–Lecturas Mexicanas.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1983) *El Surrealismo y el arte fantástico de México*. México, UNAM–Instituto de Investigaciones Estéticas.
- SÁNCHEZ–MEJORADA, Alicia (2004) *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*. México, CENIDIAP.
- SARRÓ, Miguel (2008) “Los dibujantes en la prensa anarquista española 1936–1939”, en: Jordana Mendelson (ed.) *Revistas, Modernidad y Guerra*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 19–36.
- TROCONI, Giovanni (2010) *Diseño gráfico en México, 100 años (1900–2000)*. México, Artes de México.
- URIBE, Eloísa (2003) “Madera tallada desde el sueño: José Horna”. *Artes de México*. 64: 50–55.

---

***Mariola Pietrak***

Universidad Maria Curie Skłodowska de Lublin

## Dos miradas sobre el exilio argentino: Marta Traba y Luisa Valenzuela

### Resumen

El pasado siglo XX se inscribió en la memoria colectiva como el siglo de la gran diáspora. La emigración por motivos políticos afectó a una gran parte de la población. Dependiendo de las circunstancias personales, las causas y la urgencia, el exilio influye de forma más o menos radical en el cambio de la cosmovisión del individuo, pero siempre produce un impacto drástico en su identidad. El presente trabajo se centra en el exilio de dos autoras argentinas para analizar la influencia de su circunstancia personal en la visión de la diáspora nacional y sus efectos en el individuo.

### Abstract

The twentieth century was engraved in the collective memory as the century of the great Diaspora. The politically motivated migration affected a large part of the population. Depending on personal circumstances, causes and urgency, the exile influences more or less radical change of the worldview of the individual, but always produces dramatic impact on his identity. This paper focuses on the exile of two Argentine women writers to analyze the influence of their personal circumstances in the vision of the national Diaspora and its effects on the individual.

De exigencias vitales y de tentaciones  
está hecha la trama de la literatura.

Luisa Valenzuela (2003)

En una conversación con Vecchi, confesó Bauman (2007: 14–15) que no había pensado en su identidad, no en relación con la nacionalidad al menos, hasta marzo de 1968. Dicha reflexión, surgida a raíz de la diáspora de los judíos polacos que le afectó personalmente, le hizo verse como “persona en movimiento”. Es un término que reserva para todo aquel que, como él, haya perdido su entorno natural quedando expuesto a una continua autodefinición al no encajar ya en ningún sitio.

Lo arriba mencionado subraya la importancia que para la identidad tiene la pertenencia a una “comunidad de vida”, comunidad cuyos miembros “viven un vín-

culo indisoluble”, a diferencia de “comunidades de destino” unidas solo por ideas o principios comunes. La pertenencia, al igual que la identidad, no se da de una vez para siempre. Ambas “son categorías negociables y revocables, influidas por factores tan sumamente importantes como decisiones propias, acciones que tomamos, determinación para conseguir lo que nos proponemos” (Bauman 2007: 13–14 trad. mía). También decisiones ajenas, como de las autoridades comunistas que en aquel 68 se atribuyeron el derecho de decidir quién era polaco y quién no, y que Bauman definitivamente no lo era. Y si no lo era, ¿quién era?

El exilio y la emigración son las circunstancias por excelencia que expulsan al individuo de su comunidad de vida, de su entorno natural. Al interferir en su integridad personal, le impulsan a buscar identidades alternativas. Es un viaje sin retorno. Que sea traumático o no dependerá únicamente de la capacidad que tenga el individuo de asimilar los cambios mediante la reflexividad y la autointerpretación, y de conservar la continuidad y cohesión del sentido de sí mismo. En términos ricouerianos, depende de mantener una relación armoniosa entre la *mêmeté* y *l'ipséité* (la identidad conquistada), dos oposiciones integrantes de la identidad.

Y, sin embargo, es una realidad a la que se enfrenta Argentina desde sus mismos orígenes hasta el punto de convertirse, según Wilson, en un elemento clave de su identificación, más que independencia o cualquier revolución hispanoamericana (Corbatta 1994: 167). Este ensayo girará en torno a la relación que se establece entre el exilio privado de dos autoras argentinas y la visión de la diáspora que se extrae de sus obras. Para ello analizo su circunstancia individual y los efectos que esta tiene en la configuración del discurso, sobre todo en lo referente a la identidad del exilio.

## Marta Traba, la apátrida

El exilio de Marta Traba, en un principio voluntario, pronto se convertiría en un constante deambular por el mundo sin un lugar personal, cumpliendo aquellas palabras premonitorias con las que firmó una postal desde Colombia: “Marta, la apátrida” (Verlichak 2001: 35). Primero el peronismo y luego la sucesión de sangrientas dictaduras la afirmó en su decisión de romper con el país para siempre: “Yo no tenía país. Perdí a la Argentina porque resolví no tener nada que ver con un lugar en el que están permanentemente funcionando las dictaduras en su nivel más horrible y sanguinario” (Verlichak 2001: 288). El suyo fue, pues, un destierro ideológico, al igual que lo fueron una serie de expulsiones que sufriría más tarde a raíz de sus simpatías socialistas y repulsión a todo tipo de abuso de poder.

Especialmente dolorosa le resultó la expulsión de Estados Unidos por “subversiva comunista”, por despojarla de una cierta estabilidad que había encontrado después de una vida trashumante<sup>1</sup>. Esa pérdida se solventó con la nacionalidad co-

<sup>1</sup> Tanto ella como su marido, Ángel Rama, fueron clasificados bajo el código 212(d)(3)(A)(28) —el número 28— que prohibía entrada o permanencia a los extranjeros sospechosos de adhesión

lombiana que el presidente Betancur le concedió con honores en 1983. En marzo de ese mismo año resolvió, sin embargo, abandonar su nueva patria para unirse a su marido en París. Su trágica muerte algunos meses más tarde puso fin a una vida que la pertenencia a un lugar tan solo inauguró y clausuró.

Con todo, parece lícito argüir que no es que el exilio cambiara la cosmovisión de esta escritora, sino que la configuró por completo. Si bien la privó de ser partícipe de un grupo humano de códigos lingüísticos y convenciones culturales compartidos, también le ofreció la libertad propia de una extranjera indocumentada y una perspicacia crítica inusual, entre otras cosas.

Con esta óptica más global de la problemática del continente mira la cuestión del exilio especialmente en dos novelas suyas: *En cualquier lugar* (1984, en adelante solo con número de página), y *Conversación al sur*, publicada tres años antes. Ambas constituyen una especie de díptico donde los temas de la primera parte, vistos desde una perspectiva microcósmica de personajes encerrados en el interior del país (dentro-casa), se desarrollan en la segunda parte ya con una perspectiva mucho más amplia y enfocada en el exterior del país (fuera-estación de ferrocarril). Así, por ejemplo, la emigración de sus padres, la de sus paisanos y la huella que deja en el individuo, que en *Conversación* subyace bajo una inofensiva “obsesión de la gallina” (Poniatowska 1984: 10–11), en la novela siguiente retumba en una obsesión mayor: “«Ahora me doy cuenta de lo solos que debieron estar los viejos de los viejos cuando llegaron de Europa» [...] ¿Por qué mierda de nacionalidad luchamos?» (239–240). Es una pregunta que en un momento, el cual bien podría considerarse el clímax de la novela, formula uno de los protagonistas principales, Alí (su abuela también viajaba con una gallina debajo del brazo, para cualquier eventualidad). En otras palabras, lo que en una novela se analiza en el plano individual, en la otra crece hasta las dimensiones de la identidad nacional.

Como es propio de Traba, la visión que ofrece del exilio es todo menos monolítica. Subraya, principalmente, dos aspectos de la diáspora nacional que explicita en una frase: “El exilio revolvió todas las cosas y las desquició brutalmente; pero también las puso en claro” (75). Por un lado, se resaltan los efectos (¿negativos?) que el exilio, como cuestionamiento de la identidad colectiva, tiene sobre el individuo. Por otro, insiste en cómo la distancia, el sacar las cosas de su contexto natural, ayuda a esclarecer lo ignoto de la realidad pasada y presente, modifica perspectivas sobre las dolencias del país y el continente entero.

Crea, pues, una alegoría del país, una vieja estación de tren en algún país del norte de Europa, con sus respectivos actores políticos del momento. Para conservar su unidad identitaria, los seis mil refugiados argentinos que se hacían en la instalación abandonada trasladan todos los mecanismos de su tierra natal: desde los rituales culturales (fotos de Gardel, ravioles de los domingos), hasta los reflejos

---

al comunismo. Traba tenía una colección entera en su pasaporte (Argentina, Puerto Rico, EE.UU.) debido a su participación en agosto de 1949 en el II Congreso Mundial de la Juventud en Budapest (Verlichak 2001: 286).

y traumas de la clandestinidad (“su historia de detención habitual, tortura habitual y huida habitual”, 83). Personaje clave en este punto es Vázquez, viejo cacique del barrio que no abandona su lucha ni a miles de kilómetros de distancia. Junto con otros militantes reconstruye las mismas estructuras de cuadros, comités, miembros y directivos de allá en el país que les recibe. Tanto este embeleso de red clandestina como el comportamiento de algunos personajes resulta cada vez más paródico, sobre todo en el contraste entre lo utópico de sus premisas, sueños, la realidad existente y la realidad que les reclama. Lucho, el motor principal del movimiento y la mano derecha de su líder, rechaza por completo la opción de adaptarse a la nueva circunstancia, trabajo incluido, pues aceptarla sería igual a la traición (56).

El exilio, sin embargo, no tarda en desvelar las falacias de las estructuras importadas y congeladas, mostrando de paso también las fallas del sistema original. Sustentado artificialmente por la presencia en la comunidad de la figura del torturador (el sargento Torres), se desmorona como un castillo de naipes con el suicidio de Flora, su víctima. La relación víctima-verdugo constituye el pilar de esta entelequia de país. Es la razón de ser de todos: de Flora, porque es la venganza que la mantiene viva; de Torres, porque el verdugo no existe sin su víctima; de toda la comunidad como esta cosmogonía común que, junto con el exilio, une a todos los habitantes de la estación. Al hacer justicia fusilando al verdugo, desaparece el último elemento que integraba la identidad comunitaria de los exiliados. La “apoteosis levantada sobre la nada” se derrumba exhibiendo la triste verdad que es simplemente sobrevivir en un campo de refugiados que “eran la misma cosa en cualquier parte del mundo; gente hacinada que come, duerme, defeca y espera” (196).

La demolición del inmueble por decisión del gobierno lleva a la absorción de todos los miembros de la comunidad en las estructuras del país de acogida, menos Mariana, quien resuelve regresar a Argentina. En cuanto que es una ruptura definitiva con el lugar de origen, viene a ser también una simbólica demolición de la identidad colectiva y la reestructuración forzosa de la identidad individual. Lo que por definición es una experiencia traumática, muestra algunos efectos positivos sobre los personajes. Por ejemplo, para Alí, marido de Flora y partícipe mudo de su relación abyecta con Torres, la quiebra identitaria se traduce en la liberación de un pasado anclado en el sufrimiento de su mujer y una promesa de ilusión junto a Alicia y sus hijos en un país nuevo, “seguramente [...] mejor que el que dejó” (176).

En su caso, como el de Lucho y otros miles más, el exilio desquicia brutalmente las cosas, pero para ponerlas en claro. Y lo primero que pone en claro es el arribismo de los mayores, su “exitismo, la demagogia, el cacicazgo de barrio” (92) a costa de los jóvenes y en perjuicio de ellos. Y para ejemplo más claro, el de Lucho, cuya dedicación se anula al quedar relegado en favor de la joven amante de Vázquez, cuando este ya no necesita un “lugarteniente para su carrera de exiliado internacional, sino una eficiente secretaria” (223). En segundo lugar, revela también que este triunfalismo fácil tiene consecuencias nefastas para el país y para su capital humano. Es una reflexión que hacen Lucho y Alí cuando descubren que ellos

mismos se habían perdido en esa “terrible marea” que “los obligó a tratar de ser héroes de todas maneras” y “lo frágil que había sido esa heroicidad” (237). Asumir responsabilidades titánicas, superiores a sus fuerzas en una soledad tan absoluta, de entrada les condenaba al fracaso.

Si bien Traba es consciente de los efectos devastadores del exilio también en los mayores (matrimonios deshechos, proyectos cancelados, vidas truncadas), su mirada no parece querer apartarse de los jóvenes, aquellos chiquilines “salidos a deshora del colegio”, que en un momento se convirtieron en la obsesión de la autora (Traba 1999). En este callejón sin salida que es para ella la Argentina de los militares, ella se decanta por el exilio como esa única posibilidad que tienen los jóvenes de practicar, por una vez en su vida, la adolescencia, el compañerismo, el amor en lugar de “rigidez cadavérica que hasta Flora fue tomando, aún antes de que la metieran en la cárcel” (232). En definitiva, la visión que ofrece del exilio en esta novela suya es la de exilio como puerta a la resurrección o “segundo nacimiento”, como diría Peri Rossi en su *Lingüística general* (1979). Solo despojados de la identidad, por lo menos de ese modelo de argentinidad, que Lucho llama “la flor de los reprimidos” y que en ese país de ficción mejora notablemente (191), pueden empezar a vivir de nuevo. Más aún cuando las noticias que llegan del país de origen son como la que cierra la novela: “El poder pasó de un militar o de un grupo de militares a otro con tanta frecuencia, que el país, finalmente, dejó de ser noticia. No interesaba a nadie” (247).

## Manías ambulatorias de Luisa Valenzuela

Si bien nunca lo reconoció, el exilio o “mi manía ambulatoria”, como lo prefere llamar, estructura también la obra de la segunda escritora argentina (Bergero 1993: 96). Entre su vida y la de Traba podrían establecerse muchas similitudes<sup>2</sup>. También hay diferencias cruciales y la mayor es que ella nunca renegó de Buenos Aires. La ciudad, a veces como amalgama con otras ciudades, aparece siempre en su obra.

Tampoco su trashumancia tenía trasfondo político, sino voluntaria (esposo francés, becas) por lo que no supuso un exilio propiamente dicho (Bergero 1993: 97). Su primera y única partida por motivos políticos en 1979 a Nueva York tampoco le habría resultado incómoda, si no fuera por la imposibilidad de volver y por el progresivo distanciamiento de la lengua materna. Para ella era lo que constituía la verdadera patria del escritor. El poder seguir escribiendo fue el impulso tanto para irse, como regresar y establecerse definitivamente en la ciudad:

---

<sup>2</sup> Ambas escritoras son porteñas de descendencia española, de madres escritoras, nómadas, pro-séritos del socialismo, entre otros.

Cuando me fui fue porque me decidí que ya no podía seguir escribiendo, me fui defendiendo la memoria, me fui defendiendo la posibilidad de escribir [...] Y volví para poder seguir produciendo el texto [...] porque ya estaba escribiendo sobre New York; el otro paso iba a ser escribir en inglés. (Bergero 1993: 98)

En sus palabras traslucen los principios que siempre han regido su vida y su escritura, dos cosas inseparables según su artículo “Escribir con el cuerpo” (2003). En esas mismas páginas menciona el primero: la obligación de conservar la memoria colectiva, de “seguir escribiendo sobre los horrores para que no se pierda la memoria, para que la historia no vuelva a repetirse”. Y también el segundo, el “rechazo visceral” que siente a las respuestas y a la gente que cree tenerlas todas. Para ella, creerse dueño de la verdad absoluta conlleva una sospecha de ejercicio represivo de la autoridad y de totalitarismo, cualquiera que sea su forma. Por eso viaja y por eso escribe, porque ambas cosas nunca proporcionan una respuesta, “siempre plantean una nueva pregunta, seguir buscando” (en Corbatta 1999)<sup>3</sup>.

El escribir es, pues, acto de militancia de consecuencias potencialmente mortales. Empezó a intuirlo por el año 74, recién regresada de Europa, cuando la Triple A inauguraba su infraestructura de terror. Las “desapariciones” de escritores como su amigo Rudy (R. Walsh) o P. Urondo, y el exilio de otros muchos solo confirmaron el peor de los guiones que se hubiese padido imaginar. Aun así, entre 1974 y 1979 escribía en los bares incrédula ante la realidad que se reflejaba en los trozos de conversaciones, miradas fugaces, ambiente cargado de tensión. En público y bajo amenaza constante, con una mala letra para que no la pudieran leer, fue escribiendo los cuentos del volumen *Aquí pasan cosas raras* (publicado aún en 1975) y *Cambio de armas* (Estados Unidos, 1982).

Aunque mantiene que el exilio, por más doloroso que sea, reporta experiencias positivas por el cambio de perspectiva que ofrece (Bergero 1993: 98), su obra delata una sensación de tiempo muerto, inmovilidad frustrante difícil de soportar. Es, al menos, el caso del relato “Cuarta versión” (de *Cambio de armas*), ambientado en la época en la que se gestó: el inicio de la dictadura de Videla<sup>4</sup>.

La protagonista del relato asiste al evento en una de las embajadas de la ciudad, posiblemente la mexicana, la que frecuentó Valenzuela en 1977 para participar en la reunión de los opositores asilados. La invitación le sirve para seducir al embajador y utilizarlo de aquí en adelante para organizar una red de ayuda a los perseguidos políticos. Es así como a una historia aparentemente liviana, de amor, según se sugiere, se incorporan elementos de la actualidad política del país. Solo en este contexto de la realidad cargada de terror, de los cuerpos flotando en el río o la vigilancia de las instituciones diplomáticas, se hace posible definir la actividad

<sup>3</sup> Habría que añadir uno más, esto es, su relación con Argentina y la argentinidad basada en la dicotomía amor/odio y entrelazada con un triste humor sardónico (cfr. Corbatta 1999).

<sup>4</sup> Esta visión de la diáspora nacional irá modificándose naturalmente en función de circunstancias personales cambiantes, pero nunca perderá de vista su objeto básico que es la memoria. Compárese por ejemplo con su *Novela negra con argentinos* de 1990.

militante de Bella. Sus preparativos se convierten en preparativos de guerra (“La mujer es como el indio, se pinta cuando quiere guerra”), su rol en “estar viva” (16) y su papel de amante en un pretexto para “esos regalos inesperados”, favores políticos que empieza a hacerle Pedro (39). Fuera de este contexto, una vez concluido el mandato del embajador, rechaza el rol de la “bruja fascinante”.

Pese al creciente terror que llega a asfixiar hasta el último lugar libre del ojo avizor del control estatal (el no-lugar de la embajada), el exilio no entra en el plan de Bella. Solo hay un momento en el que abandona: cuando Pedro, preocupado por su integridad, recurre a un ardid y le gestiona la invitación del ministerio de cultura para una gira por las universidades de su país, salvándola así del peligro inminente que supuso el allanamiento de su casa. Sin embargo, lo suyo era jugarse “el todo por el todo”, un espectáculo unipersonal que venía preparando desde hacía tiempo, concebido “para invitar al público a jugarse tratando de burlar las barreras de censura mientras la posibilidad todavía existiera” (49).

Por esa necesidad de actuar aun a riesgo de morir, precisamente, el exilio aparece como la única situación en la que los mecanismos del aparato opresor parecen surtir efectos negativos sobre ella. En sí mismo “tiempo inútil” de espera pasiva, “tiempo de desesperación y de impotencia” destinado a destruir el sujeto activo (67), el verse invalidada para una mínima acción (ni una llamada telefónica siquiera), le lleva al borde de la muerte. Obstruidos los canales de comunicación, el único recurso que le queda son perífrasis, rodeos y otros giros lingüísticos que, en lugar de facilitar la conversación, la entorpecen y alimentan las sospechas de los aparatos de vigilancia.

Sin embargo, el mayor de los vacíos del exilio que en Bella, como actriz, adquiere dimensiones de falla identitaria, es el amordazamiento corporal: “Cuando se dice lo que no se dice, lo que no puede ser dicho. Yo subo a escena y mi cuerpo dice por mí lo que yo callo. Pero la escena me ha sido vedada por ahora y no puedo expresarme” (82). Acostumbrada a hablar con el cuerpo, lejos de la escena de su país siente literalmente que no existe. Como dice: “así lo represento y representando, soy” (62). De ahí que, negando todos los consejos de Pedro, decida volver a su país asumiendo todo riesgo de muerte: “Si vuelvo a mi país y me golpean, me va a doler. Si me duele sabré que éste es mi cuerpo [...]. Mi cuerpo será si vuelvo [...] En cada mutilado pedacito de mí misma seré yo” (62).

“De exigencias vitales y de tentaciones está hecha la trama de la literatura” dijo Valenzuela en 2003. Aunque todo pareciera indicar que no hay puntos de contacto entre la ficción y la vida real, un segundo acercamiento revela una convergencia básica, y es la necesidad de actuar. Está claro que en ambos casos la pasividad es muerte en vida, peor a la mutilación y tortura, un vacío identitario que anula el yo, lo desintegra en mil máscaras. Tanto Bella como Valenzuela eligen la acción, cada una a su manera, acorde a su rol: donde Bella pone su cuerpo, Luisa pone su palabra, aunque ambas cosas se funden y se confunden. Bella renuncia a la comodidad del exilio al lado de su amante optando por la muerte en acción. Luisa Valenzuela

asume la responsabilidad de su oficio y sale del país apenas recuperado para defender la libertad de la palabra, “porque mientras se está viva, al cuerpo podemos ponerlo a descansar, pero a la memoria, nunca” (2003). Dos líneas de actuación que se corresponden con dos categorías de representación típicas para la literatura argentina del momento: representación/cuerpo y representación/escritura respectivamente.

## Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (2007) *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Gdańsk, Gdańskie Wyd. Psychologiczne.
- BERGERO, Adriana J. et al. (1993) “Memoria y escritura, «armas contra el olvido»: Una entrevista con Luisa Valenzuela”. *Mester*. 22/1: 89–102.
- CORBATTA, Jorgelina (1994) “Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela”. *Revista Hispánica Moderna*. XLVII: 167–183.
- CORBATTA, Jorgelina (1999) “Narrativas de la guerra sucia: Luisa Valenzuela” [en línea] [www.luisavalenzuela.com/ensayos\\_criticos4/ensayos\\_criticos\\_corbatta.htm](http://www.luisavalenzuela.com/ensayos_criticos4/ensayos_criticos_corbatta.htm) [1.11.2012].
- PONIATOWSKA, Elena (1984) “Marta Traba o el salto al vacío”, en: Marta Traba *En cualquier lugar*. Bogotá, Siglo XXI: 7–28.
- TRABA, Marta (1984) *En cualquier lugar*. Bogotá, Siglo XXI.
- TRABA, Marta (1999) *Conversación al Sur*. México, Siglo XXI.
- VALENZUELA, Luisa (2003) “Escribir con el cuerpo” [en línea] *Peligrosas palabras*: <http://peligrosaspalabras.blogspot.com/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html> [9.11.2012].
- VALENZUELA, Luisa (2004) “Cuarta versión”. *Cambio de armas*. Buenos Aires, Grupo Norma: 9–91.
- VERLICHAK, Victoria (2001) *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Fundación Proa.

---

**Olivia N. Petrescu**

Universidad Babeş-Bolyai

## Reflexiones en torno al espacio en la novela *Dios ha nacido en el exilio* de Vintilă Horia

### Resumen

El exilio, en sus formas reales o ficcionales, ha representado en cualquier época histórica un castigo cuyos sufrimientos y efectos no se pueden ni medir ni generalizar con exactitud. Si bien la obra completa de Vintilă Horia yace bajo el signo del destierro y pertenece sin duda a una literatura escrita desde y sobre el exilio, ya que el mismo autor termina por elegir España como patria de acogida, la arquitectura narrativa de la novela *Dios ha nacido en el exilio* (1960) moldea un espacio muy peculiar bajo la forma de diario apócrifo escrito por el mismo Publio Ovidio Nasón. El poeta fue expatriado por el emperador Octavio Augusto a los confines del Imperio romano en la costa del Mar Negro, lugar donde vivió sus últimos ocho años de vida, desconsolado entre la vacilación constante entre sus mundos. Paradójicamente, en un lugar fronterizo y bárbaro comienza la experiencia de iniciación del poeta, solapada con los caminos reales y espirituales que emprende hacia su redención, en vísperas del declive de la espiritualidad romana y del nacimiento del cristianismo. La presente investigación se propone analizar los significados del espacio en la novela, la hermenéutica del viaje, indagando sobre la metamorfosis de las referencias espaciales y la revelación metafísica de la muerte.

### Abstract

Exile, whether real or literary, has been a symbol of suffering in any historical period, whose effects cannot be precisely measured nor generalized. While the entire work of Vintilă Horia lies under the sign of expatriation and it certainly belongs to a literature written from and about exile, since the author himself chose Spain as his adopting country, also the narrative architecture of the novel *Dieu est né en exil* (1960) shapes a peculiar space, under the form of a fictional diary written by the Roman poet Ovid. He was banished by the emperor Augustus to the far eastern borders of the Roman Empire on the coast of the Black Sea, where he spent his last eight years, in desolation and constant hesitation between the two worlds. Paradoxically, in a strange and barbarian place starts Ovid's initiation experience, overlapped with real and spiritual ways he goes through, towards redemption, on the eve of the Roman spirituality's decline and the birth of Christianity. This study aims to analyze the meanings of space in the novel, the hermeneutics of the travel, inquiring into the metamorphosis of spatial references and the metaphysical revelation of death.

## El autor y su entorno

Distinguido intelectual, poeta, novelista, filósofo, ensayista, crítico, traductor y docente, debió su destino de exiliado a la acusación, poco fundamentada, de que hubiese simpatizado con el movimiento totalitario fascista en los años 1937–1938. De esta manera, su trayectoria literaria se vio casi ahogada, tal como había ocurrido con Mircea Eliade o Emil Cioran, entre las personalidades rumanas más destacadas. Aunque Horia manifestó su rechazo y rotunda negación respecto a la ideología legionaria, la fatalidad marcó para siempre su existencia lejos de su territorio rumano natal. Tras un año de angustia en los campos de concentración nazi, logró trasladarse a Italia y de ahí empezó su trágica experiencia del exilio, al negarse a regresar a una Rumanía sometida por muchos años al régimen soviético. Primero vivió en Italia, luego en Argentina y Francia, para radicarse finalmente en España, donde se dedicó a la carrera universitaria que compaginó con sus fervorosas actividades literarias y periodísticas. Daniel Rops, miembro de la Academia Francesa, explica en su prólogo a la edición española de la novela:

Así, el tema del exilio se halla situado en el centro de su obra; [...] El exilio con sus sufrimientos, desgarramientos, sus nostalgias trágicas, pero también el exilio con su terrible poder purificador. «He elegido el exilio para poder decir la verdad» decía Nietzsche. ¿No estará predestinado el exilado, el hombre que todo lo ha perdido, a juzgar el mundo de los hombres instalados, a denunciar la hipocresía y la injusticia? ¿Acaso no está preparado para vivir las grandes experiencias espirituales? (Rops 1960: 3)

Partiendo de la misma idea se podría afirmar que el vivir la experiencia del exilio, además de constituir un tema recurrente en la creación del autor, no solo desde el punto de vista histórico sino también desde el existencialista, ha sido, al mismo tiempo, detonante de imaginación. En este sentido, logró imaginar y aproximarse en sus novelas a las vivencias de personajes históricos emblemáticos que sufrieron el destierro, tales como Platón, soñando con la Siracusa ideal en tiempos del tirano Dionisio (*La septième lettre*), Ovidio, desterrado por Octavio Augusto a Tomis (*Dieu est né en exil*), el príncipe Radu Negru, que busca en Venecia una ayuda contra los otomanos (*Le Chevalier de la resignation*), el filósofo Boecio, encarcelado en Rávena por los ostrogodos (*Persécutez Boèce!*) o el propio El Greco que abandona Creta para quedarse en Toledo (*Un sepulcro en el cielo*). Se trata pues, de novelas polifónicas, simbólico-culturales, de máximas capacidades cognoscitivas (Nedelcu 1960: 198)<sup>1</sup> que plantean interrogaciones históricas y metafísicas, pero, sobre todo, trascienden el contexto espacial hacia lo arquetípico espiritual. De hecho, todas las voces ficcionales no hacen nada más que multiplicar el horizonte íntimo de Vintilă Horia, convirtiendo el significado del exilio en sinónimo de la condición humana universal, cuando la persona se halla en su microcosmos desposeído de

<sup>1</sup> El mismo Vintilă Horia en sus ensayos *Presencia del mito* (1956) y *Consideraciones sobre un mundo peor* (1978) habla de la novela como una técnica simbólica del conocimiento que convierte la palabra en modalidad de representarlo todo: espíritu, materia, sociedad, fuerzas visibles u ocultas.

su infancia, de su origen, tierra, idioma o de su dios. En este caso, intuimos que el espacio del exilio llega a representar el descubrimiento milagroso —según Horia, necesario— de otra dimensión, la del alma, ocasión para reencontrarse consigo mismo y evolucionar espiritualmente.

Sin embargo, la novela sobre Ovidio fue toda una revelación ya desde el mismo proceso de investigación y creación<sup>2</sup>. Aun más, entre el poeta del siglo I y el escritor rumano del siglo XX “se creó un vínculo sobrenatural que procedía de un misterioso parecido” (Rops 1960: 4), porque detrás del diario apócrifo, uno intuye el hondo pensamiento de Vintilă Horia, identificado con su propio exilio y sus intensas vivencias ibéricas. Inicialmente, la novela fue redactada en francés y español (Muthu, Papahagi 1998: 529–537)<sup>3</sup>, el mismo año 1960 cuando se publicó fue galardonada con el Premio Goncourt. Desgraciadamente, el momento resultó muy controvertido, debido al escándalo de especulaciones mediáticas y la deliberada presión comunista acerca de su hipotética afiliación ultraderechista, motivo por el cual el escritor renunció al premio, sin embargo este le quedó atribuido, pero nunca concedido.

## El espacio del exilio

Tanto la realidad personal de cada exilio, con sus inmensas circunstancias, como las diferentes formas literarias, apuntan a la grave situación denunciada por el ensayista Claudio Guillén (1998: 29): “[...] por este mundo, los desterrados siguen siendo muchos”, lo que nos lleva a pensar que el exilio es un fenómeno tan complejo y perdurable como la existencia misma. De cualquier manera, hay que matizar al menos dos significados, uno impuesto por la coyuntura económica, otro por la política, que se confunden a menudo. Normalmente, ha llegado a ser tradicional denominar inmigración a las migraciones debidas a causas económicas, mientras que esos desplazamientos determinados por razones políticas llevarían exclusivamente el nombre de exilio. Además, Claude Cymerman (1993: 523) observa que los especialistas en la materia emplean hoy el nombre de *exilio cultural* para referirse a un tipo de exilio elegido o impuesto a propósito por escritores o artistas que deciden crear, publicar y recibir la acogida de su obra en otra parte del mundo fuera de su propio país. De todas maneras, insistimos en el hecho de que dicho término es bastante ambiguo, ya que alude tanto a la actitud creadora como al estreno de la recepción literaria fuera de los confines sociales, lingüísticos o culturales habituales, lo que en la época actual dominada por las nuevas tecnologías y los espacios virtuales parece algo muy relativo. Asimismo, la *literatura del exilio* se referiría a la literatura que trata sobre el exilio en sí, como tema general o dando

<sup>2</sup> Vintilă Horia volvió descubrir las *Tristes y Pónticas*, poemas escritos en su exilio, en 1958, cuando se celebraba el bimilenario del poeta romano desterrado a Tomis, hoy la ciudad de Constanța, en Rumanía.

<sup>3</sup> En cambio, el autor afirma que había escrito directamente en francés la novela (Rotaru 2002: 60).

voz a una experiencia particular, pero también a toda literatura escrita por autores desterrados, independientemente de sus motivos literarios.

Sobre la semántica del exilio escribió Paul Ilie (1981: 9–10): “la separación de individuos de su nación puede adoptar múltiples formas: separación voluntaria, expulsión, auto-exclusión temporal, separación, marginalidad, desplazamiento del centro...”<sup>4</sup>. Todo ello determina un mecanismo de construcción de subjetividad, concentrada en la pura experiencia. Ilie sigue en su exégesis y afirma:

El exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la ruptura y separación como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a nuevos valores que están separados de los valores predominantes; aquél que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio. (Ilie 1981: 10)

Efectivamente, a lo largo de los siglos, el exilio ha sido perpetrado incesantemente, determinando respuestas literarias sublimes, estrechamente relacionadas con el devenir y la permanencia. Ello no cuestiona, según Guillén, los condicionamientos históricos que modelaron en su día los destinos de los exiliados, sino que más bien se centra en los fundamentos valorados como repetitivos en la historia y apreciados como simbólicos, para la conciencia y la mentalidad colectiva.

En su capítulo sobre literatura comparada y exilio, Claudio Guillén subraya:

El desafío evidente y provocador de la literatura procedente del exilio, o escrita como respuesta a él, es el carácter recurrente de ciertas circunstancias y coordenadas, o de ciertos sucesos, procesos, conflictos y descubrimientos que se observan tanto en las formas del exilio mismo como en las de las respuestas de los escritores. (...) es útil aproximarse al diálogo entre el devenir y la repetición, o entre el cambio histórico y las estructuras evidenciadas por la repetición, de la manera que en otras ocasiones he denominado interhistórica. (1998: 30)

Efectivamente, su método de análisis se fundamenta en una *postura interhistórica* bipolar que construye en torno al exilio. En concreto, uno de los polos lo representa la valoración que parte de la visión de Plutarco y se refiere a una actitud inherente contemplativa del sol y de los astros, como imagen totalizadora para el proceso de adaptación y ubicación en el mundo. Se trata más bien de un gesto humano y solidario de aprendizaje y comunión compartida —filosófica, religiosa, política o poética— entre todos los desarraigados, sea cual fuere su edad, sexo, afiliación cultural o política. Consecuentemente, el mismo procedimiento analítico apunta a una literatura escrita *desde* el exilio que procura distanciarse de él como entorno y motivo, y a menudo logra superar los parámetros originarios, explorando ideológicamente las nuevas condiciones.

El otro polo valorativo de la misma *postura interhistórica* insinuada por el ensayista denuncia un proceso interior negativo y nostálgico, que supone la pérdida del yo, como si la persona misma se desangrase por su propia fragmentación y mutilación moral. De ahí que la nueva naturaleza psico-social y la participación en la nueva cotidianidad, impuestas o elegidas al azar, no consiguen imponerse frente a la

<sup>4</sup> Véase Julio Sebastián Figueroa (2008) “Exilio interior y subjetividad pos-estatal: «El gaucho insufrible» de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. IV: 149–161.

sensibilidad afligida y a las dimensiones poéticas, casi confesionales, de una literatura enclavada *en el exilio*.

En nuestra opinión, cabe preguntarse si las dos actitudes literarias evocadas —*desde y en el exilio*— llegan a coincidir alguna vez o simplemente forman polos literarios separados, de atracción unilateral. Independientemente de los manifiestos intelectuales, morales o políticos ante dicha vivencia, Claudio Guillén concluye que el exilio es una realidad histórica, social o personal compleja que no se confunde con meras actitudes recurrentes como tales, pero cuyas expresiones literarias o históricas distintas pueden fundirse en el mismo crisol de análisis.

Al mismo tiempo, conviene recordar el actual dilema planteado por Claude Cymerman (1993: 523–24) acerca de la expatriación, y si esta tiene incidencias concretas sobre la calidad de la obra artística. Ya desde principios del siglo XX, James Joyce sostenía que la condición auténtica de cualquier escritor y literatura en sí misma, es una forma de exilio o ruptura que marca su auto proscripción: “Nadie podrá negar —dijo la novelista vietnamita Linda Lê— que, por definición, un escritor se encuentra en el exilio”<sup>5</sup>. En este sentido, Vargas Llosa es uno de los fervorosos partidarios de la legitimidad del exilio cultural, y, añadimos nosotros, aunque no resaltara tanto a la superficie, un escritor no está nunca integrado completamente en su propia tierra, simplemente porque el lugar no le permite agotar todas sus posibilidades creativas. Desde tal momento, el exilio —político, económico, cultural o exterior, interior, lingüístico, etc.— no hace más que añadir, aboga el mismo Cymerman (2009: 549), “otra dimensión a lo que es la condición natural y exclusiva del escritor y creador”, faceta que a menudo se ha traducido por una mayor humanidad y un paso más hacia lo universal.

## Ovidio y el espacio novelesco

El tema del espacio significa precisamente un punto de anclaje y una imagen fundacional de la realidad exterior e interior, ya que cada elemento que compone la geografía literaria viene formado por signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos e individuos.

**La casa.** *Dios ha nacido en el exilio* empieza y acaba con la casa de Ovidio en Tomis, elemento de integración psicológica parcial, al representar la morada de adopción, según el conocido estudio sobre el espacio de Gaston Bachelard (2003: 69). En este aspecto, tanto el ensayista francés como el novelista rumano coinciden en considerar la casa como microcosmos<sup>6</sup> y punto de partida cardinal

<sup>5</sup> Linda Lê (1991) en su artículo “Paroles d’exil”, en : *Hommes et migrations: Lettres d’exil*. 1142–1143 : 20, citada por Claude Cymerman (1993: 549).

<sup>6</sup> Como en otras novelas suyas (*Une femme pour l’Apocalypse, Persécutez Boèce*), la limitación espacial —una gruta, una habitación, un molino— favorecen el autoconocimiento y la introspección

para proceder a la introspección humana; de hecho, la limitación del lugar sirve como catalizador del íntimo proceso de reminiscencia y liberación literaria. De tal modo, en los sueños y recuerdos de Ovidio suelen aparecer casas del pasado, la de su infancia en Sulmona, la de Roma o de su amada Corina. En su caso, el sufrimiento y el desarraigo agudizan el ensimismamiento y ensanchan la percepción del nuevo paisaje, de sus habitantes con costumbres y religiones novedosas<sup>7</sup>.

**Los viajes.** Casi todos los personajes de Vintilă Horia viajan, de manera real (la mayoría de las veces), o imaginaria, y, en este sentido, Ovidio no hace ninguna excepción. La meta de los viajes no se conoce desde el principio, sino se revela a medida que él vaya conciliándose consigo mismo y entablando relaciones con los habitantes que circundan su nuevo espacio. De hecho, la novela sigue al personaje en sus ocho años de exilio, divididos por capítulos que también representan una ascensión gradual hacia un tipo de conocimiento superior.

Consideramos que toda la prosa de Horia está impregnada con la idea de que cualquier desplazamiento se convierte en camino de peregrinación, emprendido por razones religiosas y espirituales, debido al espíritu de devoción o al deseo de autosuperación. Aun más, en la novela estudiada, el viaje de Ovidio no solamente refleja el drama sangrante del exiliado, experimentado por el autor mismo, sino también revela el descubrimiento de la alteridad, del Otro y de la muerte.

Si al principio su propia reflexión espacial delata una Roma luminosa —ciudad de placeres, alegrías y clima suave— y una Tomis triste y solitaria —lugar de vientos fuertes y mares desenfrenados, en un clima adverso—, a medida que el poeta se adentra en la cultura de los dacios, descubre el culto a Zamolxes, los albores del cristianismo y llega a conocer la unión mística entre el ser humano, la naturaleza y lo sagrado, cambiará diametralmente su visión. Consecuentemente, el espacio del destierro se convierte en oasis y revelación espiritual, y Roma con su imperio ávido de sangre se vuelve en pesadilla endemoniada. La explicación residiría, observa Nedelcu (*cf.* 1960: 202), en el hecho de que el anhelo por un espacio concreto ya anacrónico se convierte en anhelo metafísico presente y encuentro milagroso con un nuevo y único dios redentor.

En sus peregrinaciones y sueños premonitorios, el río Danubio, el Mar Negro y las aguas y sus habitantes, por lo general, desempeñan un papel fundamental en el imaginario ovidiano ya que representan el poder del inconsciente, la regeneración y el bautizo espiritual por llegar. Asimismo, el léxico utilizado en la des-

---

más honda del ser humano, revelado plenamente en su individualidad, distinta de las masas generalizadoras (Nedelcu 1991: 200).

<sup>7</sup> Supuestamente, uno de los motivos del destierro de Ovidio fue *carmen et error*, aludiendo a sus poemas de *Ars Amandi* que según el emperador Augustus habían corrompido a los jóvenes romanos, pero a la vez Ovidio había frecuentado los círculos filosóficos de los neo-pitagóricos y así conoció el monoteísmo y la doctrina cristiana.

cripción de los paisajes de los dacios libres revela un campo conceptual peculiar, definido por el filósofo Lucian Blaga como un paisaje ondulado cuya alternancia de serpenteos, colinas y valles crea el *espacio miorítico* (1944: 162), una especie de meollo de patrimonio cultural etno-folclórico rumano bajo un doble horizonte espacial. Así, en la concepción de Blaga (1944: 55) hay que definir dos categorías ontológicas referenciales e interdependientes en la percepción del espacio: por un lado, el mundo concreto, objetivo, de las formas conscientes, y, por el otro, el universo indefinido del misterio, simbolizado por el del inconsciente y sus representaciones mítico-mágicas que se arraigan en un imaginario colectivo del pueblo rumano. Por tanto, cualquier comprensión y significado revelador de espacio parte de los elementos claves de una cultura popular.

**La montaña y la cueva.** Sin embargo, la verdadera experiencia redentora ocurriría en las montañas, tras una subida empinada hacia el lugar sagrado llamado “El Calvero del Manzano”, que culmina con una revelación espiritual. Ese sitio, privilegiado por la luz más pura, alude a los sitios medievales mágicos y de leyenda, comparado con el Belén de los comienzos:

Atravesamos el calvero y penetramos de nuevo entre los árboles siguiendo un sendero, apenas señalado, que nos llevó a la entrada de una gruta. [...] Aquel sacerdote vestido de blanco, con la barba y los cabellos blancos, no era más que el alma, hecha visible, de aquellos árboles maravillosos a la sombra de los cual estuve yo el místico ensueño. (Horia 1999: 61–62)

El simbolismo complejo de la montaña sugiere verticalidad, trascendencia, ascensión al centro del mundo, a lo sagrado, marcando de esta manera el clímax de la evolución humana que se encuentra con lo divino. Es interesante observar que el autor une tal elemento con otro de índole platónica, es decir la cueva. Tal símbolo surge en los mitos de los orígenes (*cf.* Eliade *regressus ad uterum*) y su superación resulta para poder llegar a conocer la Luz. En este sentido, la significación del espacio, al principio sinónimo con el exilio, pierde algo de su dramatismo a favor de la revelación de la universalidad de la condición humana, tal como señala Monica Nedelcu.

En nuestra opinión y de acuerdo con la hermenéutica de Claudio Guillén, creemos que el comienzo de la novela y su desarrollo hasta el momento del descubrimiento espiritual pertenecerían al segundo polo analítico, es decir, el nostálgico que no logra superar su aficción, esperando vanamente la clemencia del emperador. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del libro, la visión cambia y paulatinamente se instaura la primera actitud valorativa, en la que el exilio es un mero pretexto para contemplar desde ahí tanto la naturaleza humana como el paisaje exterior, sumamente cargados de espiritualidad y conocimiento. Al final del camino y de su vida, Ovidio está preparado para evadirse. Efectivamente, intenta dar ese gran paso, tratando de cruzar las fronteras del Imperio para ir a convivir con los dacios libres, pero fracasa a causa de la falta de fuerza física debida a la senectud.

## Concluziuni

Mircea Eliade susținea că orice inițiere presupune o triplă revelație: de lo sacrat, de amor și de moarte. Toate aceste căi de iluminare se deschid exilatului într-un loc ales cu scop. De asemenea, mitul este o realitate, în opinia filozofului (Eliade 1978: 77), care trebuie să fie valorată nu doar ca o imagine de trecut, ci și ca o tehnică modernă pentru a se reînnoi spiritual și simți eternitatea. „Care este atunci mesajul din romanul *Dios ha născut în exil*, din punct de vedere al semnificației spațiului, există ceva etern în raport?”

În fața acestei întrebări, în opinia noastră, și în ciuda faptului că este un roman răscumător, credem că autorul induce și ideea că omul nu găsește niciun loc pe pământ să fie total liber. De la naștere, oricine este prins în condiția ontologică, o specie de ancoră amenințătoare care îl definește prin fugacitatea existenței. Uneori libertatea completă poate fi doar un ideal pe care îl va găsi dacă destinul final nu va fi moartea. Mai departe rămâne drama eternă de fiecare individ și un spațiu novelesc învelit în tristețe mitică.

## Bibliografie

- BACHELARD, Gaston (1957) *La poétique de l'espace*. Paris, P.U.F. Poetica spațiului por Irina Bădescu (trad. 2003), prefaciu de Mircea Martin. București, Ed. Paralela 45.
- BLAGA, Lucian (1944) *Orizont și stil în Trilogia culturii*. București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- CYMERMAN, Claude (1993) „La literatura hispanoamericana și exilul”. *Revista Iberoamericana* LIX, 164–165: 523–550.
- ELIADE, Mircea (1978) *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Henry Pernet et Jean Gouillard (trad.). Paris, Gallimard.
- FIGUEROA, Julio Sebastián (2008) „Exilul interior și subiectivitatea post-statal: «El gaucho insufribil» de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. 72: 149–161, [în linie] [www.scielo.cl/pdf/rchilite/n72/art07.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n72/art07.pdf) [10.11.2012].
- GUILLÉN, Claudio (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.
- HORIA, Vintilă (1999) *Dios ha născut în exilul*. *Diario de Ovidio în Tomis*, Rafael Vázquez Zamora (trad.). Barcelona, Planeta.
- HORIA, Vintilă (1991) *Dumnezeu s-a născut în exil*. Craiova, Europa.
- ILIE, Paul (1981) *Literatura și exilul interior*. Madrid, Fundamentos.
- MANOLESCU, Florin (2003) *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945–1989. Scriitori, reviste, instituții, organizații*. București, Compania.
- NEDELICU, Monica (1991) *Estudio sobre el espacio metafísico en la novela “Dumnezeu s-a născut în exil”*. Craiova, Europa.
- MUTHU, Mircea, PAPAĞAGI, Marian (1998) *Dicționarul scriitorilor români*. Mircea Zăciu, Marian Papağagi, Aurel Sasu (coords.), vol. D — L. București, Editura Fundației Culturale Române.
- ORIAN, Georgeta „Coordonate ale tradiției în proza lui Vintilă Horia: religia și miturile originilor”, [în linie] [www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari/Orian.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari/Orian.pdf) [17.10.2012].
- ROTARU, Marilena (2002) *Întorcerea lui Vintilă Horia*. București, Ideea.

# *Memoria y diáspora*

---



---

***María Soler Sola***

Universidad de Siena

## ***Morir por cerrar los ojos: cuando la memoria se hace teatro***

### **Resumen**

El presente trabajo tiene como objeto el estudio del drama aubiano *Morir por cerrar los ojos* como canal para salvaguardar la memoria sobre los campos de concentración franceses. A través de este drama, el autor reelaborará su vivencia personal para devolverla a la memoria colectiva y aportar así una conciencia crítica que sea capaz de combatir esa mentalidad que legitimó y, por tanto, puede volver a legitimar las atrocidades que el hombre cometió contra sus semejantes.

### **Abstract**

This paper aims to study the drama *Morir por cerrar los ojos* as way of safeguarding the memory of the French concentration camps. Through this drama, the author relived his experience to return to the collective memory and thus play a critical consciousness that is able to combat that mentality that legitimized and therefore can re-legitimize the atrocities committed by man against his fellow men.

Este estudio parte de la idea de que la imagen del pasado sólo puede completarse incluyendo aquellas versiones de quienes, durante un largo periodo de tiempo, fueron excluidos de la sociedad y de la memoria histórica de esta ya que, como señala Ricoeur, “debemos a los que nos precedieron parte de lo que somos” (Ricoeur 2004: 120).

Sabemos que los grandes totalitarismos del siglo XX anularon toda voz disidente con los más variados medios. Esto les permitió crear una imagen que deseaban transmitir a las generaciones futuras posibilitando así su permanencia en el poder. La amenaza que todo ello conlleva es la creación de una memoria manipulada que relega al olvido la memoria de las víctimas. Con estas últimas tenemos una responsabilidad, un deber que nos obliga a hacerles justicia incluyendo su testimonio de los acontecimientos en un proyecto más justo de memoria histórica.

El presente artículo tiene como objeto el estudio del drama aubiano *Morir por cerrar los ojos* como canal para salvaguardar la memoria sobre los campos de con-

concentración franceses. Así lo advierte el propio autor en el “Aparte” que acompañó a la primera edición de la obra en 1944: “El olvido —que es prenda política— es lo contrario del afán que nos mueve a nosotros los escritores” (Aub 2007: 82).

Una obra escrita desde la memoria y para la memoria. Un drama que parte de una herida —el trauma originado a partir de su paso por diferentes campos de concentración franceses— y que apunta hacia ese espacio público donde el testigo puede apelar a la sensibilidad de la comunidad a la cual pertenece para que juzgue la experiencia que narra inscribiéndola en su memoria histórica.

El psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi define el trauma como *shock*, reacción a un estímulo externo o interno insoportable de manera que el nuevo Yo que surge de la experiencia traumática no puede formarse a partir directamente de un Yo precedente, sino a partir de fragmentos, productos más o menos elementares de su desintegración (*cf.* Ferenczi 2004: 280). Si la dinámica concentracionaria apuntaba a la aniquilación del estatuto subjetivo de quienes fueron reclusos, el principal problema con el que deberá enfrentarse el testigo será el de construir una posición de enunciación desde la cual poder representar ese proceso de demolición y reconstrucción de su propia subjetividad. Aub encontrará en la poesía una primera forma de articular dicha posición. Una de las peculiaridades más interesantes de *Diario de Djelfa* es que fue escrito durante el internamiento, los poemas que lo componen son, como apuntó su autor: “hijos de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza — o de la desesperación” (Aub 1998: 21) y, en ellos, no es difícil encontrar señales del trauma concentracionario. No pasa desapercibido el contraste que se origina entre aquellos poemas que recuperan un espacio y un tiempo pasado, como “Me acuerdo hoy de Aranjuez” o “¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!”, frente a los que se refieren específicamente al campo de concentración pues, si en los primeros podemos apreciar el uso de un ‘yo poemático’ y observar, por tanto, rastros de la subjetividad del poeta, en los segundos Aub evitará dicho uso prefiriendo describir los efectos que la dinámica concentracionaria tiene sobre la subjetividad de algunos compañeros de cautiverio: Alambrada en alambrada,/campo en campo más cerrado,/hez y cabo de lo hediondo,/ombbligo último del asco./A lo alimañas y fieras/en estiércoles tirados/(prohibido hablar con ellos)/podridos, veintiún esclavos (Aub 1998: 71).

El internado será sustraído de su vida anterior, se le borrará del pasado mientras que contemporáneamente se le robará la capacidad humana de proyectar y proyectarse en el futuro porque, en el campo, el tiempo será una monotonía de horas y días que se suceden uno igual al otro. El tiempo histórico y biográfico, como apunta Sucasas, será reemplazado por un tiempo biológico que dependerá exclusivamente de la resistencia del cuerpo físico de los internos (*cf.* Sucasas 2000: 197–207). Así, en *Morir por cerrar los ojos*, nos encontramos, por ejemplo, con el personaje del Profesor, quien, hallándose recluso, es incapaz de recordar la fecha de su llegada al campo:

ACOMPANANTE.- ¿En qué fecha llegaron ustedes aquí?

PROFESOR.- ¿En qué fecha? No lo sé. Perdóneme, amigo mío, pero si fuera una fecha referente al Imperio Romano, o a la Edad Media, yo se lo diría a usted enseñada, pero... (Aub 2007: 212)

Sin embargo, más allá de los rastros que el trauma deja en el texto, podemos apreciar el esfuerzo del autor para procesar el duelo. Según Susana Griselda Kaufman: “Contar, recordar, revivir se convertirán en parte de los intentos para aliviar el sufrimiento, para tratar de reconstruir la experiencia, para objetivar y poder darle inscripción subjetiva y reapropiarla” (Kaufman 1998: 16). Es por ello que podemos considerar el entero testimonio literario de Aub como situación transferencial a través de la cual el autor podrá apropiarse de su historia.

Ahora bien, cabe señalar que, tal y como apunta Primo Levi en una entrevista con Ph. Roth, los testigos cuentan “cose vere ma filtrate” (Roth 1997: 89) puesto que, para alcanzar una imagen que represente la realidad vivida, el superviviente debe basarse en su propia memoria personal, la cual presenta una larga serie de limitaciones porque, como advierte Todorov, la memoria es forzosamente una selección: “algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados” (Todorov 2000: 16). A ese carácter selectivo de la memoria debemos añadir la distancia existente entre el hecho vivido y su rememoración. Resulta imposible devolver el pasado de manera idéntica ya que, en el discurso testimonial, los datos deberán ser organizados e interpretados. La memoria, más que la recuperación del pasado, es una representación de este. Por tanto, coincidiendo con la postura defendida por Nos Aldás, podemos afirmar que el lector o espectador de obras testimoniales deberá considerar que se encuentra frente a algo análogo y no frente a la experiencia misma (Nos Aldás 2001: 164-175). El lector o espectador se moverá en el campo de la ilusión mimética pues reconstruir el propio pasado significa “re-inventar o re-encontrar una sustancia inexistente a la que sólo podemos acceder mediante el esfuerzo reflexivo de los recuerdos organizados” (Puertas Moya 2004: 28).

Cabe precisar, sin embargo, que pese a la imposibilidad del testimonio de contener la verdad objetiva de los hechos, sí podemos hablar de veracidad al referirnos a ellos dado que con este último lema se apunta, no ya a la concordancia exacta entre lo dicho y la realidad objetiva, sino a la adopción de una determinada actitud y responsabilidad en la búsqueda de la verdad. El testigo intentará así que su relato permanezca lo más cercano posible a la autenticidad de su experiencia respetando la memoria y la dimensión ética que con ésta trata de transmitir. Aub, como testigo honesto que es, sabe que la realidad que vivió fue compleja y que no puede ser representada en tonos blancos o negros puesto que, siguiendo la terminología utilizada por Primo Levi, en el campo predomina la ‘zona gris’, donde la red de las relaciones humanas no era simple y mucho menos “riducibile ai due blocchi delle vittime e dei persecutori” (Levi 2007: 25). A ese deseo por presentar en toda su complejidad la realidad que le tocó vivir responde la decisión de hacer de Julio el representante de esa España que, que-

riendo salvaguardarse de manera individual, traiciona a la España republicana, cuyo símbolo es el personaje de Juan. Julio no condenará en ningún momento a los responsables de su detención, para él los únicos culpables son las personas que piensan y actúan como su hermano:

JULIO.- ¡Qué has de suponer! Aunque en verdad es posible que ese sea un lugar adecuado para tus ideas. Ya sé que te hace gracia figurarte al «burgués» de tu hermano en chirona. Pero lo que no te esperabas es que él también se supiera defender, como un hombre, cuando se vio atacado por la espalda, y luchar, como sea, para no perder lo que tiene por suyo. ¿Te enteras?

JUAN.- Hablas en castellano. Pero aclárame esto: ¿era yo el que te atacaba por la espalda?

JULIO.- ¿Quién, si no? (Aub 2007: 136–137)

Aub presentará otros reclusos cuyo comportamiento dista mucho de ser ejemplar. Así, descubrimos que hay entre los prisioneros quienes —como el Asturi—, dejando a un lado cualquier escrúpulo moral, se aprovecha de la situación para enriquecerse, o quien muestra su crueldad al golpear con el pie a un enfermo que no puede moverse. En otros casos, el autor denunciará el colaboracionismo de algunos internados que, pretendiendo salvarse individualmente, no dudan en convertirse en confidentes de las autoridades del campo. Ejemplo claro nos lo proporciona el personaje del Griego quien aconsejará a Julio que “siempre conviene estar al paio con los que tienen la sartén por el mango” (*ibíd.*: 157) y quien no vacilará al denunciar al Centinela Bourjois como ‘rojo’ ante el Sargento.

Del mismo modo que no todos los internados presentan un comportamiento ejemplar, no todos los personajes franceses sufren de ceguera o se muestran insensibles ante la situación que vive su país. Así, si en la segunda parte de la obra el Centinela confiará al Griego su opinión de que en Francia son “todos vendidos, todos traidores” (*ibíd.*: 159), el Teniente Bernard también entenderá lo que está sucediendo en su patria, sin embargo, y a diferencia del primero niega la traición porque en Francia “nadie ha intentado engañar a nadie”; más que traición él cree que es cobardía, mirar hacia otro lado mendigando una “tranquilidad ficticia que les dejara morir en paz y disfrutar de las migajas [...]” (*ibíd.*: 184).

Aub parece conocer perfectamente los riesgos y limitaciones a los que está expuesta su propia memoria personal logrando, si no resolverlos, al menos dar una visión más compleja y verídica de la experiencia. A la imperiosa necesidad de superar ese límite se debe también su decantación por el personaje colectivo en este drama ya que, como advierte Halbwachs, para reconstruir íntegramente el recuerdo de un acontecimiento es necesario “juntar todas las reproducciones deformadas y parciales de que es objeto entre todos los miembros del grupo” (Halbwachs 2004: 55). El dramaturgo parece ser plenamente consciente de que, para evocar su propio pasado, es necesario acudir a los recuerdos de los demás puesto que la memoria no es sólo individual sino también, y sobre todo, colectiva.

Silvia Monti señala que el concepto de “protagonista colectivo” dista del de ‘teatro de masas’, refiriéndose éste último “al destinatario —las masas de trabaja-

dores—, al asunto escenificado —las luchas laborales y sociales—, y a la técnica de la puesta en escena en espacios abiertos y con la participación de verdaderas «masas» de figurantes, a menudo soldados” (Monti 2008: 65). Analizando el ‘personaje colectivo’ en *Morir por cerrar los ojos* advertimos que poco o nada tiene que ver con el “teatro de masas” descrito por la estudiosa. Para esta obra, Aub se valdrá de la presencia de algunos personajes que desarrollarán la acción principal y a los que se unirán un total de 62 personajes menores con nombre y otros tantos sin él, concebidos para crear dos grandes personajes corales: el de una Francia retrógrada, xenófoba y chovinista, en la primera parte, y el de los perseguidos, en la segunda. Además, si al principio del drama nos encontramos en casa del matrimonio Ferrándiz, en la segunda parte Aub creará nuevos espacios dramáticos con los que apuntará al desplazamiento desde una esfera privada —la de Julio y María— hacia una dimensión social y colectiva — la de una Francia invadida por los nazis a causa de su ceguera y xenofobia.

Debe considerarse también que para evocar su propio pasado, el hombre “se remite a puntos de referencia que existen fuera de él, fijados por la sociedad” (Halbwachs 2004: 54). Aub nos remitirá desde la primera acotación a una data específica: el 10 de mayo de 1940, en París. Fecha sin duda importante para la historiografía francesa puesto que las fuerzas armadas de la Alemania nazi iniciaron su ataque sobre el territorio francés. En la acotación del primer acto de la segunda parte, el autor indica que la acción sucede el 5 de junio de 1940, fecha otro tanto emblemática pues ese día se reinicia el ataque alemán sobre el río Somme. Ya en la segunda parte, el primer cuadro del segundo acto se inscribe cronológicamente el 16 de junio de 1940 coincidiendo con la dimisión del Primer Ministro francés Paul Reynaud, con la confirmación del nuevo gabinete del mariscal Petain y con su propuesta de armisticio con el III Reich. En el segundo cuadro nos encontramos a 10 de julio de 1940, fecha en la que el mariscal Petain asume plenos poderes, lo que señala el fin de la III República Francesa y la constitución del Estado Francés.

Esa realidad histórica genera la obligación de testimoniar la propia experiencia de internamiento ya que éste es el único modo de introducir las memorias personales y colectivas en la memoria histórica. De tal modo, aunque la historia pertenezca al pasado y que éste no pueda cambiarse, la memoria —que está vinculada también al presente porque es aquí y ahora cuando recuerdo— puede recuperar aquel pasado, reelaborarlo y reubicarlo en nuevo proyecto futuro de memoria histórica capaz de mostrar las estrategias de poder que sirvieron para justificar lo injustificable, de denunciar aquel discurso ideológico que se blandió como soporte de lo insoportable y de recuperar la dignidad herida de las víctimas pues éste es el único modo para establecer las bases de la concordia, la reconciliación y la paz (*cf.* Amalio Blanco 2002). En otras palabras, la memoria no es sólo del pasado sino que ésta se encuentra en función del presente y, como apunta el personaje de Juan, esa memoria camina hacia el futuro:

JUAN.- Si no hubiera memoria, no habría futuro, que también es memoria soñarlo tal y como lo queremos. Luego viene el tío Paco con la rebaja. Si vivo para el futuro, es para tener recuerdos decentes. O mejor, para que todos vengan a tener recuerdos decorosos. (Aub 2007: 121)

Aub elige la forma teatral pensando en ese futuro pues, a través de ella, puede rendir partícipes de aquel pasado colectivo a sus espectadores. El dramaturgo parece hacer suya la idea halbwachiana de que nuestra memoria no se basa tanto en la historia aprendida como en la historia vivida. El espectador se convertirá a su vez en testigo y, como tal, tendrá la responsabilidad de recordar aquello que ve y oye. A ese ‘espectador-testigo’ apela el internado que, en el primer cuadro de la tercera parte, “se agarra de la alambrada y permanece de pie, la mirada perdida en el público” (*ibíd.*: 204). Ha llegado el momento de que ese público deje de presenciar impasible los hechos que se desarrollan en el escenario, es hora de que se funda con los internados y pase a formar parte del mismo grupo. Ambos, internados y espectadores, serán ahora testigos de la enorme injusticia que viven los concentracionarios. El público entrará en contacto, gracias a la representación teatral, con dicho grupo cuya mirada requiere del espectador un compromiso de identificación ya que “una parte de mi personalidad está implicada en el grupo, de tal modo que nada de lo que se ha producido, en la medida en que yo formo parte de él, nada de lo que le preocupó y transformó antes de que yo entrase en él, me es completamente ajeno” (Halbwachs 2004: 55).

A ello aluden las palabras de María al final de la obra: “Si me hacen callar hablarán miles...” (Aub 2007: 228). María sabe que los traumas se heredan generación tras generación. Entiende que no habrá reconciliación posible hasta que no se reconozca la memoria de las víctimas, hasta que ésta no pase a formar parte de la memoria social e histórica. El teatro se convertirá así no sólo en herramienta de resistencia contra el olvido sino en un instrumento para la construcción de una nueva memoria que comprenda la de las víctimas y genere, por tanto, una nueva identidad social no castrada puesto que, como señala Umberto Eco “cuando, en una sociedad, una censura cualquiera borra una parte de la memoria, sufre una crisis de identidad” (Eco 1999: 185). El drama aubiano *Morir por cerrar los ojos* será un lugar desde el cual reivindicar aquella identidad colectiva silenciada, restituyéndola y resignificándola en el presente. Sólo así podrá emprenderse el camino para la reparación social del grupo ultrajado. Testimoniar se convierte, de este modo, en un deber moral que trasciende la propia experiencia personal; la voz del testigo integra el silencio de quienes, habiendo sido devorados por la experiencia concentracionaria, ya no pueden hablar. El testigo hace público el silencio de los caídos para que la sociedad interiorice y entienda la terrible significación de dicha ausencia. Se rebela así contra el olvido, lucha contra la amnesia social e histórica, contra el silencio al que fueron abocados quienes ya no regresaron de los campos y lo hará a través de una denuncia y exposición de aquello que presenció para que nadie deba volver a presenciarlo.

## Bibliografía

- AUB, Max (1998) *Diario de Djelfa*. Valencia, Ediciones de la Guerra & Café Malvarrosa.
- AUB, Max (2007) *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla, Renacimiento: Biblioteca del Exilio.
- BLANCO ABARCA, Amalio (noviembre 2002) “La memoria dolorida”. Diario *La Tribuna*.
- ECO, Umberto (1999) “Preámbulo ¿sólo puede construirse el futuro sobre la memoria del pasado?”, en: Françoise Barret-Ducrocq (coord.) *¿Por qué recordar?* Barcelona, Ediciones Granica: 183–195.
- FERENCZI, Sandor (2004) *Diario Clínico (gennaio-ottobre 1932)*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- HALBWACHS, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- KAUFMAN, Susana Griselda (1998) *Sobre violencia social, trauma y memoria*. Montevideo, SSRIC.
- LEVI, Primo (2007) *I sommersi e i salvati*. Torino, Einaudi.
- MONTI, Silvia (2008) “El personaje colectivo en el teatro de Max Aub”. *El Correo de Euclides*. 3: 64–75.
- NOS ALDÁS, Eloísa (2001) *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940–1942)*, tesis doctoral. Castellón, Universitat Jaume I.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004) *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño, Universidad de la Rioja.
- RICOEUR, Paul (2004) *La historia, la memoria, el olvido*. México, FCE.
- ROTH, Philip (1997), “L'uomo salvato dal suo mestiere”, en: Marco Belpoliti (coord.) *Conversazioni e interviste 1963–1987*. Torino, Einaudi: 84–94.
- SUCASAS, Alberto (2000) “Anatomía del Lager (una aproximación al cuerpo concentracionario)”. *Isegoría*. 23: 197–207.
- TODOROV, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.



---

**Sara Polverini**

Universidad de Urbino Carlo Bo

## La Guerra Civil en Almudena Grandes: realismo y memoria

### Resumen

La reciente producción narrativa de Almudena Grandes se inserta en la exitosa corriente literaria actual protagonizada por el renovado interés sobre el argumento ‘Guerra Civil’. El objetivo del presente análisis es dar a conocer el último proyecto de la autora: reescribir la historia del pasado reciente de España para ayudar en un proceso de recuperación memorial a través de la facilitación de datos e informaciones excluidas del cánón histórico e intensificar el diálogo intergeneracional con el fin de trabajar en lo que es la identidad de los españoles de hoy con respecto al pasado. Las obras analizadas son: *El corazón helado*, *Inés y la alegría* y *El lector de Julio Verne*.

### Abstract

The latest narrative production of Almudena Grandes is part of the successful trend of novels focused on the Spanish civil war. This analysis is centred on the project that Grandes has been developing in the last few years: it involves the rewriting of the history of the civil war and the Francoist regime to help the process of memory providing information over minor historic events; equally significant is the intent to intensify the dialogue between generations to work on the identity of modern Spain.

Is history to be considered the property of the participants solely?

Salman Rushdie, *Shame*

En los últimos años el tema de la Guerra Civil ha sido el principal protagonista en el escenario de la narrativa española. La sociedad española está absorbida por el proceso de reelaboración de su propia memoria reciente. Almudena Grandes se encuentra entre los autores que más se están preocupando de ofrecer a su público ideal las respuestas que necesita. Su trayectoria literaria se inserta en la llamada “nueva novela española” que, por definición de Gonzalo Navajas, puede basarse en un análisis de épocas pretéritas que pueden llevar a una nostálgica convalidación

de recuerdos o a una ruptura de sus dogmas (*cfr.* Navajas 1996). En sus obras pasadas la autora ha demostrado un constante interés por la Historia reciente de España (Fox 2011: 100), pero lo que está desarrollando ahora es un verdadero proyecto histórico-literario. Después de la publicación de *El corazón helado*, Grandes ha planeado una serie de seis episodios centrados en la lucha antifranquista durante la posguerra española, dos de los cuales ya han sido publicados: *Inés y la alegría* y *El lector de Jules Verne*. Su intento es el de facilitar la recuperación de un pasado hasta ahora nunca completamente accesible, es decir, el que concierne a algunos acontecimientos “menores” que no han logrado entrar en el canon histórico. Al mismo tiempo quiere desvelar cuánto ese pasado puede influir activamente en el presente de su nación porque, como notan Nicolás Sartorius y Javier Alfaya, la peculiar política (anti)memorial de la transición si por un lado ha llevado a la sociedad española hacia la superación definitiva del régimen político franquista, por otro no ha dejado que desarrollara “una profunda conciencia antidictadura ni, por lo tanto, una sólida conciencia democrática” (Sartorius, Alfaya 1999: 13). En estas tres novelas, aunque de forma diferente, se instaura un intenso diálogo intergeneracional a través del cual se intenta trabajar con la identidad de los españoles de hoy en relación al pasado, para demostrar que la contienda y su consecuencia (el régimen franquista) pueden marcar también la identidad de aquellas generaciones que no la vivieron. Grandes procura llenar el que en su opinión es un vacío histórico y devuelve a una parte de la población (la de los vencidos) su derecho al duelo.

Estas novelas se insertan en la controversia entre historiografía y narrativa histórica y, en consecuencia, entre la memoria y su escritura. Sin llegar a la compleja paradoja de Michel de Certeau, o sea, la imposible relación que se establece entre lo real y el discurso (Certeau 2006: 6), Grandes se enfrenta a este problema con una actitud bastante clásica: justificarse, por un lado, alejándose de cualquier presupuesto historiográfico y comentar, por otro, los hechos con voz de historiadora. Así pues, ¿cómo distinguir el límite? La autora tiene una idea clara de lo que es la literatura: “Yo creo que escribir es mirar el mundo, y construir una obra literaria es dar una visión personal de ese mundo” (Ortiz 2012); en otras palabras, la subjetividad de una producción narrativa es incuestionable. Además, debemos tener muy presente que el objetivo final de su obra es el de emocionar y conmover a los lectores (Ortiz 2012). Evidentemente todo esto se aleja mucho de la idea que tenemos hoy en día de la Historia. Sin embargo, ello no significa que Grandes no crea en la utilidad social de la literatura histórica, todo lo contrario. En *El corazón helado*, cuando Raquel, una joven en busca de venganza para sus abuelos republicanos, amenaza a Julio Carrión, viejo falangista que se ha aprovechado de su familia, con desvelar sus antiguas estafas hundiéndolo su reputación, utiliza la literatura como arma, porque “no se puede ni imaginar la cantidad de libros que se están publicando ahora mismo en España sobre personas como usted y vidas como la suya” (Grandes 2007: 822). Probablemente es este convencimiento el que hace que, después de una declarada falta de objetividad historiográfica, la autora

presente y critique acontecimientos y personajes reales intercalados en la narración ficticia, como si se tratara de un ensayo. En una nota Grandes afirma:

*El corazón helado* es una novela en el sentido más clásico del término. Es, de principio a fin, una obra de ficción, y sin embargo no quiero ni puedo advertir a sus lectores que cualquier semejanza de su argumento y sus personajes con la realidad sea una mera coincidencia. Lo que ocurre es más bien lo contrario. Los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales. (2006: 1230)

Y en una nota a *Inés y la alegría* afirma que este libro recoge “mi versión personal de aquel episodio, lo que yo he podido averiguar, documentar, relacionar e interpretar, para elaborar lo que sólo pretende ser una hipótesis verosímil de lo que sucedió en realidad” (Grandes 2010: 723). Con afirmaciones como estas, la autora disculpa algunos momentos de falta de precisión histórica, pero sugiere deliberadamente al lector que la suya podría ser una interpretación admisible sobre lo que pasó, valorizando su posible importe historiográfico.

Aún así, es sin duda la problemática de la memoria la que ha despertado ese creciente interés de los narradores contemporáneos por el argumento de la Guerra Civil y la posguerra: la corriente narrativa de la memoria histórica es una evidente reacción al tabú de la memoria, iniciado con el franquismo y continuado en la transición. En las tres novelas de Grandes tomadas en consideración en este análisis, la memoria ficticia de los personajes reconstruye un imaginario contextual que permite a la autora subrayar la injerencia de aquella época en la identidad de la España actual. Por ello la autora utiliza lo que ella llama Historia con mayúscula: para que la memoria colectiva (supuestamente histórica) y la memoria individual (ficticia) dialoguen.

Aunque relacionadas, estas tres novelas conllevan muchas diferencias. En *El corazón helado* la línea cronológica se centra en un movimiento constante de analepsis y prolepsis que facilita el diálogo intergeneracional. Esto ocurre porque la novela es una reivindicación de la dignidad de los “abuelos”, o sea de quienes, dentro de una familia, vivieron en su piel la experiencia de la Guerra Civil, fueron derrotados, perdieron todos sus derechos durante el régimen franquista, y tuvieron —voluntariamente o no— que exiliarse. A través de la narración de sus historias, la autora reconstruye la identidad de una generación como homenaje a su lucha. La muerte de don Álvaro, padre del protagonista, se presenta como una metáfora de la muerte del dictador que hubiera tenido que dejar asomar las verdades escondidas y negadas. Ha llegado la hora, al final de una transición figurada en la silenciada historia familiar de los Carrión, de que las nuevas generaciones conozcan el pasado. Como explica Sarah Dibble Harris (Dibble Harris 2008: 232–233), basándose en la producción narrativa reciente que tiene como tema la Guerra Civil, ya se aprecian síntomas de curación de la herida franquista. La cicatriz está lista para ser observada sin miedo.

Obras con objetivos ligeramente distintos son *Inés y la alegría* y *El lector de Jules Verne*. Se trata de las dos primeras entregas de lo que Grandes bautiza como

los *Episodios de una guerra interminable*. En ambos la línea cronológica se basa en una organización diegética lineal: los personajes hablan desde sus presentes (o sea, guerra y posguerra) al lector actual para que este aprenda de la existencia de una realidad pasada que, en la opinión de la autora, le es desconocida. Se contraponen, pues, a la primera novela, porque se presentan como testimonios de lo que fue y no debe olvidarse. Pretenden recuperar los silencios de la Historia. De este modo podemos individuar dos objetivos: dignificación de una porción del pasado reciente y revalorización de algunos acontecimientos que siguen siendo víctimas (en sentido historiográfico) de la antigua política dictatorial (es decir: fueron eliminados de los libros de historia durante el franquismo, pero nunca han sido restituidos a su lugar tras la transición a la democracia).

El modelo literario explícito de Grandes es el de los *Episodios Nacionales* de Galdós. El intento de la autora, similar al de Galdós, es el de cubrir con sus episodios una época significativa. La autora declara también que el nombre original que tenía pensado era *Nuevos episodios nacionales*, opción descartada al darse cuenta de que el adjetivo estaba inevitablemente descalificado por su utilización en el lenguaje franquista (Grandes 2010: 720). El proyecto galdosiano tiene carácter didascálico: describir el pasado de su propio país para que los lectores del momento se apoderasen de los medios necesarios para descifrar su presente. Como don Benito escribe ya en el prólogo de *La Fontana de Oro*: “Mucho después de escrito este libro [...] me ha parecido de alguna oportunidad en los días que atravesamos, por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa [...]. Esta es la principal de las razones que me han inducido a publicarlo” (Galdós 1970: 7). Lo ocurrido es presentado a través de su valor modelico, como clave de lectura para la comprensión de la época actual. Los lectores acrecientan sus experiencias y conciencia histórica gracias a la Historia hecha narración. De ahí que la autora comparta la elección de un estilo realista (otros, como Ovejero o Rosa han optado por la novela fantástica y/o metaliteraria) que deriva *in primis* de la actitud historiográfica que el novelista mantiene frente al contexto elegido, o sea la de observador y documentador de hechos reales. El estilo no tiene ningún intento experimental, porque el *sermo humilis* es el que acerca la novela a un público mayor. No se trata, sin embargo, de una adherencia completa a la antigua visión simplista de la “novela [...] espejo de la vida” (Kronik 2003), que ya ha manifestado sus limitaciones, sino más bien de una de las tendencias posmodernas, en la que la novela reconstruye una época, en vez de deconstruirla, y elige como estilo el realismo contemporáneo que crea una relación causal entre la época interesada y el presente (*cf.* Martín Galván 2009). Lejos de creer en un mundo objetivo, la autora es consciente de la inevitable subjetividad de cada punto de vista y de la imposibilidad de aniquilar el valor hermenéutico de una voz narrativa. Este modelo de escritura (cuya conciencia se desarrolla con el postmoderno para expandirse luego a todo tipo de narrativa) tiene presente lo que puntualiza Linda Hutcheon, que el lector moderno ideal posee “a double awareness of both fictiveness and

a basis in the real” (Hutcheon 1988: 107). El lector es un ser maduro, capaz de entender la relación que el autor establece entre narración e historia. De todas maneras, para evitar debates y ambigüedades, Grandes en una nota que acompaña cada entrega, nos da noticia de cuáles han sido sus fuentes historiográficas y cuáles, entre los hechos contados, están inspirados en acontecimientos verdaderos. Esta misma parcialidad se extiende a la historia, hecho que fomenta la ambigüedad ya que la frontera que la separa de la ficción novelesca se difumina: “[T]he storytellers can certainly silence, exclude, and absent certain past events – and people – but [...] historians have done the same” (Hutcheon 1988: 107). Por ello, lo que Grandes llama “Historia inmortal” (Grandes 2010: 23) no es una historia superior, sino la escrita por el poder, la que queda en los libros, que no siempre tiene en cuenta, en su opinión, la injerencia de la fragilidad humana. En el caso de *Inés y la alegría*, por ejemplo, se trata del amor carnal: “El amor de la carne mortal se desvanece en esa versión oficial de la historia que termina siendo la propia Historia, con una mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada [...] que apenas condesciende a contemplar los amores del espíritu” (Grandes 2010: 699). A esta Historia inmortal Almodena Grandes opone las historias particulares de personajes ficticios, junto a nuevos comentarios sobre la vida de los protagonistas reales de la posguerra (Jesús Monzón, Dolores Ibárruri, Santiago Carrillo, Pilar Franco, y así sucesivamente).

*El corazón helado* se inscribe en toda una corriente narrativa (dividida entre literatura políticamente correcta y comprometida), en otras palabras la narrativa de la lucha contra la desmemoria. El proyecto de los *Episodios* tiene matices distintos: *Inés y la alegría* es efectivamente una rebelión contra el olvido de una de las batallas más significativas de la lucha antifranquista durante la postguerra, es decir, la invasión del Valle de Arán. A esto acompaña una feroz crítica de los mecanismos de funcionamiento del Partido Comunista Español y de su cúpula. Grandes nos enseña el tortuoso laberinto de emociones que acompañó los acontecimientos de aquella semana de octubre de 1944: desde la conciencia de la derrota de la Guerra Civil, a la ilusión de una súbita “reconquista” y su consecuente atroz desengaño, hasta el fracaso de la lucha armada antifranquista y la frustración de una entera generación de combatientes idealistas, que seguían razonando sin la pesada lógica de partido a la que sus ambiciones no sobrevivirán. *El lector de Jules Verne* tiene un objetivo completamente diferente: hacer un retrato de lo que fue la cotidianidad durante el régimen en los lugares lejos del centro del poder. Como lugar sinécdoico se elige un pueblo cerca de Jaén, y como contexto diegético la guerrilla del mítico Cencerro. La lucha armada cae en segundo plano frente a la descripción de la realidad ordinaria trazada a través de los ojos de un niño, hijo de un Guardia Civil. Ambas narraciones están puestas en la mano de personajes “débiles”. Inés es una mujer, hija de una familia burguesa, que sólo gracias a algunas afortunadas coincidencias se despierta del torpor impuesto, a través de su educación, por una clase a la que ella advierte no pertenecer. La independencia conquistada la convierte en una chica fuerte, a través de cuya historia Grandes reivindica el papel

central de las mujeres en la lucha antifranquista (ya núcleo en novelas como *La voz dormida* de Dulce Chacón). Por otra parte, los ojos sin prejuicios de Nino, un niño de nueve años, enseñarán al lector la vida en los pueblos durante la posguerra; a través de su trayecto de formación, Nino también se emancipará de la expectativa de conducta prevista por la sociedad para el hijo de un Guardia Civil. Mediante la lectura aprende a liberar sus ojos para leer el mundo a su alrededor: entiende las razones de la guerrilla y, ya mayor y mudado a la capital, elige apoyar la lucha contra el régimen. Se trata de dar voz a los silenciados, pero no políticos (como en *El corazón helado*) sino sociales. Dar luz a aquella parte de la sociedad que no está retratada en los libros de historia, pero que la ha vivido.

La familia en las tres novelas juega un papel fundamental. La sociedad no está formada por individuos, sino por estos núcleos básicos, que pueden crearse *ex novo*, romperse y regenerarse. En su interior se proyecta la problemática cuestión de las dos Españas. En *El corazón helado* (cuyo título se inspira en el emblemático y conocido poema de Machado que, justamente, presentaba esta dicotomía al parecer insoluble) la España Republicana y la Nacional siguen enfrentándose hasta el día de hoy sin solución de continuidad, en un dualismo que interesa a quienes participaron en la guerra y a las nuevas generaciones que se interesan por su pasado. De todas maneras, lo que se hace en esta novela es más un proceso para los individuos (y sus elecciones) que para el sistema, lo que ha hecho que la autora recibiese críticas sobre su supuesta actitud políticamente correcta. En cambio, en las dos primeras entregas de los *Episodios*, Grandes se centra en la intrahistoria (en el sentido tradicional unamuniano de vida cotidiana y en el más reciente de “historia de los sin Historia”), cuyos protagonistas son presentados como víctimas de los acontecimientos, o sea, como pasivos, que a lo largo de la novela sufrirán un traumático y liberador proceso de formación individual, un despertar del régimen social y educacional franquista que los llevará a formar parte de una minoría: la España clandestina. Con todo, la actitud de compromiso político es disminuida por la fuerte carga conmovedora que alimenta una relación empática entre el lector y el protagonista. Gracias a la relación, el lector —aun consciente de la subjetividad de la perspectiva de la escritora y de los personajes— es llevado a interpretar esta memoria ficticia como verdadera, y a coincidir con el punto de vista presentado. Para concluir, el ambicioso proyecto de Almudena Grandes está basado en una recuperación puesta al servicio de las nuevas generaciones porque la historia no es sólo para los que la vivieron: es una herencia social y cultural que la población actual necesita conocer.

## Bibliografía

- CERTEAU, Michel de (2006) *La scrittura della storia*. Milano, Jaka Book.  
 DIBBLE HARRIS, Sarah (2008) *Voices from a wound: recovery from trauma in Spanish narrative of memory since 1966*. Ann Arbor, Proquest, UMI.

- FOX, Manuela (2011) "Memoria nacional y compromiso en *El Corazón helado* (2007) de Almudena Grandes", en: Margarita Almela et. al. (coord.) *Ecos de la memoria*. Madrid, UNED: 99-120.
- GRANDES, Almudena (2007) *El corazón helado*. Barcelona, Tusquets.
- GRANDES, Almudena (2010) *Inés y la alegría*. Barcelona, Tusquets.
- GRANDES, Almudena (2012) *El lector de Jules Verne*. Barcelona, Tusquets.
- HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetic of Postmodernism*. London & New York, Routledge.
- KRONIK, John W. (2003) *La retórica del realismo: Galdós y Clarín*, Biblioteca Virtual Universal [en línea] [www.biblioteca.org.ar/libros/89554.pdf](http://www.biblioteca.org.ar/libros/89554.pdf) [22/04/2012].
- MARTÍN GALVÁN, Juan Carlos (2009) *Voces silenciadas. La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*. Madrid, Libertarias.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996) *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB.
- ORTIZ, María Paulina (2012) "*La gloria y miseria de este oficio es la soledad*": Almudena Grandes [en línea] [www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12210325](http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12210325) [03/11/2012].
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1970) *La Fontana de Oro*. Madrid, Alianza.
- SARTORIUS, Nicolás, ALFAYA, Javier (1999) *La memoria insumisa*. Madrid, Espasa Calpe.



---

**Marta Kobiela-Kwaśniewska**

Universidad de Silesia

## La cuestión de la memoria histórica en la nueva novela de la Guerra Civil: dos autores, dos perspectivas (Dulce Chacón y Javier Cercas)

### Resumen

El presente artículo está dedicado al análisis comparativo de dos novelas, *La voz dormida* de Dulce Chacón y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, pertenecientes a la literatura recuperatoria sobre la Guerra Civil española, tendencia iniciada a finales del siglo XX y continuada en la primera década del siglo XXI, cuya finalidad es tratar el tema de la Guerra Civil y la represión franquista en términos más personales a través de memorias prestadas de testigos, tanto femeninos como masculinos, no sólo para rescatar del olvido las memorias individuales de los perdedores y reivindicar su protagonismo histórico, sino para emprender un nuevo diálogo intergeneracional sobre el pasado infame.

### Abstract

The article analyses two novels: *La voz dormida* written by Dulce Chacón and *Soldados de Salamina* written by Javier Cercas, that are examples of a new tendency towards the Spanish Civil War presented in a contemporary Spanish literature focused on a recovery of Historical and Individual Memory of all anonymous heroes, both female and male republican soldiers who were victims of Franco's repression and forgotten for many years of silence. The new narrative intends to recover those memories and to establish a new intergeneration dialogue, more personal and based on identification with those who have lost their ideas and history.

Las dos palabras clave del tema presentado son historia y memoria, dos términos complementarios reunidos bajo un rótulo común de memoria histórica que, en los últimos años, se ha convertido en un término de moda en el espacio mediático español referente al pasado cercano, cuyos límites temporales marcan los hechos sucedidos entre la guerra, la posguerra, la transición y la postransición. En este debate público abundan posturas muy divergentes. No faltan los que critican la ausencia de memoria, la necesidad de recuperarla en la España de hoy, de deshacerse

de la amnesia histórica<sup>1</sup> (Vázquez Montalbán, Ramoneda), pero también abundan otros, en cambio, que son partidarios del olvido concebido como una operación catártica de la memoria colectiva (Álvarez Junco) o los que se muestran neutros y proponen el equilibrio entre memoria y olvido. Ante este fenómeno de índole paradójica (escasez o exceso de memoria), muchos comparten la opinión de que vivimos tiempos de crisis de la memoria, hecho que se vincula y se explica con el alarmante desconocimiento de la reciente historia del país por parte de la sociedad española. Por estas razones muchos se plantean las siguientes preguntas: ¿olvidar o asumir el pasado infame?, o ¿cómo hacer frente a la desmemoria colectiva?

Evocando el término de memoria colectiva estamos ante una entidad simbólica representativa de una comunidad, como advierte José F. Colmeiro (2005: 15): “La memoria colectiva es un capital social intangible. Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo”. La función principal de la memoria colectiva según Halbwachs (Colmeiro 2005: 16) es “unir pasado con presente, individuo con grupo social, de tal manera que logra producir el sentido de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad”. La constatación que hace Colmeiro (2005: 16) de que “el pasado es reconstruido por la memoria básicamente de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente” nos explica la actitud que adoptaron los dirigentes del país al iniciar la Transición sistémica construyendo el presente olvidando o silenciando el pasado. Así el olvido del pasado, concebido como un paso indispensable hacia la España democrática y el estado de bienestar, llevó a la desmemoria histórica del pueblo español, sacrificando así la verdad histórica y los intentos de explicarla, comprenderla y asumirla.

En los textos críticos muy a menudo se confunde la memoria colectiva con la memoria histórica. Esta última constituye una parte de la memoria colectiva y se caracteriza por una conceptualización crítica de acontecimientos históricos. Simbólicamente, la memoria colectiva en el ámbito español que abarca el tiempo de la posguerra al posdesencanto de fin de siglo XX, se esquematiza en tres tiempos (Colmeiro 2005: 18–19): el primero, el tiempo de silencio y olvido legislado del franquismo; el segundo, el tiempo de la transición del franquismo a la democracia con una memoria testimonial residual y la amnesia del famoso pacto de olvido, además de los sucesivos intentos de recuperar la memoria histórica acompañados por un desencanto; y el último periodo, en el que se observa una crisis de la memoria. Es incuestionable que ambas memorias están vinculadas entre sí de tal forma que no puede haber una sin la otra.

---

<sup>1</sup> Amnesia histórica en palabras de Txetxu Aguado (2011: 46) podría entenderse como la inexistencia de modelos emocionales y afectivos, más que históricos, en relación con la memoria del pasado.

Las memorias históricas individuales con las que se teje la textura de novelas dedicadas a la Guerra Civil española son unas piezas sueltas de ese gran mosaico de memoria colectiva, memorias individuales, frecuentemente de protagonismo anónimo, a las que se intenta reivindicar y rescatar del olvido por medio de la nueva narrativa de la Guerra Civil.

A lo largo del siglo XX, el motivo de la lucha fratricida ha sido un foco temático de muchas obras literarias sobre el que se edificaba una historia oficial de España conforme a la ideología del franquismo y, posteriormente, a la de la Transición, cuyo objetivo ha sido la búsqueda de la verdad histórica objetiva con un rigor científico, y no la minuciosa introspección en las fuerzas motrices de los sublevados. Tampoco se demandaba un verdadero juicio a los responsables de la tragedia nacional, ni la reivindicación de las víctimas para recuperar sus memorias olvidadas, que por aquel entonces no habían sido puestas en el discurso público oficial. Al contrario, se ha intentado configurar la cuestión de memoria histórica como una decisión consciente de “echar al olvido” el pasado para que no determinara el futuro. Por lo menos así lo defiende Santos Juliá (2004: 50), cuestionando la intencionalidad deliberada del pacto de olvido. Al respecto no podemos decir que en aquel tiempo no se estudiara el pasado o se obstaculizara su conocimiento, pero en la práctica se construyó una barrera aséptica entre el presente y el pasado, como la define Sebastiaan Faber (2011: 104), que

no sólo hacía caso omiso de las relaciones filiativas—los españoles del presente se negaban a reconocerse como hijos de —(republicanos o fascistas) sino que al mismo tiempo impedía cualquier tipo de relación afiliativa— la posibilidad de identificarse o solidarizarse con los españoles del pasado en virtud de ideas o vivencias compartidas.

Esa actitud fue un resultado de cautela política, nacida del temor de no repetir la violencia del pasado, que a toda costa quería mantener la seguridad y garantizar el porvenir de la naciente democracia. Entonces, ¿a qué se debe el cambio de perspectiva en el tratamiento del tema por parte de los escritores del tercer milenio y los mismos españoles? Sin vacilar, podemos decir que se debe al rechazo del miedo y al creciente interés afiliativo de las recientes generaciones con sus predecesores, hecho que confirma Almudena Grandes (2006) diciendo: “Somos la primera generación de españoles, en mucho tiempo, que no tiene miedo y por eso hemos sido también los primeros que se han atrevido a mirar hacia atrás sin sentir el pánico de convertirse en estatuas de sal”. Parece que con el comienzo del nuevo milenio también se inicia nueva etapa del diálogo con la historia que pone al descubierto todas las vivencias y testimonios tan cuidadosamente atesorados en las memorias del pueblo español a los que escritores recuperacionistas quieren sacar del olvido.

Los textos que forman parte de la corriente denominada la nueva novela de la Guerra Civil<sup>2</sup> (Mainer 2006: 157–158) aspiran a guardar una relación con el

<sup>2</sup> Entre varios títulos se encuentran los siguientes: *O lapis do carpinteiro* (1998) traducido al castellano bajo el título *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas; *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas; *Tu rostro mañana* (2002, 2004, 2007) de Javier Marías, *La voz dormida* (2002) de

pasado infame sin precedentes: más indagadora, más personal y más ética. Como advierte Sebastiaan Faber (2011: 102) estas obras

comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquéllas.

Podemos añadir que también se diferencian de la postura anterior por el hecho de que se alejan de la neutralidad valorativa, de la objetividad tan predilectamente forzada por la Transición en favor de exigir justicia, en el afán de recuperar la memoria perdida.

La nueva narrativa recuperatoria responde a la necesidad de otro tipo de historia, no tan objetiva, sino que reclame una historia personalizada, vivida por testigos-víctimas con quienes nos podemos identificar. Y lo podemos experimentar con los protagonistas de las novelas seleccionadas a propósito de este análisis, el miliciano republicano Antonio Miralles y sus muertos compañeros de guerra o los “amigos del bosque” del relato real *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, y también con las mujeres republicanas encarceladas en la madrileña prisión de Ventas de la novela *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón. En la novela de Cercas no sólo se privilegia la figura del testigo, sino que se hace cómplice de los hechos evocados a los lectores, al incorporar la figura de un joven entrevistador que, al llevar un diálogo intergeneracional, descubre una verdad histórica que no le deja indiferente, así es el caso del periodista-narrador-personaje Javier Cercas de *Soldados de Salamina*. Ese interés identitario por la gente del pasado se muestra más evidente en la obra de Cercas al arrancar la acción poco después de la muerte del padre biológico del narrador, hecho que despierta su interés por la historia con un intento de afiliación fracasado con el escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas y otro recuperado con el miliciano republicano Miralles o la “gente del bosque”, testigos todavía vivos.

La novela o el relato real *Soldados de Salamina* (2001) es el libro más vendido en la lengua castellana de los últimos años, también galardonado con varios premios literarios<sup>3</sup>, traducido a más de veinte lenguas. La novela sorprende al lector en muchos aspectos, en primer lugar se nota su naturaleza híbrida en cuanto a su estructura genérica, aquí coinciden varias tendencias y géneros literarios de la narrativa española actual, por ejemplo, el thriller, la novela histórica, la metaficción y el documental. En la primera parte del libro titulada “Los amigos del bosque” el personaje Cercas se refiere en un modo metanarrativo a la génesis del libro, desde la entrevista con el hijo de Sánchez Mazas, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, hasta

Dulce Chacón, *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón, *El corazón helado* (2007) de Almudena Grandes, sin aludir a otros ejemplos.

<sup>3</sup> Javier Cercas obtuvo por esta novela el primer Premio Salambó de Narrativa, además de muchos otros como el premio “Crisol”, el premio “Qué leer”, el premio de la Crítica de Chile, premio “Ciutat de Barcelona” o el premio Grinzane Cavour en Italia.

la posterior reconstrucción de hechos en los testimonios dados por los “amigos del bosque”. Al avanzar la lectura crece nuestro conocimiento de lo sucedido aquel invierno, el 30 de enero del 39, pero éste no crece en una forma lineal, el lector tras el narrador Cercas también se convierte en un detective, asumiendo o descartando algunos detalles de su investigación, colocando esas piezas de historia en su sitio, al mismo tiempo experimentando la sensación de que la novela se hace ante sus ojos en el proceso de gestación de la propia obra por parte del personaje-narrador Cercas. Otro elemento que deja estupefacto al lector es el giro que se da en la acción. A lo largo de dos tercios de la novela se involucra al lector en una especie de investigación, llena de incógnitas, sobre el ideólogo falangista Sánchez Mazas, para después desviar y sustituir su protagonismo por el del soldado republicano que no le delató. Así se ofrece al lector la perspectiva indagadora en conocer los motivos del miliciano, de otorgarle un estatus de verdadero héroe no sólo por la dimensión humana que mostró al perdonar la vida a su enemigo, sino por el valor simbólico de su condición: la de ser veterano de todas las guerras. En las últimas páginas del libro se hace la revelación del sentido de la obra y de la historia humana: el verdadero heroísmo no tiene el nombre de Mazas o Miralles, sino que es anónimo, y aunque ese soldado anónimo salva la civilización, enseguida es olvidado por ella. Es incuestionable que en la obra de Javier Cercas el protagonismo central lo tienen los soldados anónimos, olvidados como los de Salamina, a quienes rinde homenaje y hace “que no estén del todo muertos” (Cercas 2008: 201).

La recompensa por haber salvado la civilización en un momento concreto de la historia no se había producido durante tantos años y en el otoño de su vida los recuerdos de Miralles protagonizados por sus amigos muertos siguen siendo igualmente vivos que años atrás, porque “ellos se aferran a él para no estar del todo muertos” (Cercas 2008: 201). Los recuerdos necesitan a quienes se acuerdan y una continuidad, por ello, para rescatar del olvido las memorias y los recuerdos sobre los que perdieron la guerra, Javier Cercas, escritor y personaje literario, escribió su relato real, una historia con hechos y personajes reales como él subraya:

[...] mientras yo contase su historia Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Seguéis [...], seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos [...] hablaría de Millares y de todos ellos, sin dejarme a ninguno, y por supuesto de los hermanos Figueras y de Angelats [...] y también de mi padre [...], pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles. (Cercas 2008: 208–209)

La novela *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón difiere de la novela de Cercas en cuanto no introduce el proceso de investigación y recuperación del pasado dentro del marco de la trama. Al leer esta novela no encontramos a un narrador protagonista que descubra algún escándalo histórico (por ejemplo, la inventada historia del fusilamiento de Mazas en el Collell) desde la perspectiva actual, sino que las historias de las presas republicanas en la posguerra nos las cuenta un na-

rrador omnisciente. *La voz dormida* se inscribe en la misma tendencia afiliativa que representa la novela de Cercas, pero ese acto afiliativo de Dulce Chacón cobra también una significación simbólica, la escritora-descendiente de una familia conservadora rinde homenaje a los de otro bando. Dulce Chacón también escribe la novela *Cielos de barro* (2000) con la que inicia su denuncia sobre la situación de los republicanos en la España franquista, donde también aborda el tema de la memoria y de la mujer, pero es en *La voz dormida* donde se marca de una manera excepcional su compromiso con las mujeres republicanas represaliadas y la memoria histórica. Los motivos para su postura recuperatoria hacia las heroínas y sus memorias y no hacia las de los varones héroes resulta del hecho de que el protagonismo femenino verdaderamente no se ha conocido, también se ha sometido al olvido como sus protagonistas. Así explica Dulce Chacón los motivos que despertaron su interés por recuperar el heroísmo femenino en la guerra y la posguerra:

[...] Siempre se habla del silencio, del olvido. Y una de las grandes olvidadas es la mujer. La mujer perdió doblemente la guerra: perdió la guerra y la posguerra. Perdió los derechos conquistados durante la República, que fueron muchos, y fue sometida a una doble construcción del olvido. La mujer debía renunciar a lo que fue y, a lo que pudo haber sido. [...] Es necesario que la historia contemple su presencia (...) en la batalla contra el fascismo. La memoria colectiva debe construirse también con el dolor de las mujeres [...]. Yo quiero rendir homenaje a estas mujeres que perdieron la guerra y posguerra. Recoger sus voces, que han sido condenadas al silencio, y hablar de las protagonistas que lucharon por un mundo mejor. Por eso escribí una novela, *La voz dormida*, construida a partir de testimonios orales. [...] Es justo. Y es preciso, que no caigamos en creer que existe el olvido: existe el silencio; pero el olvido no: el olvido nunca. (Chacón 2004: 77-78)

Así, Dulce Chacón reclama la memoria olvidada con el despertar de las voces dormidas, esas voces que permanecieron calladas durante más de sesenta años. Muchos de los historiadores consideran *La voz dormida* como un fenómeno social que levantó un interés por recuperar la memoria y llegó a los corazones de muchos<sup>4</sup>. No es una simple novela de ficción, es más una historia de ficción tejida con muchas historias verdaderas, en las que sus protagonistas todavía hablaban en voz baja paralizadas por el miedo fantasma. *La voz dormida* es la voz de gente como Tomasa que no quiso contar que todos sus familiares habían muerto asesinados “la voz dormida al lado de la boca” (Chacón 2008: 238).

El fenómeno de la memoria está marcado por dos operaciones semióticas destacables, la de fijar y la de olvidar. Cuando evocamos el pasado, todos los hechos se someten al control del recuerdo y de la memoria, que los selecciona y cohesiona, porque estos sucesos se quedan despojados de su tiempo originario. La memoria, muy a menudo, fija el pasado en función de un presente, donde quedan atrapados los protagonistas y sus acciones. Por eso valen las palabras de Manuel Rivas quien dice que “el escritor es un depositario de memorias, de memorias del pasado y de memorias contemporáneas, de experiencias que tú recompones” (Rivas 2001: 270)

<sup>4</sup> Además de la novela de Chacón, el tema de la represalia femenina ha sido un eje temático de la novela *Trece Rosas* de Jesús Ferrero, publicada en 2003.

y la literatura supone “una venganza ante la historia, toda vez que la reinventa y reescribe como finalidad última” (*La Voz de Galicia*, 2000: 79).

El precio del pacto de silencio es muy alto: el olvido, por eso los escritores recuperacionistas como Chacón, Cercas u otros rescatan historias y memorias olvidadas de los héroes republicanos no sólo para reconstruir la intrahistoria sino también para reclamar justicia. Con todo lo dicho podemos concluir que la nueva novela sobre la Guerra Civil rompe el silencio histórico pactado y llena de sentido el sacrificio de las víctimas de una guerra que termina mal y es la más triste de todas las guerras si recurrimos a las palabras de Cercas. Nos parece un hecho ineludible ofrecer memorias alternativas a paradigmas oficialmente correctos para llegar a conocer el pasado con la finalidad de “honrar a los muertos de crímenes políticos, devolverles su dignidad y hacer nuestros sus reclamos de justicia” como advierte Ángel Viñas<sup>5</sup> en su artículo titulado “El miedo al conocimiento histórico”.

## Bibliografía

- AGUADO, Txetxu (2011) “Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición”, en: Palmar Álvarez Blanco, Toni Dorca (coord.) *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana Vervuert: 45–53.
- CERCAS, Javier (2008) *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets Editores.
- COLMEIRO, José F. (2005) *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- CHACÓN, Dulce (2004) “La memoria y la construcción del olvido”, en: Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castan y Pancho Salvador (coord.) *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de represión franquista*. Valladolid, Ámbito: 75–78.
- CHACÓN, Dulce (2008) *La voz dormida*. Madrid, Santillana.
- FABER, Sebastiaan (2011) “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000–2007)”, en: Palmar Álvarez Blanco, Toni Dorca (coord.) *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana Vervuert: 101–110.
- GRANDES, Almudena (25.03.2006) “Razones para un aniversario”, en: *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205_850215.html) [13.11.2012].
- JULIÁ, Santos (2004) “De guerra contra el invasor a guerra fratricida”, en: Santos Juliá (ed.) *Víctimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy: 11–54.
- MAINER, José Carlos (2006) “Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960–2000)”, en: Santos Juliá (ed.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus: 135–161.
- RIVAS, Manuel (2001) “Ésta es una gran verdad”, en: Antón Baamonde (coord.) *La reinención de España. Una radiografía de la España de hoy*. Barcelona, Ronsel: 261–280.
- s. a. (12/04/2000) “Rivas reivindica la escritura como una venganza ante la historia”, en: *La Voz de Galicia*: 79.
- VÍÑAS, Ángel (05.09.2008): “El miedo al conocimiento histórico”, en: *El País* [en línea] [http://elpais.com/diario/2008/09/05/opinion/1220565610\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/09/05/opinion/1220565610_850215.html) [13.11.2012].

<sup>5</sup> Entre las razones para conocer el pasado señaladas por Ángel Viñas se hallan también la metodológica, referente a la apertura de los archivos, y la de evitar hacer el ridículo como país y como españoles (cfr. Viñas 2008).



---

**Dirk Brunke**

Universidad Ruhr de Bochum

## El desafío narrativo de la memoria. Las autoficciones de Julio Llamazares

### Resumen

La obra narrativa del escritor leonés Julio Llamazares (\*1955) forma parte de la nueva narrativa española. El hilo conductor de todas sus novelas es la memoria, sea colectiva o individual. Con su predilección por abordar temas sobre grupos o eventos marginales, Llamazares consolidó su posición entre los escritores más importantes que se dedican al asunto de la memoria histórica. Su última producción literaria, *El cielo de Madrid* (2005), novela que ya espera una investigación literaria, abre el campo temático de la obra narrativa llamazariana al tiempo posfranquista, ya que el narrador de esa novela nos presenta sus recuerdos de los años ochenta en el Madrid de la Movida.

En esta comunicación, que se enfoca en el aspecto narratológico, quiero centrarme en los narradores de las novelas de Llamazares ya que la pregunta de la relatividad de los recuerdos presentados es omnipresente. Partiendo de la observación de que en todas las novelas las instancias narrativas envuelven sus narraciones en un discurso metaficcional, voy a poner énfasis en el aspecto de los recursos narrativos autoficcionales. Especialmente en el contexto del discurso de la memoria, el género de la autoficción abre el camino a representaciones del sujeto posmoderno (*sujet dispersé*). Estableciendo un juego de oscilación entre referencialidad y ficcionalidad que se basa en la posibilidad e imposibilidad de equiparar el narrador con el autor empírico, los textos de Llamazares forman una contraposición estética a la idea de la muerte del autor (Barthes, Kristeva).

### Abstract

The narratives of the leonese author Julio Llamazares (\*1955) are part of the *nueva narrativa española*. All his novels set their focus on the topic of memory; be it individual or collective. With his preference for marginal groups or events, Llamazares has consolidated his position among the most significant writers who contribute with their texts to the contemporary discussion on the *memoria histórica*. His latest novel, *El cielo de Madrid* (2005), broadens the thematic horizon of his literary production: the narrator of this novel concentrates on his memories of the 1980s in Madrid, the time of the *Movida*.

This presentation has a narratological focus and intends to describe the narrators of the novels of Llamazares and thus to take into consideration the omnipresent question of the relativity of one's memory/memories. Bearing in mind the general observation that in all of the novels the narrators wrap up their narrations in a metafictional discourse, this investigation strives to elaborate on the aspect of the texts' autofictional narrative strategies. Especially in the context of the discussion on memory, the genre of the autofiction gives space to represent the complexity of the postmodern

subject (*sujet dispersé*). By forming a playful oscillation between referentiality and fictionality, which is based on the possibility and impossibility of equating the narrator with the empiric author, Llamazares' texts constitute an aesthetic counter-position to the idea of the death of the author (Barthes, Kristeva).

En *El río del olvido* (1990) el protagonista describe el sentimiento que tiene acerca de los recuerdos de su niñez con las siguientes palabras: “En el país de la infancia, todos somos extranjeros” (Llamazares 2008: 32). Esas palabras expresan una distancia insuperable que experimenta el protagonista al volver a la región donde creció. Quería viajar por ese paisaje para reencontrarse con su pasado, con el paisaje de su memoria, pero esa búsqueda queda sin resultado. Con este sentimiento trágico, Llamazares recorre a uno de los tópicos de la posmodernidad, ya que establece una relación muy estrecha con lo que denominamos el estado de ánimo del sujeto en la posmodernidad: el sujeto posmoderno se siente alejado de su propio pasado y hasta la escritura autobiográfica está bajo sospecha no de reconstruir el pasado pero de construir un pasado personal (*cf.* Welsch 1992; de Toro 1999; Schäfer 2008).

La discusión sobre la autobiografía, iniciada por la teoría de la autobiografía de Philippe Lejeune (*cf.* Lejeune 1973), se mezcló con el debate sobre “la muerte del autor” y la autoficción fue el nuevo género aplaudido que llenó el espacio intersticial entre la forma clásica de la autobiografía y los textos ya clásicos de la posmodernidad. La autoficción tiene la capacidad de representar al sujeto posmoderno en su complejidad y, al mismo tiempo, de oponerse a las posiciones teóricas de los defensores de la “muerte del autor”, reincluyendo al autor empírico en el texto abiertamente y mediante nuevas estrategias narrativas.

Según Philippe Lejeune, la base de la autobiografía es la homonimia entre autor y narrador/protagonista. Eso también vale, con algunas matizaciones y con más flexibilidad, para la autoficción. Las obras literarias que clasificamos como autoficción siempre evocan la cuestión de la presencia del autor empírico en su texto y, además, juegan con la función que tiene en la situación comunicativa del texto. Sin embargo, comparado con la autobiografía, la concepción del sujeto representado en la autoficción se diferencia fundamentalmente. El sujeto autobiográfico es un sujeto estable que confía en sus recuerdos y que “objetivamente” reconstruye su pasado objetivo en el texto: la autobiografía se entiende por un discurso factual. A pesar de que Philippe Lejeune elaboró su teoría de la autobiografía en el contexto del discurso posmoderno, su concepción del sujeto autobiográfico no corresponde con las ideas posmodernas del sujeto. En la autobiografía, la vida se entiende más como un proceso de desarrollo teleológico, como una cadena causal de acontecimientos que culmina en la emanación de un yo coherente y estable. El yo autobiográfico antecede la autobiografía y el texto es nada más que el desdoblamiento lingüístico de la identidad ya existente del

autor. Mientras que la autoficción intenta representar el sujeto como una entidad construida o, mejor dicho, en proceso de construcción.

Así, por autoficción entendemos textos con los dos siguientes rasgos característicos: a) representación del sujeto como una construcción consciente y b) textos que muestran una ambigüedad ficcional-factual por causa de una situación comunicativa paradójica que se manifiesta en un juego de oscilación entre referencialidad y ficcionalidad. Ese juego tiene como base la posibilidad e imposibilidad de equiparar al narrador con el autor empírico (*cf.* Alberca 2007; Casas 2010; Schäfer 2008).

La mayoría de los textos de Llamazares cumple con esas cualidades. Queremos tomar el texto *Escenas de cine mudo* (1994) como ejemplo de la autoficción llamazariana y descubrir las estrategias narrativas con las que desarrolla y mantiene un discurso autoficcional para encontrar una solución para el desafío de la memoria (posmoderna).

Los paratextos ya evocan esta cuestión de la posibilidad e imposibilidad de una lectura referencial del texto. Llamazares lo dedica a su madre “que ya es nieve” (13) (que está muerta). En el primer párrafo el lector, pues, se entera de que se encuentra ante los recuerdos de un hombre que está contemplando las fotografías que ha encontrado en la casa de su recién fallecida madre. Esa sospecha inicial (que el texto sugiere una equiparación del narrador con el autor empírico) no se disuelve. A continuación, los datos biográficos del protagonista establecen una relación más estrecha entre el protagonista y Llamazares. En otros momentos, como veremos en adelante, el texto niega que se trata de un texto autobiográfico, así que el texto deja al lector en una situación de incertidumbre en cuanto a su género: ¿se trata de una autobiografía o se trata de una novela autobiográfica?

Aparte de ese nivel más superficial, el narrador emplea una perspectiva narrativa flexible que mantiene el discurso autoficcional. El primer capítulo, *Horizontes lejanos*, parte desde un tópico autobiográfico clásico, es decir, el recuerdo más antiguo del protagonista, quien dice: “El primer recuerdo que conservo de mí mismo, en esa dimensión en la que el vaho de la memoria envuelve y difumina las imágenes, es el de un niño rubio de seis o siete años vestido de pantalones largos y un jersey de lana gorda verde y blanco” (Llamazares 2006: 23). A continuación describe una escena que permanece en la memoria del narrador: “El niño está parado frente al cine [...]. Hace frío y la noche ha caído sobre el pueblo [...] pero el niño sigue inmóvil frente al cine” (*ibid.*). Aunque al principio el narrador homodiegético habla en primera persona (“el primer recuerdo que conservo”) y dice que esa escena es el primer recuerdo que tiene de sí mismo, la focalización cambia a una focalización pseudo-cero como si se tratara de la descripción de un niño desconocido en una fotografía y como si se tratara de un personaje más de la narración (“El niño que está parado”). Además, el uso de los pronombres personales y del tiempo verbal (habla en presente) contribuye a la suposición de que en el primer capítulo se trate de una diferenciación narrativa entre el narrador en primera persona y el “niño” que expresa un distanciamiento del yo del presente ante sus recuerdos evocados por las fotografías.

A continuación, el narrador retoma esa idea, integrándola en el nivel de la *histoire* y señalando que las personas en una fotografía siempre son desconocidas, aunque tengan “nuestro mismo rostro, incluso nuestros mismos nombres y apellidos” (Llamazares 2006: 27). Pero el narrador en primera persona rompe con ese distanciamiento, ya que esa perspectiva exterior se convierte en un impedimento para el proceso memorial. La película muda de los recuerdos del narrador en primera persona empieza con la disolución del distanciamiento entre yo-del-presente y yo-del-pasado.

Mientras que, al principio del siguiente capítulo, la diferenciación entre presente y pasado recordado sigue siendo marcada, a continuación modifica su actitud ante las fotografías. El narrador busca algo que tiene en común con el niño de la fotografía y lo descubre cuando comenta que tienen la misma mirada: “ésa es ya mi mirada” (Llamazares 2006: 29). Así puede establecer un puente entre su pasado y la actualidad y lo que sigue es una sintetización de la mirada del narrador en primera persona (del presente) y de la mirada del niño de la foto (del pasado): el narrador se sumerge en su memoria y en las escenas de las fotos. El distanciamiento se ha disuelto completamente. En forma de una narración retrospectiva el yo del presente y el yo del pasado parecen tener la misma identidad. La película muda de los recuerdos del protagonista ha empezado: “Es la máquina del tiempo que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños” (Llamazares 2006: 42–43).

Sin embargo, es la flexibilidad de la perspectiva narrativa la que mantiene el discurso autoficcional en primer plano. De vez en cuando, el narrador utiliza el tiempo verbal del presente para poder describir escenas de su pasado en un modo dehistoricado y otras veces las describe con el indefinido e imperfecto para subrayar que son recuerdos. Pero, y esa es la causa por la que podemos categorizar ese texto de autoficción, en el nivel de la *histoire* el narrador siempre se refiere a esa inestabilidad narrativa haciéndola de esa manera explícita. Su búsqueda de una forma adecuada para representar sus sentimientos ante su pasado y sus memorias queda sin encontrar una sola perspectiva narrativa que es capaz de representar su estado de ánimo.

Aparte del nivel del narrador, la autoficción llamazariana articula su particularidad mediante una estructura fingidamente cronológica. En general, las autoficciones se caracterizan por una “manipulación del orden cronológico” (Casas 2010: 194) y por el “fragmentarismo [...] con respecto al orden temporal de la narración” (*ibid.*: 198). En una entrevista sobre su novela *Luna de lobos*, el mismo Llamazares dijo: “La estructura de la novela es la de la memoria. Y la memoria es episódica. Una cosa lleva a otra y salta de atrás hacia adelante continuamente, por asociaciones disparatadas” (Marcos 1996: 29). Aunque *Escenas de cine mudo* también es una narración que se compone por fragmentos de la memoria del protagonista, no podemos clasificarla en su totalidad como una novela fragmentada. El narrador insinúa que busca llenar los

huecos temporales entre los diferentes recuerdos e intenta continuamente establecer un cronotopo (*cf.* Rien 2002; Beisel 2010) para crear la imagen de una cadena de acontecimientos causales. En consecuencia, el texto no parece una colección de fragmentos aislados, más bien se presenta ante el lector como una narración fluida en la que el narrador, desde el presente, anuda los recuerdos del pasado. Así se expresa una vez más el deseo del narrador de encontrar un pasado que sea determinado por una cadena causal de acontecimientos que, al fin, produce la identidad actual del narrador como el resultado de esa cadena causal.

En ese punto, queremos poner de relieve otro rasgo característico del texto de Llamazares: la ausencia del presente del narrador. “La situación narrativa se concretiza aún menos que en las dos novelas anteriores. No sabemos ni cuándo ni dónde el narrador rememora su pasado” (Penzkofer 2007: 117). De su situación actual, sólo sabemos que está contemplando algunas fotos de su recién fallecida madre y que es, o fue en otro tiempo, periodista. Es decir, podemos caracterizar la instancia narrativa exclusivamente mediante su manera de representar el pasado y mediante sus metacomentarios sobre los procesos internos de su memoria.

Así el narrador especifica que, por su escritura, quiere contrarrestar el olvido. En el capítulo *La foto muerta* se asusta porque no reconoce todas las personas en la fotografía. Está seguro de que existieron, “Lo prueba el hecho de que todavía me miran — desde la foto. [Pero] Son absolutos desconocidos, huérfanos de la memoria, que, como el sueño de la razón, a veces produce monstruos” (Llamazares 2006: 184). Y aunque ese recelo intertextual no se confirme, el narrador se vuelve cada vez más emocional a causa de esos huecos en su memoria: “siento que debería reconocer a mis compañeros” (Llamazares 2004: 186). Al fin, lo que produce no son, por lo menos, monstruos, pero la ya mencionada cadena causal de acontecimientos que incluye complementaciones imaginativas (*cf.* Rien 2002: 110).

El protagonista las hace explícitas y dice que algunas de las escenas de su niñez no son nada más que recuerdos de recuerdos (simulacros) y que no puede tener confianza absoluta en su memoria. El narrador lo especifica mediante la metáfora de la mina: “en mi memoria se iba encendiendo una luz [...] que alumbraba cada vez con más intensidad la [...] mina de mis recuerdos. De algunos de ellos ni siquiera tenía ya conocimiento” (Llamazares 2006: 97) y concluye que “hay veces en que los sueños, a fuerza de repetirse, nos poseen con tal fuerza que terminan convirtiéndose en recuerdos” (Llamazares 2006: 45). Pero el narrador sabe que no tiene otro recurso aparte de su memoria y de sus recuerdos. El narrador envuelve algunos de los episodios que narra en un velo de incertidumbre. Eso no significa que las niega, más bien que las complementaciones imaginativas emiten una luz seductora para la construcción de su película muda: al fin y al cabo el narrador deja el lector en un estado de incertidumbre sobre la referencialidad y no-referencialidad de algunos de los episodios de su niñez.

Así como el texto expresa que, con el progreso del tiempo, nuestros recuerdos se vuelven borrosos, el discurso del narrador también hace explícito que los recuerdos

individuales del protagonista se desprenden de su carácter particular. Con su “mirada elíptica” (D’Ors 1998: 143), el texto que el lector tiene en sus manos es más una “colección de fotografías sin rostro” (*ibid.*: 142) que no intenta dibujar las figuras del pasado individualmente. Más bien se trata de una narración en que los recuerdos individuales del narrador se entremezclan con “episodios y ambientes generales” (Alberca 2007: 188), integrando, sobre todo, leyendas locales y regionales.

Especialmente en el libro de viaje *El río del olvido* (1990), en el que el narrador heterodiegético acompaña al protagonista Julio durante un viaje en la montaña leonesa, ese proceso de la disolución de la memoria individual en el espacio de la memoria colectiva gana importancia. El viajero de ese texto vuelve al paisaje de su infancia y el viaje se vuelve en un símbolo de su “búsqueda [...] de la propia personalidad” (Beisel 1995: 219). Igual que las fotografías en *Escenas de cine mudo*, el paisaje leonés evoca las “sensaciones experimentadas en [la] niñez” (Otero 1996: 238). Después de poco tiempo, el viajero se da cuenta de que “aunque los paisajes permanezcan inmutables una mirada jamás se repite” (Llamazares 2008: 14). Esa idea resulta en comentarios reflexivos del viajero que reflejan su estado de ánimo, esa “triste sensación de nostalgia y melancolía” (Otero 1996: 240) que es la consecuencia de la contradicción entre esa preocupación casi obsesiva por el pasado y la conciencia del yo de que el pasado es inaccesible.

## Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BEISEL, Inge (1995) “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares”, en: Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (eds.) *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel, Reichenberger: 193–229.
- CASAS, Ana (2010) “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en: Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 193–211.
- DE TORO, Alfonso (1999) “Die postmoderne «neue Autobiographie» oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet’s *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*”, en: Sybille Große; Alex Schönberger (eds.) *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin, Domus Editoria Europaea: 1407–1443.
- D’ORS, Inés (1998) “*Escenas de cine mudo*: un álbum de fotos sin rostro”, en: Irene Andres-Suárez; Ana Casas (eds.) *El universo de Julio Llamazares*. Neuchâtel, Université de Neuchâtel: 135–149.
- LEJEUNE, Philippe (1973) “Le pacte autobiographique”. *Poétique*. 4: 137–162.
- LLAMAZARES, Julio (2008) *El río del olvido*. Madrid, Punto de lectura.
- LLAMAZARES, Julio (2006) *Escenas de cine mudo*. Barcelona, Alfaguara.
- MARCOS, José María (1996) “Julio Llamazares, sin trampas”. *Quimera*. Agosto: 22–29.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000) *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern, Peter Lang.
- OTERO, Agustín (1996) “A viaje por *El río del olvido*”. *Monographic Revue: revista monográfica*. 12: 237–246.

- PENZKOFER, Gerhard (2007) “La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares”, en: Wolfgang Matzat (ed.) *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid, Iberoamericana: 162–186.
- RIEN, Horst (2002) “Reales und Imaginäres. Eine Lektüre von Julio Llamazares’ Roman *Escenas de cine mudo*”. *Iberoromania*. 55: 100–113.
- SCHÄFER, Christina (2008) “Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion”, en: Irina O. Rajewsky; Ulrike Schneider (ed.) *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer*. Stuttgart, Franz Steiner: 299–326.
- WELSCH, Wolfgang (1992) “Topoi der Postmoderne”, en: Hans Rudi Fischer, Arnold Retzer, Jochen Schweitzer (eds.) *Das Ende der großen Entwürfe*. Frankfurt, Suhrkamp: 35–55.



---

**Amelia Serraller Calvo**

Universidad Complutense de Madrid

## La minoría sefardí en Polonia: huellas de una presencia

### Resumen

La comunidad judía de Zamość es un caso sin parangón en la historia del Centro y Este de Europa. La ciudad adquiere sus fueros en 1580 y sólo ocho años después su *hetman* Jan Zamoyski decide conceder privilegios a los judíos sefardíes. ¿En qué medida propiciaron los sefardíes el clima de tolerancia que se respiraba en el mayorazgo de Zamość, así como el florecimiento de la economía? Un manto de silencio ha ido cubriendo el legado sefardí a lo largo de los siglos. De ahí la necesidad de restaurar ese mundo en toda la riqueza de sus contradicciones.

### Abstract

The Jewish community of Zamość is an unparalleled case in Central and Eastern European History. The city acquires its charter in 1580, and only eight years later its *hetman* Jan Zamoyski decides to grant privileges to the Sephardic Jews. To what extent did the *Sephardim* create the atmosphere of tolerance that reigned in the entail of Zamość and the booming economy? A veil of silence has been covering the Sephardic legacy throughout the centuries. Hence the need to restore this world in all its rich contradictions.

### Introducción

Existe una leyenda decimonónica, recogida por los investigadores Szacki y Guterman, según la cual Polonia habría dado cobijo a la mayoría de los sefardíes expulsados por los Reyes Católicos en 1492. Como es sabido, esta leyenda es falsa, y lo que intenta, tal y como expone Alexander Guterman en su estudio *Los judíos sefardíes en tierras polacas*, es resaltar la importancia y la antigüedad del legado judío en Polonia.

A decir verdad, los primeros vestigios de esta presencia datan de mediados del siglo X. En aquel entonces muchos mercaderes judíos recorrían con sus mercancías el territorio polaco, entre ellos, el sefardí Ibn Jakub. Es decir, que judíos y polacos comparten mil años de historia que precede al infierno del Holocausto.

Sin embargo, un manto de silencio cubre el legado sefardí en Polonia. La historiografía española es completamente ajena a este tema, tratado a lo largo del pasado

siglo por historiadores polacos como Bałaban, los mencionados Szacki y Guterman, Sawa y Morgensztern. Actualmente hay un incipiente interés en la comunidad sefardí de Zamość, como demuestran los estudios del lingüista ruso Aleksandr Beider y del investigador polaco Jacek Krupa. Finalmente, el hispanista francés Joseph Pérez menciona brevemente esta realidad, que ha sido estudiada en profundidad por el profesor de la Universidad de Ginebra Gad Freudenthal.

## Antecedentes: la Edad Media

Los orígenes de la presencia judía en Polonia coinciden con la formación del estado polaco. Una vez sojuzgadas las tribus de la zona, el caudillo Mieszko I se casa con la princesa bohemia Dobrawa, convirtiéndose al catolicismo en el año 966.

Simultáneamente, un buen número de mercaderes recorrían la ruta de los esclavos<sup>1</sup> que unía Praga con Kíev. A medio camino entre ambas se encontraba Cracovia, una de las principales escalas. Curiosamente, la primera mención que se conserva de la futura capital se la debemos a un judío de Tortosa, Ibrahim Ibn Jakub. Entre los años 960 y 970 visitó al monarca checo Boleslao de Praga y la corte de Otón el Grande en Magdeburgo. Viajaba como emisario del Califa de Córdoba, pero también con fines comerciales. Según su propio relato, recogido por Abu Abdullah Al-Bakri, a la ida recaló en Cracovia para hacer negocios.

## Los judíos sefardíes como una de las minorías de la *Rzeczpospolita*: origen y asentamiento

Como es sabido, Sefarad es el nombre que se da a España en la tradición hebrea. El término se remonta a la Biblia, concretamente al Antiguo Testamento y al Libro de Abdías. En él, aparece mencionado de la siguiente forma: “Los deportados de Jerusalén que están en Sefarad/ ocuparán las ciudades del Nagueb” (Abdías 1, 20). El pasaje alude al episodio de la cautividad en Babilonia, acaecida inmediatamente después de la destrucción del templo de Jerusalén (586 a. C.).

Tradicionalmente, los exégetas judíos de la Biblia consideraban la Península Ibérica como el lugar al que fueron desterrados sus antepasados, una convención

<sup>1</sup> Recordemos la importancia que tuvo el comercio de esclavos en la Edad Media. En muchas ocasiones, los mercaderes que se dedicaban a tal menester eran judíos. No todos los esclavos eran empleados para el servicio doméstico. Algunos eran castrados para servir como eunucos en el harén, como ocurría en el Califato de Córdoba. Otros engrosaban las filas del ejército. De hecho, dentro del Califato destacaban, por su fidelidad y fiereza, los mercenarios eslavos. Huelga decir que en aquel entonces se designaba “eslavo” a todo antiguo esclavo convertido al Islam, sin atender a su procedencia.

que estableció el *Tárgum* de Jonatán (siglo primero de nuestra era). En la actualidad, se considera que esta identificación es errónea, y que en realidad se trata de Sardes, en Turquía.

Sin embargo, desde la Edad Media el epíteto sefardí se aplica a toda la Península Ibérica, donde los primeros testimonios de la presencia judía fueron localizados en Cádiz y datan del siglo VII a. C. Ocasionalmente se extiende el término a los judíos mizrají, oriundos de Persia, Armenia, Georgia, Yemen y la India. Un uso sumamente impreciso, puesto que identifica al sefardí como todo judío no askenazí (de origen alemán, centroeuropeo o eslavo).

No hay duda de que el éxodo sefardí a Polonia debe mucho al *hetman* Jan Zamoyski, quien en 1588 les concede los mismos derechos que a los polacos, además de facilitarles terrenos para levantar sus casas. En paralelo, y por espacio de sesenta años, los askenazíes estuvieron vetados en Zamość<sup>2</sup>. Investigadores como Gad Freudenthal ven en estas disposiciones una expresión del tipo de ciudad que quería edificar el *hetman*, quien volvió de sus estudios en la Universidad de Padua entusiasmado con el *Cinquecento* italiano y la valía de los sefarditas. De ahí que en 1594 fundara la *Akademia Zamojska*. Con la ayuda de su arquitecto Bernardo Morando, Zamoyski quiso construir una ciudad renacentista y cosmopolita, un centro espiritual y cultural de referencia. El profesor Jacek Krupa afirma al respecto:

El mundo de los judíos sefardíes en la Polonia de la *szlachta* no abarcaba a un grupo de personas especialmente numeroso. Se trataba sobre todo de un grupo de personas relacionadas con la corte y la nobleza. A este círculo se adscriben médicos judíos, científicos, diplomáticos y el barrio de los sefarditas que se asentaron en Zamość [...]. Solían ser personas excepcionales, y por eso más fácilmente detectables en el contexto del conjunto de la población de los judíos polacos. (Krupa 2007: 67, trad. mía.)

Con la presente investigación queremos rescatar a estas figuras del olvido, pero desde un enfoque distinto al de la historiografía polaca. Ésta tiene el mérito de haber abordado esta cuestión en exclusiva, pero tiende a considerarla como un fenómeno anecdótico y marginal. Por eso nos gustaría sumarnos a la inquietud del ya mencionado Gad Freudenthal, que pone de relieve la carencia de un estudio sobre el legado sefardí en Zamość, además de sostener que los judíos exiliados trajeron consigo sus conocimientos científicos y filosóficos y la importante tradición cabalística, creando un ambiente propicio para el estudio que explica el temprano surgimiento de la *Haskalá* en Zamość. Cabe entonces preguntarse si la presencia sefardí en Polonia fue realmente tan limitada en el tiempo y el espacio como se presenta.

<sup>2</sup> En términos modernos, diríamos que Zamoyski fue un precursor de la discriminación positiva. Consciente de que hasta entonces no había ningún asentamiento sefardí en Polonia, decidió que en su ciudad serían los únicos judíos con derecho a la residencia. A la muerte del *hetman*, su hijo Tomasz amplió los fueros en 1623, exhortando a las comunidades sefarditas en Holanda a que se asentaran en Zamość. No fue hasta mediados del siglo XVII que las primeras familias askenazíes obtuvieron la licencia para edificar sus viviendas en la localidad.

## Los mercaderes sefardíes

Durante dos siglos, los judíos turcos y españoles concentraban en sus manos buena parte del comercio internacional en Europa oriental. Más al este existía otra senda, más corta pero arriesgada, conocida como la ruta tártara (en referencia al yugo tártaro-mongol). Dicha ruta unía Teodosia, Belgorod Dnestrovski y Kiliya, todas ellas en el Mar Negro, atravesaba los ríos Dniéster y Siret y llegaba hasta Lviv, desde donde se bifurcaba: hacia oriente, en dirección a Kíev y Nóvgorod en Rusia, mientras que en sentido occidental los destinos eran Cracovia, Leipzig y Gdańsk.

Entre estos mercadores destacaba José Nasi (1524–1579), duque de Naxos. Nacido en Lisboa en el seno de una familia de mercaderes conversos, en 1537 se mudó a Amberes, y de allí, a Italia. En 1554 se trasladó a Estambul, donde retomó la fe de sus antepasados. Nasi se convirtió en el consejero personal y embajador del sultán Selim II, quien en 1562 le confió el mando de las negociaciones de paz con Polonia. A cambio de sus servicios recibió enormes privilegios para comerciar con la República de las dos Naciones. Inmediatamente sus agentes se asentaron en Lviv, y crearon una amplia red hacia el sur, tal y como recogen los anales de las crónicas del sur de Polonia, el oeste de Ucrania y el este de Rumanía.

A través de las rutas comerciales los judíos sefardíes llegaron a Galicja. Tanto ellos como otros judíos italianos se asentaron en Lviv en la segunda mitad del siglo XVI (el Siglo de Oro, más bien los 150 años de esplendor de la cultura judía en Polonia), y la primera del XVII. Se trataba fundamentalmente de mercaderes y físicos. El monopolio del comercio del vino y de las especias con el Imperio Otomano lo tenían los hombres de Nasi, entre los que destacan Abraham y Moisés de Moza y Hayim Coen. Muchos abandonaron la ciudad tras la muerte de Nasi en 1579, de forma que los restantes se asimilaron a los askenazíes a lo largo del siglo XVII.

De todas formas, el hecho de que abandonaran Lviv no significa que salieran de Polonia: más tarde veremos cómo algunos de ellos se instalaron en Zamość. Por otra parte, el proceso de asimilación no fue igualmente drástico, siendo mucho más lento en algunas localidades: sirva como ejemplo la ciudad de Husiatyn, actualmente ucraniana, donde se conservan menciones de mercaderes judíos procedentes de Salónica, posteriores incluso a 1772.

## Los médicos sefardíes

En Polonia, los sefardíes fueron los médicos de la corte. El más célebre fue Isaac Hispanus, cuyo historial médico incluía al *sha* persa Uzun Hassan, al príncipe moldavo Esteban III el Grande o al rey húngaro Matías Corvino. En 1496 Isaac se estableció en Lviv (inmediatamente después del decreto de expulsión de los Reyes Católicos), y un año más tarde se trasladó a Cracovia como médico de la familia real. Como pago a sus servicios fue eximido de los impuestos y puesto bajo la tu-

tela del propio rey. Asimismo le fue confiada una embajada al kan de la Horda de Perekopaska en Crimea, repitiendo la experiencia con el kan de la Horda de Nogái.

La reina Bona Sforza, mujer del penúltimo de los Jagellones Segismundo el Viejo, se trajo en 1518 un cortejo milanés que incluía médicos sefarditas. Entre ellos se hallaba Samuel ben Meshulamis. Samuel aparece en las actas municipales en 1522, cuando el rabino Jakub Polak le acusó de mantener una relación extramatrimonial con Clara, la mujer del mercader Mojżesz Kazimierz. Como respuesta, Samuel acusó a su denunciante de perjurio. Se cree que, gracias a la protección de Bona Sforza, Jakub Polak se vio forzado a retirar los cargos. Posteriormente, ben Meshulamis fue enviado a Lituania, a la corte de Segismundo Augusto. A su regreso a Cracovia en 1547 el rey le concedió una renta vitalicia de 100 zlotys anuales. Samuel falleció en 1552.

Además de servir a reyes, los médicos sefardíes también fueron empleados por las principales familias nobles. Así, a caballo entre los siglos XVI y XVII José Delmedigo, procedente de Creta, se instaló en Nieśwież, donde fue contratado por la familia Radziwił como su médico de cabecera. José fue una figura verdaderamente renacentista, que además de cultivar la medicina se dedicó al estudio de la Kábala y de la astronomía.

Para terminar este capítulo, destaquemos al sefardí Jonás Casal quien fuera, con Abraham de Trok, médico personal del monarca Jan III Sobieski (1629–1696).

## Ciencia y literatura

En este apartado la figura de Izrael ben Mojżesz Ha-Levi de Zamość eclipsa todas las demás. Nacido alrededor de 1700 en la localidad de Bóbrka, cercana a Lviv, Izrael se mudó a Zamość para cursar sus estudios. En esta ciudad compuso su célebre obra *Nesab Yisrael* (*La eternidad de Israel*, un juego de palabras entre su patria y su propio nombre), además del tratado de astronomía *Arubbot ha-shamayim* (*Las ventanas al cielo*) y dos comentarios a sendos autores sefardíes, Isaac Israeli de Toledo y José Salomón Delmedigo.

Con todo, una vez publicada en 1741 *La eternidad de Israel* (cuyos detractores rebautizaron como *El asesinato de Israel*), éste se vio obligado a abandonar la ciudad. La controversia que generó la obra está relacionada con su propósito —que lo emparenta con Maimónides— de explicar el Talmud a la luz de la ciencia moderna, llegando incluso a corregir algunos pasajes o a subrayar el carácter alegórico de otros. Para considerar la ciencia como último e irrefutable argumento de autoridad, Israel se apoyaba en los pasajes del Talmud que se ocupan de cálculos científicos y astronómicos, como la predicción de los solsticios y equinoccios. Para él, el estudio del Talmud exigía profundizar en la ciencia.

Aunque en el prólogo a la obra Israel se queja amargamente de la soledad e incomprensión, lo cierto es que él mismo afirma que escribe “para satisfacer el

deseo de los amigos que me escuchan”, a los que denomina *maskilim*. Sabemos que éstos eran seis habitantes de Zamość capaces de discutir sobre Ptolomeo, Euclides o Copérnico, lo que dice mucho en favor del nivel educativo del *kahal*. El escritor Isaac Lejb Perec recoge este hecho cuando evoca en sus *Memorias* cómo Israel y un séptimo *maskil* no identificado se encontraban a medianoche en la casa de este último para discutir sobre ciencia hasta el amanecer. Perec también menciona que el compañero de Isaac escribía a la Academia de París. Otro científico eminente de la comunidad de Zamość, diecisiete años más joven, es Rabbi Solomon ben Moses, autor de *Mirkeveth ha-mishneh*, un comentario a la *Mishneh Torah* de Maimónides. Finalmente, el último científico de este período de la comunidad es Abraham ha-Kohen, autor del volumen de responsorios *Beit Abraham*.

Volviendo a Israel Ha-Levi, una vez abandonado Zamość se dirigió a Berlín, donde fue profesor de filosofía de Moses Mendelsohn (y de otro célebre ilustrado, Aaron Salomon Gumpert), considerado como el primer *maskil* judío. Una de las cosas que más sorprenden de su figura es su biblioteca, que incluía manuscritos inencontrables en Polonia, y que aún no habían sido impresos. Para Gad Freudenthal esto es mérito de la comunidad sefardí, que

trajo consigo la tradición del estudio de las ciencias profanas, que fue reforzada por los contactos internacionales que seguían conservando. Como resultado, una subcultura caracterizada por una actitud de apertura relativa hacia la ciencia y la filosofía aparentemente coexistió con la corriente predominante, más tradicionalista [...]. Resumiendo, el legado sefardí creó las condiciones necesarias para adquirir conocimientos de filosofía y ciencia en el Zamość dieciochesco. (Freudenthal 2007: 49, trad. mía)

Casos como el del astrónomo demuestran que la división entre los modernos judíos *berliner* y sus supuestamente atrasados vecinos del este, común y peyorativamente denominados como rusos, es reduccionista y debería ser matizada.

## Los siglos XVIII y XIX

Hay un lugar común poderosamente arraigado que afirma que, a partir del siglo XVII, desaparece el rastro de los sefardíes en Polonia. Sin embargo, hay indicios para cuestionar esta aseveración. La presencia de familias sefardíes en Lviv, Cracovia, Lublin, Poznań, Hrubieszów, Chełmnik, Żółkiew y Husiatyn está documentada. Y no me refiero a mercaderes que pasaran por dichas poblaciones, sino a residentes de las mismas que, si bien no constituyeron una comunidad aislada de la askenazí, sí construyeron sus propias sinagogas, como es el caso de Lublin (costeada por el físico sefardí Moisés Montalto) y de Hrubieszów (que siguió en pie hasta la Segunda Guerra Mundial), y pudiera ser también el de la sinagoga Wysoka en el barrio cracoviano de Kazimierz<sup>3</sup>. Todo ello sin contar con la célebre comunidad de Zamość, que se precia de su sinagoga sefardí, una joya tardorrenacentista. Por

<sup>3</sup> Su autoría sigue siendo incierta para los especialistas.

si fuera poco, las tumbas con inscripciones en ladino del antiguo cementerio de Zamość alcanzan el siglo XVIII, al igual que la ya mencionada presencia de los sefarditas en la localidad de Husiatyn, que se prolonga hasta finales de dicho siglo.

Los biógrafos y descendientes del insigne escritor Isaac Lejb Perec gustan de resaltar sus orígenes sefardíes. El propio Isaac dejó escrito que en su casa, si bien ya no se conservaban las llaves del hogar perdido en Sefarad, sí se guardaba con orgullo el privilegio de Jan Zamoyski que les reconocía como familia judeoespañola. Según sus biógrafos, detrás de su genialidad está su origen, los años pasados en la *yeshivá* más tradicional desde el punto de vista religioso de Zamość, su condición de políglota que dominaba el francés y conocía la literatura gala. Quizás nos hallemos ante una visión idealizada de su compleja figura (judío askenazí de origen sefardí, patriota polaco, partidario de la *Haskalá* que, sin embargo, respetaba el hasidismo), pero no es baladí la observación de que Perec conservaba rasgos netamente sefarditas como la preocupación social y la solidaridad con los más pobres unida a un sentido de la dignidad y de la elegancia de las buenas formas. No en vano, una vez en el exilio muchos de los judíos españoles y portugueses pasaron grandes penurias. Pese a estar arruinados, su educación les impedía ir mal vestidos e invertían sus últimos ahorros en su atuendo, a la manera de los hidalgos españoles que inmortalizó Cervantes en la figura de Don Quijote.

## A modo de conclusión

La diáspora sefardí en Polonia es un episodio que no ha sido suficientemente estudiado. Una laguna comprensible, pues parte de los anales y censos de la Confederación polaco-lituana se ha perdido.

Otro problema que detecta la investigadora Janina Morgensztern es que hasta los años sesenta nadie había ahondado en los archivos históricos de la ciudad de Zamość. Historiadores como Szacki se basaban únicamente en los anales de Lviv para rastrear a la comunidad de esta zona. Por eso creían erróneamente que no había habido ningún asentamiento sefardí en dicha ciudad. Una afirmación insostenible, ya que hay constancia documental de que los sefardíes fueron propietarios de más de cincuenta terrenos de la ciudad, en los que edificaban casas compartidas por varias familias, que construyeron una sinagoga, una escuela y una mikve; que en 1623 Tomasz Zamoyski les concedió un segundo privilegio, ampliando los derechos de asentamiento a las comunidades sefarditas en Holanda, y que se pueden encontrar sus lápidas en el cementerio de la ciudad hasta el siglo XVIII.

También se dan los casos de identidades complejas y matrimonios mixtos. ¿Quién es sefardí, el hijo de madre judeoespañola asimilada o un huérfano askenazí criado en un entorno sefardita, con su lengua, cultura y liturgia?

Es cierto que la huella sefardí en Polonia queda un tanto lejana, ya que en el último tercio del siglo XVII la mayor parte de los judeoespañoles o bien abando-

naron el país, asustados por el antisemitismo que siguió a la guerra con Suecia y los horrores que cometieron los cosacos liderados por Bohdan Chmielnicki, o bien se asimilaron a la mayoría askenazí. Sin embargo, esta disolución no fue automática y dio lugar a una cultura mixta askeno-sefardí, patente en fenómenos como el sabbataísmo, el frankismo o los seguidores de Jacobo Luria.

Hay ocasiones en las que es difícil separar la historia de la leyenda. Entre otras cosas, porque muchas familias sefardíes acabaron *askenizando* su apellido. Con todo, ello no debería desanimarnos a la hora de investigar el legado sefardí en Polonia, un punto de encuentro y de trasvase cultural único entre estas dos comunidades. Recordemos que en Zamość se fundó en 1594 la tercera universidad polaca, y la fama como médicos y físicos que se ganaron los sefardíes. Es hora de desterrar viejos estereotipos y rescatar a estos destacados científicos, médicos, embajadores y mercaderes de la negra espalda del tiempo.

## Bibliografía

- BEIDER, Aleksandr (1996) *A dictionary of Jewish surnames from the Kingdom of Poland*. Teaneck NJ, Avotaynu.
- FREUDENTHAL, Gad (2007) "Hebrew Medieval Science in Zamość, ca. 1730: The Early Years of Rabbi Israel ben Moses Halevi of Zamość", en: Resianne Fontaine, Andrea Schatz, Irene Zwiep (coords.) *Sepharad in Ashkenaz*. Amsterdam, Royal Neatherlands Academy of Arts and Sciences: 25–67.
- GUTERMAN, Alexander (2004) "Żydzi sefardyjscy na ziemiach polskich". *Kwartalnik Historii Żydów*. 1: 5–25.
- KRUPA, Jacek (2007) "Żydzi sefardyjscy w Polsce — inny świat Rzeczypospolitej", en: Filip Wołański (coord.) *Staropolski ogląd świata — problem inności*. Toruń, Adam Marszałek: 67–75.
- MORGENSZTERN, Janina (1969) "Podatki Żydów Ordynacji Zamoyskiej w XVI i XVII w.". *Biuletyn ŻIH*. 71–72: 9–38.
- MORGENSZTERN, Janina (1962) "O osadnictwie Żydów w Zamościu na przełomie XVI i XVII w.". *Biuletyn ŻIH*. 43–44: 71–82.
- MORGENSZTERN, Janina (1961) "Uwagi o Żydach sefardyjskich w Zamościu w latach 1588–1650". *Biuletyn ŻIH*. 38: 3–17.
- SAWA, Bogumiła (1976) "Przyczynek do sytuacji prawnej Żydów zamojskich od II połowy XVI do XIX". *Biuletyn ŻIH*. 3: 27–40.

---

**Xoán Manuel Garrido Vilariño**

Universidad de Vigo

## Las hermanas Touza-Domínguez, justas entre las naciones

### Resumen

Eran tres hermanas, Lola, Amparo y Xulia, que regentaban un quiosco-bar en la estación de ferrocarril de Ribadavia (Galicia) y que tejieron una red de socorro a judíos que huían de la persecución nazi para ayudarlos a llegar hasta la frontera portuguesa. Esta red, formada por siete personas y dirigida por Lola, la mayor de las tres hermanas, se juramentó para mantener en secreto su actividad durante los años más duros de la Segunda Guerra Mundial y posterior dictadura franquista y no desvelarlo hasta que cada uno de sus miembros hubiese fallecido. La noticia de esta generosa acción aparece recogida en uno de los relatos escritos por Antón Patiño Regueira en el libro *Memoria de ferro*, publicado póstumamente por Promocións Culturais Galegas en el año 2005, porque él era uno de los conocedores de la existencia de esta red. Además, Diego Carcedo les dedica un capítulo importante en su libro *Entre bestias y héroes: Los españoles que plantaron cara al Holocausto* (Espasa Libros, 2011). Por noticias de prensa sabemos que Yad Vashem está investigando para poder declararlas “Justas entre las naciones”.

### Abstract

Lola, Amparo and Xulia were three sisters who managed a snack-bar in Ribadavia railway station (Galicia) and who devised an aid network for Jews who ran away from Nazi persecution to help them to reach the Portuguese frontier. This network, which consisted on seven people and was managed by Lola, the eldest sister. They swore to keep its activity secret during the Second World War hardest years and subsequent Franco's dictatorship and did not to reveal it until every member had died. News of this generous action appeared reflected in one of the stories written by Antón Patiño Regueira in his book *Memoria de ferro*, posthumously published by Promocións Culturais Galegas in 2005, because he was one of those who knew about the existence of this network. Besides, Diego Carcedo dedicated them an important chapter in his book *Entre bestias y heroes: Los españoles que plantaron cara al Holocausto* (Espasa Libros, 2011). We know by press reports that Yad Vashem is investigating to declare them “Fair among nations”.

## La fuente testimonial

Nuestro interés por los testimonios del Holocausto comenzó con la investigación para la tesis doctoral, defendida en el año 2004, *Traducir a Literatura do Holocausto traducción/paratraducción de 'Se questo è un uomo' de Primo Levi* (Garrido 2005). Continuó con el estudio de los testimonios en el ámbito gallego-portugués con autores como Ilse Losa, escritora portuguesa de origen judío alemán, Stanislaw Szmañner, superviviente del campo de exterminio de Sobibor, afincado en Brasil, y Mercedes Núñez Targa, republicana superviviente de las cárceles franquistas y del campo nazi de Ravensbruck (Garrido 2009).

Con la emisión en la televisión pública de Galicia, TVG, del programa *Reporteiros* titulado *Caridade, valentía...e silencio*<sup>1</sup>, descubrimos la gesta de las hermanas Touza Domínguez y nos remitió a la fuente original, el librero y escritor Antón Patiño Regueira y su libro póstumo, *Memoria de Ferro* (2005). En este libro de relatos se recoge la memoria de las víctimas de la represión franquista en Galicia, de amigos y conocidos de Antón Patiño, que fueron “paseados” o desaparecidos. En su prólogo, titulado “O rapaz do resplandor e o peto das ánimas”, el escritor Manuel Rivas señala que el propio Antón Patiño podría haber sido uno de los asesinados,

Patiño era un rapaz daquela coa ollada de arcea, a vixía do bosque. Puido ser asasinado. Fórono moitos amigos e coñecidos. Cantos adolescentes! Cantos mocíños caeron na Coruña e As Mariñas! A verdade do holocausto, na escala galega, vese nesas micro-relatos enfiados como os máis dramáticos farrapos da nosa historia. A arcea conservou a ollada, o arreguizo ante o abismo para que os papeis tremen cando os lemos. Mais sobre todo conservou o valor dos mortos.<sup>2</sup> (Rivas 2005: 11)

El penúltimo de estos microrrelatos trata de la red establecida por las tres hermanas de Ribadavia para salvar a los judíos que huían de la persecución nazi y constituye el primer testimonio del Holocausto judío escrito y publicado en gallego. El primero y de momento, el único. Por eso, decidimos traducir al castellano esta transcendental fuente primaria y original:

### **Lola, Amparo y Xulia, las de Ribadavia**

Regentaban el quiosco de la estación de ferrocarril de Ribadavia y allí despachaban melindres, rosquillas y pavías de Beade y Vieite. También licor café y vinos del Ribeiro de renombre que les servían para ahorrar en el día a día y mantener la casa porticada de la calle del juez Viñas número 2.

<sup>1</sup> [www.crtvg.es/tvg/a-carta/reporteiros-04-02-2012](http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/reporteiros-04-02-2012) [14-11-2012].

<sup>2</sup> “Patiño era entonces un muchacho con mirada de ave zancuda, la vigía del bosque. Pudo haber sido asesinado. Lo han sido muchos amigos y conocidos. ¡Cuántos adolescentes! ¡Cuántos muchachos cayeron en A Coruña y en As Mariñas! La verdad del holocausto, a escala gallega, se ve en esos microrrelatos enhebrados como los más dramáticos fragmentos de nuestra historia. El ave zancuda conservó la mirada, el estremecimiento ante el abismo para que los papeles tiemblen cuando los leemos. Pero sobre todo conservó el valor de los muertos”. Traducción del autor del artículo.

Allí vivían y de allí salía la masa de harina de trigo con destino al horno de la misma calle. Llegaban después las viandas al quiosco de la estación para hacer coincidir su venta todavía caliente con el horario de salida o de llegada de los trenes.

Lola había tenido un hijo de soltera que crió con el apoyo de sus hermanas. Siempre estuvieron muy unidas en el seno de una familia numerosa. Llegaron a ser siete, tres hombres y cuatro mujeres. Isolina, ellas tres y Paco, Camilo y Guillermo. Los malos tiempos del 36 los pasaron con la pérdida de alguna amistad por el camino, pero, curados del desastre mayor, sintieron llegar otro de Europa. Era el de los judíos perseguidos que las hermanas Touza-Domínguez, Lola, Amparo y Xulia se comprometieron a salvaguardar juramentadas en una red de apoyo. Ellas eran las que desviaban hacia Portugal a todos aquellos que escapaban del gaseamiento y de la persecución cuando llegaban a Galicia.

Lola Touza tejó una malla clandestina con el concurso de un familiar taxista. El coche de parada de Xosé Rocha Freixedo pasó a ser de confianza. Como también lo era el de Xavier Míguez, El Calavera, también con parada de taxi en Ribadavia. Con la llegada de un tren previamente señalado, de noche o de día, Lola siempre atendía a los viajeros en situación de auxilio. Escondía a los huidos en su casa y les daba de comer y descanso con la complicidad familiar de sus hermanas.

En el silencio de la noche apuraban la conducción hacia la frontera. En el auto de Rocha o del Calavera se enfilaban por Reza, Paixón, Arnoia y Meréns, encomendándose a la suerte. Las leyendas del *Rego do Gato*, de la *Pedra das Pechaduras* y del *Burato das Chairas* quedaban atrás por Rabiño, Cortegada, Casal, Trado y Desteriz camino de la salvación. Más adelante Ponte Barxas y una frontera donde acercar a los huidos.

Eran años de hambre, pero Lola, Amparo y Xulia trasvasaban sin miedo a judíos y perseguidos que venían ya marcados y contactados desde Monforte. Los enlaces los conducían hasta ellas y hasta su quiosco de la estación corriendo siempre con los gastos de los coches y de los guías que esperaban en la frontera de Portugal. Lola murió el 26 de junio de 1966. Amparo descansó el 6 de febrero de 1981 y Xulia desapareció el 6 de junio de 1883. Juntas vivieron y juntas están enterradas en el cementerio de Ribadavia. Los bolsos de las hermanas Touza-Domínguez siempre tuvieron fondo para sacrificarse por la honra de sus antepasados y por la libertad de los desconocidos. (Patiño 2005: 153–156)

La historia de las hermanas Touza-Domínguez había permanecido en letargo durante más de sesenta años, los mismos que van desde el final de la Guerra Civil española y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la publicación de *Memoria de Ferro*, en 2005. Durante todos esos años, Antón Patiño había conservado en su memoria la barbarie de la persecución franquista en Galicia y la memoria de este fragmento de la historia de la persecución de los judíos de Europa. Él reveló el secreto, llevó el nombre de Ribadavia y de la grandeza moral de Lola Touza por todo el norte peninsular y parte de Europa.

## Los espacios de la red evasión

La trama clandestina de huida de judíos dirigida por las tres hermanas de Ribadavia Lola, Amparo y Xulia Touza consiguieron salvar la vida de cientos de personas que huían de los nazis con una única arma: el silencio. Ni siquiera sus familiares más cercanos llegaron a saber que las tres dirigieron la trama más sofisticada de fuga de judíos de la Península Ibérica.

Durante la posguerra la estación ferroviaria de Ribadavia era escenario de una ingente actividad comercial y humana. En el patio de mercancías se amontonaban todo tipo de productos, sobre todo, barriles de vino. En el reportaje de la TVG antes mencionado, recogemos el testimonio del único miembro vivo que colaboró en dicha trama, Ramón Estévez, quien declara “antes, esta estación siempre estaba llena de gente. Bueno, había más trenes que ahora” (*Caridade, valentía... e silencio*). En un lateral de la estación estaba el quiosco de las hermanas Touza. Allí se ocultaba una de las más grandes historias humanas jamás contada. Ramón Estevez formó parte de aquella reducida red de fuga dirigida por las hermanas Touza. La clave era mantener un férreo silencio y él nunca habló de ello. Su hijo, Xosé Ramón, conoció hace poco el heroico pasado de su padre: “aquí mismo había un zulo, se escondían ahí. Cuando los conducía había poca luz. Se iban por ahí, atravesaban el puente y los introducía en el camino” (*Caridade, valentía... e silencio*). Ramón detalla aquel día de agosto de 1941 cuando Lola Touza le pidió ayuda a su padre barquero para salvar a un judío que escondía en su casa. Le dijo que necesitaba que le indicasen el camino a Portugal a un señor que ella conocía, y ya que iban a pescar por allí... Ellos no preguntaron el motivo ni cuándo sería, solo decían que a las cuatro o las cinco de la mañana irían a pescar. Ramón Estévez sigue contando como su padre y él hicieron esa noche de pasadores:

[...] todos seguían el curso del río con una caña de pescar, incluido el judío, hasta llegar a una zona que se pudiese atravesar con facilidad y atravesaban. Nos levantamos a las cuatro y nos fuimos a casa de Lola. Ya estaban preparados, estaban detrás de la puerta. Lola sacó del bolsillo cuatro duros. ¡Yo lo vi! Y se despidió de ella. Nos fuimos a la vía. Había dos caminos, uno por un lado, otro por otro lado. Llegamos a Filgueira. Cogió los cuatro duros y le dio uno a mi padre y otro a mí. [...] (*Caridade, valentía... e silencio*)

Ramón, inmigrante en Venezuela, conservó esa moneda de plata que entregó al nieto de Lola Touza, en 2008, como el heredero de la familia.

[...] Continuamos, continuamos. Había una zona de pesca de un lado, otra del otro. Trepó y al llegar arriba, se vistió. Ahí mismo, ahí cerca, había una pensión, había un hotel y muchos espías alemanes porque de aquí se sacaba el wolframio que enviaban a Alemania. La gente desconfiaba, pensaban que por aquí estaba pasando algo raro. Lo que pasaba, pasó y nadie lo supo. (*Caridade, valentía... e silencio*)

El descubrimiento del heroico pasado de las hermanas Touza no resultó extraño a sus nietos que conocían perfectamente su carácter generoso y altruista. Uno de ellos declara ante la cámara: “cruzaban a gente o daban comida a los que no tenían nada para comer. Alguien llegaba, se sentaba, comía y se marchaba. Un día uno, otro día otro u otra”.

## Los agentes de la red de evasión

La discreción era vital por eso solo siete personas formaban esa red de salvación. Además de las tres hermanas y el barquero había dos taxistas: Xavier Míguez

“El Calavera” y Xosé Rocha Freixido, y un intérprete improvisado Ricardo Pérez “El Evangelista”. Estos tres colaboradores fueron imprescindibles y demostraron una profunda lealtad a Lola. Ricardo Pérez había estado en Nueva York, había aprendido polaco e inglés. Venía como traductor porque ella no podía hablar con ellos. Muchos eran polacos, había alemanes, belgas... La red era muy pequeña y curiosamente guardaron el secreto. Desde el intérprete, hasta ellas tres, pasando por los taxistas.

Xosé Ramón Estévez, hijo de Ramón, investiga la historia y declara ante la cámara que Antón Patiño siempre fue conocedor de la misma pero había hecho un juramento a Lola en 1964 para no publicarla hasta que hubiesen muerto todos los colaboradores,

probablemente en uno de esos viajes de Antón Patiño en tren de Vigo a Monforte, de Monforte a Vigo, las debió de conocer en esas ventas ambulantes que hacían en el ferrocarril. En algún momento él debió de estar en casa. Tuvo que comer con ellas. Él lo confirma. Dice que las conoció aquí, que habló con ellas. Lo raro es que no habían dicho nada a nadie del pueblo ni de la familia. Y confiaron en Antón Patiño. Él conoció la historia y se publicó. Pero nunca supimos de dónde nace esa estrecha relación, esa estrecha amistad, que debió de ser muy fuerte cuando a él le confiaron lo que nadie sabía. Antón Patiño cumplió su promesa y no lo hizo público hasta su muerte. Era un secreto. Nuestras investigaciones nos llevan a un personaje muy importante que yo creo que era el que le enviaba a la gente desde Hendaya y se llamaba Aristides Sousa Mendes. Era un diplomático portugués destinado en el año 40 en Burdeos. Pero antes había estado muchos años como cónsul en Vigo. Viajaba en tren para ir a Ourense o a A Coruña. El tren era el medio de transporte más cómodo. Seguro que las conocía. Ya las conocía de antes. Cuando él estuvo en Burdeos dio treinta mil pases a judíos que huían. Incluso en Hendaya daba los pases para ir a Portugal. Para pasar a Portugal, tenían que pasar por España. (*Caridade, valentía... e silencio*)

Llama la atención el pacto de silencio entre los miembros de la red. Para ver la grandeza de su actuación, hay que ponerse en la situación de ese momento, estamos en la reciente posguerra civil y en plena segunda Guerra Mundial. Cualquiera que en ese momento en Ribadavia hiciese algo que fuese en contra de la ideología dominante, era considerado sospechoso de traición, a la patria o a lo que fuera y corría un serio riesgo de aparecer en una cuneta. El periodista Diego Carcedo en su segundo libro sobre la actuación de los españoles que se enfrentaron al Holocausto, en donde dedica un capítulo a las hermanas Touza, señala justamente el riesgo que corrían,

Gracias a la personalidad persuasiva de Lola, todos ellos se prestaron sin reservas a ayudar y a asumir sus riesgos que implicaba transportar extranjeros hasta la frontera. Su preocupación aumentó cuando corrió el rumor de que miembros de la Gestapo llegaban de vez en cuando y husmeaban por el pueblo en busca de sospechosos, prueba de que tenían indicios de que algo se tramaba por allí. Pero en tres años no consiguieron detener a ninguno ni identificar a quienes los protegían. «Intentaban pasar inadvertidos. Solo les faltaba hablar gallego. Pero se les oía a la legua —recuerda un viejo contertulio del casino—. Aquí nos conocíamos todos. Nadie delató a nadie. Si alguien sabía alguna cosa, lo calló». (Carcedo 2011: 161)

El hecho de que ese pacto de silencio perdurase tanto en el tiempo, quizá sólo se explique por razones sociológicas o por el trauma que sufren las personas

bajo regímenes totalitarios y esa idea de no saberse nunca a salvo aunque vivan en democracia.

Los medios de comunicación y las redes sociales han dado buena cuenta de este acto de valor y bondad. Así, la revista sefardita *Aki Yerushalayim*<sup>3</sup>, de cultura judeo-española, en su número 83, correspondiente a abril de 2008, dedicó en Israel unas páginas a las tres mujeres de Ribadavia. Es un texto de Lolín Lira Pousa poniendo en conocimiento del mundo semita la hazaña de nuestras heroínas. El 7 de septiembre de 2008, recibieron en su Ribadavia natal un emotivo homenaje póstumo en reconocimiento a su labor de ayuda desinteresada a judíos perseguidos por el nazismo durante la II Guerra Mundial. En una colina de Jerusalén hay un árbol plantado en honor de Lola, Amparo y Xulia Touza-Domínguez, las de Ribadavia, plantado por El Centro Peres por la paz. El Centro de Estudios Medievales de Ribadavia ha solicitado a Israel la declaración de Justas de las Naciones para las hermanas.

## Bibliografía

- CARCEDO, Diego (2011) *Entre Bestias y Héroe: los españoles que plantaron cara al Holocausto*. Barcelona, Espasa Libros.
- Caridade, valentía...e silencio* (2012) [en línea] [www.crtvg.es/tvg/a-carta/reporteiros-04-02-2012](http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/reporteiros-04-02-2012) [14-11-2012].
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2005) “Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/ Paratraducción de *Se questo è un uomo* de Primo Levi”, en: *Teses de doutoramento da Universidade de Vigo. Curso 2004-2005*. Vigo, Servizo de Publicacións, Universidade de Vigo [CD-ROM].
- GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel (2009) “Tradução e Paratradução da Literatura da Shoah na Lusofonia” [en línea] Actas del VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas — Universidade do Minho 2009/2010. [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub\\_Xoan\\_Garrido.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Xoan_Garrido.pdf) [14-11-2012].
- LIRA POUSA, Lolín (2008) “Lola, Amparo i Julia - las de Ribadavia”, *Aki Yerushalayim*. 83 [en línea] [www.aki-yerushalayim.co.il/ay/083/index.htm](http://www.aki-yerushalayim.co.il/ay/083/index.htm) [14-11-2012].
- PATIÑO REGUEIRA, Antón (2005) *Memoria de Ferro*. Vigo, Promocións Culturais Galegas.
- REGA, Paco (2008) “Lola Touza, Salvadora Gallega. La gallega que salvó a 500 judíos”. *El Mundo — Crónica*. 12-10-2008 [en línea] [www.generaciones-shoa.org.ar/espanol/textos/textos\\_touza.htm](http://www.generaciones-shoa.org.ar/espanol/textos/textos_touza.htm) [14-11-2012].
- RIVAS, Manuel (2005) “O rapaz do resplandor e o peto das ánimas”, en: Patiño Regueira, *Memoria de Ferro*. Vigo, Promocións Culturais Galegas: 7-12.

<sup>3</sup> Véanse Lira Pousa 2008 [en línea] [www.aki-yerushalayim.co.il/ay/083/index.htm](http://www.aki-yerushalayim.co.il/ay/083/index.htm) [14-11-2012]; Rega 2008 [en línea] [www.generaciones-shoa.org.ar/espanol/textos/textos\\_touza.htm](http://www.generaciones-shoa.org.ar/espanol/textos/textos_touza.htm) [14-11-2012].



Para pedidos de la revista y las demás publicaciones  
de la Editorial de la Universidad de Wrocław  
dirigirse a

Dział Sprzedaży

Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752885

e-mail: [marketing@wuwr.com.pl](mailto:marketing@wuwr.com.pl)

[www.wuwr.com.pl](http://www.wuwr.com.pl)

La Editorial pone también a su servicio  
las siguientes librerías:

- Internet: [www.wuwr.com.pl](http://www.wuwr.com.pl)

- Księgarnia Uniwersytecka

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel. 71 3752923