Exilio: espacios y escrituras

Ángel Clemente Escobar, Diego Muñoz Carrobles, Rocío Peñalta Catalán

▶ **To cite this version:**

Ángel Clemente Escobar, Diego Muñoz Carrobles, Rocío Peñalta Catalán. Exilio: espacios y escrituras: Actas del Congreso Internacional "espacios y escrituras del exilio": (24-28 de mayo de 2010, Universidad Complutense de Madrid. Congreso Internacional "espacios y escrituras del exilio", May 2010, Madrid, España. 2011. hal-01742182

HAL Id: hal-01742182
https://hal.univ-lille.fr/hal-01742182

Submitted on 1 Apr 2018

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

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

master 24 espacios de 25 estudios y literarios escrituras 26 universidad del exilio 27 complutense 28 de mayo [ ] madrid 2010

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

Exilio: espacios y escrituras

Actas del Congreso Internacional "espacios y escrituras del exilio" (24-28 de mayo de 2010, Universidad Complutense de Madrid)

Ángel Clemente Escobar, Diego Muñoz Carrobles, Rocío Peñalta Catalán (eds.)

Exilio: espacios y escrituras

CLEMENTE ESCOBAR, Ángel, MUÑOZ CARROBLES, Diego, PEÑALTA CATALÁN, Rocío (eds.)

Exilio: espacios y escrituras
Actas del Congreso Internacional “Espacios y escrituras del exilio”, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid los días 24, 25, 26, 27 y 28 de mayo de 2010. Actividad organizada por Máster en Estudios Literarios UCM y Grupo de Investigación 930423 “La aventura de viajar y sus escrituras. Los libros de viajes en el mundo románico”.

Universidad Complutense de Madrid. Área de Humanidades
Madrid, 2010.
CD-ROM, 29 x 21 cm, 476 pp.
ISBN: 978-84-693-8140-3

Edita
Universidad Complutense de Madrid. Área de Humanidades.

Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General
Facultad de Filología (edif. D)
Avenida Complutense, s/n
Ciudad Universitaria
28040 Madrid

Imagen de la cubierta
Leticia de Santos Olmos
Diseño de cubierta
Elena Peñalta Catalán

© Los autores de las comunicaciones

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
–incluido el diseño de portada–, sea cual fuere el medio,
electrónico o mecánico, sin el consentimiento del editor.

Depósito Legal: M-49091-2010

Impresión
MPO

Impreso en Madrid

Ángel CLEMENTE ESCOBAR, Diego MUÑOZ CARROBLES
y Rocío PEÑALTA CATALÁN (eds.)

Exilio: espacios y escrituras

Actas del Congreso Internacional
"Espacios y escrituras del exilio"

(24-28 de mayo de 2010, Universidad Complutense de Madrid)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Índice

Nota de los editores 8

El destierro de Tristán como modelo literario del exilio
MARÍA DEL MAR ALFÉREZ 9

Literatura catalana del exilio: *Orleans, 3 quilòmetres*
ICÍAR ÁLVAREZ PÉREZ 17

El exilio en la poesía chilena
SEBASTIÁN ARELLANO 26

Etapas del exilio de Julio Cortázar y su relación con el espacio multicultural
IZARA BATRES 34

El exilio histórico de Irlanda y su influencia en el folk
REBECA CAMPOS FERRERAS 41

Fontenay-aux-Roses: espacio de exilio y de decadencia
BEATRIZ CANGAS RUMEU 49

Constantino del Esla: escritura pendular entre dos patrias
JESÚS CANO REYES 64

Brigitte Alexander en el exilio mexicano: el teatro, la televisión y la literatura
TERESA CAÑADAS 74

Metamorfosis del hombre en isla e isla interior en escritores cubanos exiliados
ANA CASADO FERNÁNDEZ 84

Ida Vitale, palabra de una poética errante
DELICIA CEBRIÁN LÓPEZ 94

José Rodrigues Miguéis, un cuentista portugués en Nueva York
MARÍA COLOM JIMÉNEZ 105

La generación perdida y exiliada: *Babylon Revisited*
REBECA CORDERO SÁNCHEZ 117

Entre el exilio y la residencia: el problema de la conciencia y la capacidad de habitar el espacio reflejadas en la escritura
ELISA DI BIASE 126

Luis Buñuel. La subversión ética y estética en su etapa mexicana
SARA DÍEZ ORTIZ DE URIARTE 145

El exilio y los espacios cerrados en la literatura fantástica japonesa actual
ENRIQUE GALVÁN JEREZ 155

La construcción del exilio/refugio: el mundo imaginal en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo
SOL GALVÁN JEREZ 166

Witold Gombrowicz, entre Polonia y Argentina
JORGE GARCÍA LÓPEZ 183

Formas del exilio en Nabokov: *Pnin* y *Speak, Memory*
MARTÍN GLIKSON 193

Vicente Aleixandre: el exilio interior de un Nobel olvidado
VERÓNICA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ 204

"One generation passeth away, and another generation cometh": morfologías del exilio en *The Sun Also Rises,* de Ernest Hemingway
REBECA GUALBERTO VALVERDE 214

Los espacios del exilio en la obra del escritor chileno Roberto Ampuero
CRISTINA JIMÉNEZ-LANDI CRICK 227

Murilo Mendes en su tiempo y espacio españoles
MARIANA LOPES BRETAS 238

Idealismo y exilio en *Lord Jim*, de Joseph Conrad
NOELIA MALLA GARCÍA 244

Joyce, retrato del artista exiliado
MARTA MARTÍN GARCÍA 256

El eterno retorno a La Habana. El exilio en la obra de los narradores cubanos
ÁNGELA MARTÍN PÉREZ 268

La ucronía como exilio interior en *L'Adversaire* de Emmanuel Carrère
HUGO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ 275

Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Río de Janeiro
SERGIO MASSUCCI CALDERARO 289

Al otro lado del lago. De barreras físicas a barreras (in)humanas
SANJA MIHAJLOVIK 304

El exilio protesta en Juan Goytisolo: una nueva forma de reivindicación cultural
MARCOS MOLINA FERNÁNDEZ 311

Los múltiples rostros del exilio: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina
ESTHER NAVÍO CASTELLANO 326

México como país refugio durante el siglo XX
ANA MABEL PÉREZ MARTÍNEZ CÁCERES 346

Para una sociopoética de los escritores mexicanos en Madrid.
El caso de Vicente Riva Palacio
CARLOS RAMÍREZ VUELVAS 354

La memoria del vencido: *La prisión de Fyffes*
JAVIER RIVERO GRANDOSO 369

Luís Seoane. El arte de la palabra para dignificar la epopeya
de un pueblo obligado a la extranjería
DAVID RODRÍGUEZ SEOANE 387

Teresa Pàmies: cronista de una guerra, cronista de un exilio
IRENE RODRÍGUEZ SIERRA 398

El espacio del exilio en *Ningún lugar sagrado* de Rodrigo Rey Rosa
PAOLA RODRIGUEZ 407

Exilé sur le sol. Notas sobre lengua poética y exilio
LUCA SALVI 417

El exilio en James Joyce: autoexilio y malestar
ELIA SÁNCHEZ SANGUINO 426

El exilio como peregrinaje en José Bergamín
Mª TERESA SANTA MARÍA FERNÁNDEZ 434

Seu Ring-Hai: ¿hasta dónde fue un exilio?
YU SHIYANG 450

María Lejárraga: el exilio como reivindicación de una autoría
antes renunciada
MAR TRALLERO 457

El exilio en *Rayuela* de Julio Cortázar
RÉMI VARTERESSIAN 467

NOTA DE LOS EDITORES

Los trabajos que aquí recogemos son fruto de las comunicaciones presentadas en el Congreso Internacional “Espacios y escrituras del exilio”, celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, los días 24, 25, 26, 27 y 28 de mayo de 2010, organizado por el Grupo de Investigación “La aventura de viajar y sus escrituras. Los libros de viajes en el mundo románico” y por el Máster en Estudios Literarios de dicha Universidad.

Esta publicación supone una oportunidad para los jóvenes investigadores de editar sus primeros trabajos científicos en el ámbito académico, en el contexto del estudio de la poética de la ciudad materializándose, en esta ocasión, en los espacios del exilio.

El tema del exilio es abordado desde diversos puntos de vista, pues diversa es la formación de la que proceden los autores: Filología, Ciencias de la Información, Teoría de la Literatura, Historia, etc.

En efecto, el exilio, la escisión entre la tierra y el sujeto que la habita, es un motivo tan antiguo como el hombre y encontramos ejemplos desde el Éxodo bíblico hasta las formas surgidas por motivos históricos durante el siglo XX, como pueden ser los exilios por motivos económicos y/o políticos, insilio, destiempo... La literatura, como eco de esta experiencia, nos deja tantos ejemplos como tipologías dentro de este fenómeno. En estas actas ofrecemos el estudio de un gran número de ellos, llevado a cabo por los investigadores mencionados.

Por último, queremos agradecer al Grupo de Investigación Complutense GILAVE y al Máster en Estudios Literarios, así como a todos los participantes en el Congreso y a los autores de los artículos por su trabajo, ya que sin ellos esta publicación no habría salido adelante; a Leticia de Santos, que diseñó la imagen del Congreso; así como a Marta Martín, Verónica Parra, y Ligia Cámara, que han colaborado en la edición de los textos.

Los editores

Madrid, noviembre de 2010

EL DESTIERRO DE TRISTÁN COMO MODELO LITERARIO DEL EXILIO

María del Mar ALFÉREZ

Resumen

El modelo de *Tristán e Isolda* tiene un paralelismo con muchas de las modalidades de exilio. A través del análisis de los diferentes destierros a los que Tristán se ve abocado al salir de la corte del rey Marcos, podemos observar que se da una correlación con los diferentes tipos de exilio: voluntario u obligado; estacional, temporal o definitivo; exilio interno o externo; legal o ilegal. El modelo que *Tristán e Isolda* nos ofrece es el de la transgresión del orden establecido y la fidelidad a un orden literario.

Palabras clave: exilio, Tristán, Isolda.

Title: Tristan's banishment as literary model of exile

Abstract

There is a parallel between *Tristan and Isolde* model and many forms of exile. Through the analysis of the different deportations and confinements in which Tristan is banished from the court of King Mark we can see a correlation with different kinds of exile: voluntary or forced, seasonal, temporary or permanent, internal or external exile, legal or illegal. *Tristan and Isolde* offers us a model of infringement of the accepted order and loyalty to a literary order.

Keywords: exile, Tristan, Isolde.

Por tres veces Tristán se ve desterrado de la corte de Cornualles. Las tres son por el amor ilícito que mantiene con la reina Iseo. Porque lo que ocurre en esta obra, es que el amor enfrenta a los dos amantes a la sociedad que les ha tocado vivir. La trasgresión al orden feudal establecido, y la fidelidad a una ley de orden literario, es lo que origina los tres destierros que pasamos a analizar. Sirvan de ejemplo para explicar otro tipo de exilio.

La palabra “exilio” está vinculada a asuntos geográficos e históricos (sean éstos de tipo político, social, económico, ideológico, demográfico, etc.). Sin embargo, el exilio, en realidad, no es una opción en el espacio ni en el tiempo. El exilio es una opción del alma. Se produce cuando uno siente un desarraigo de su sistema de vida, de su cultura y, la mayor parte de las veces, de su lengua. Es una opción –obligatoria o voluntaria– en la que se produce un distanciamiento desde un punto geográfico de origen hasta otro punto, el de destino, y que se alarga en el tiempo. Pero no deja de ser un asunto subjetivo. Uno se siente lejos. Pero es algo que no se siente cuando uno se va de viaje, por muy lejos o mucho tiempo que pase fuera. La libertad y el sentimiento de libertad, establece la diferencia. Junto a una serie de connotaciones sociales, políticas, religiosas, etc. La mayoría de las veces el exilio es amargo. En el caso de la Guerra Civil española, muchos artistas y escritores se vieron obligados a elegir entre su patria y su libertad.

Pero no siempre tiene connotaciones negativas. El exilio, el movimiento, el conocimiento de nuevos espacios geográficos, su cultura, su ideología, el nuevo mundo, puede enriquecer, abrir nuevas perspectivas, de hecho no siempre hay retorno. Porque la vuelta muchas veces supone un doble exilio que muestra las dos caras de un espejo. Ha sucedido el tiempo. Y el tiempo lo ha cambiado todo. Hay un viaje en el tiempo y un viaje en el espacio del retorno. Cuando se va del segundo lugar hacia el lugar de origen, se produce un nuevo desarraigo. Y a veces un renacimiento. El exilio en sí no es malo. Es negativo en su génesis, pero no necesariamente en sus consecuencias. Es verdad que siempre está ahí el recuerdo, la añoranza. Es verdad que siempre quedan los sueños perdidos, pero a veces los sueños encontrados son un regalo. En el caso de los exilios de Tristán, en unos hay retorno y en otro, no.

Tristán, en su primer destierro, se marcha como consecuencia de un castigo. En el segundo, Tristán e Isolda parten juntos, por amor. Y lo hacen libremente. En el último, Tristán se va lejos, como castigo. Los diferentes destierros de Tristán van a servirnos como modelo para ir observando las distintas tipologías del exilio.

Relacionado con este tema, podemos dibujar el siguiente mapa terminológico:

La palabra “exilio”: es un término de origen latino. En principio fue un cultismo. Hasta 1939 apenas fue empleado. Realmente no se popularizó hasta la oleada de exiliados republicanos. Hoy en día es un término común, un término que designa tanto a lo económico como a lo ideológico. En su forma verbal puede ser reflexivo o no, porque una persona se puede exiliar, pero también la pueden exiliar. Relacionado con esto, estaría el término “refugiado”, que hace referencia tanto a la persona como al país que lo acoge. En el caso de Tristán éste es acogido por Isolda de las Blancas Manos en un nuevo lugar. El origen del término “refugiado” hay que buscarlo en los protestantes expulsados de Francia en el siglo XVII. Posteriormente, ya en el siglo XX, el término se fue generalizando, sobre todo a raíz de la Primera Guerra Mundial.

Emigrar es diferente a exiliarse. Es un acto voluntario y casi siempre de tipo económico. La persona no se siente perseguida. Digamos que el exiliado siente miedo, temor a un castigo, a una represalia o a una represión. Sin embargo el emigrante, siente esperanza. El término “migración” procede del verbo latino “migrare”. En principio se aplicó al desplazamiento físico de los animales. Pero ya Jovellanos o Larra empezaron a utilizarlo con el sentido de “marcharse”. El Diccionario de la Real Academia Española recogió el término por vez primera en 1869 aludiendo a una oleada emigratoria a América. En 1899, seguramente por influencia francesa, empezó a aparecer el término “inmigrante” tal como hoy lo conocemos.

“Destierro” es una palabra con fuertes resonancias literarias. No alude tanto al tiempo como al espacio. Es una derivación de la palabra “tierra”. Lo cual dota a la palabra de una enorme carga afectiva. Recordemos los versos de Cernuda en el exilio: “De todo me arrancaron/ me dejan el destierro”. Gaos acuña otro término: “Transterrado”.

Por último, y para completar este mapa terminológico, no quiero dejar de aludir a dos términos con los que se alude a un colectivo: “éxodo” y “diáspora”. Estos términos, en principio, estuvieron reservados al pueblo judío, pero han seguido produciéndose en otros lugares y en distintos tiempos. En España, Juan Ramón Jiménez aludió a este hecho con la expresión “España peregrina”. Ninguno de los dos se produce, sin embargo, en la historia de Tristán e Isolda.

Por otro lado, se puede establecer la siguiente tipología del exilio, que observaré con la leyenda que nos ocupa. En relación con su duración, el exilio puede ser: estacional, temporal o definitivo. En relación con el espacio: interno o externo. Y en relación con la ley: legal o ilegal.

Visto esto, lo interesante es analizar en qué consiste y cómo se produce el exilio en Tristán. Partimos del texto de Béroul. El héroe sale tres veces de su corte, de la corte del rey Marcos, después de que el filtro de amor haya empezado a hacer su efecto.

La primera vez los varones del rey Marcos se dan cuenta de las frecuentes visitas de Tristán a la alcoba de Iseo. El rey Marcos, que al principio no quiere escuchar, acaba creyéndolos, y expulsa a Tristán de la corte. Privilegios dispensados por el poder, envidia de los demás, maledicencia desgracia e indefensión, son hitos habituales del camino del exilio. Del mismo modo le ocurrió a nuestro Cid. En nuestro caso, los amantes siguen viéndose. El enano Froncín, advierte al rey, y éste se esconde en lo alto de un pino para observarlos. Su imagen se refleja en una fuente y los amantes entablan un diálogo que los exculpa. El rey se convence de su inocencia y Tristán regresa a la corte. Es un primer destierro, con retorno.

La segunda vez, después de caer en la trampa de la flor de harina que les ha puesto el enano Froncín, con que se demuestra su adulterio, ambos son castigados a ser quemados en la hoguera. Para Isolda, el rey cambia este castigo por otro, entregarla a los leprosos. Tristán la salva y se salva. Y ambos huyen al bosque de Morrois. Es el tiempo del amor compartido entre Isolda la Rubia y Tristán. Quizá resumen los versos en los que el amor se sacia entre los dos personajes con una entrega más humana. Es un exilio voluntario, una huida. Supone la satisfacción del deseo. No sabemos si por efecto del filtro amoroso –que, según Béroul, dura tres años– o por el deseo real de los dos amantes

descubiertos, cuya pasión no pueden evitar. Pero también por efecto de restituir una crueldad. Isolda ha sido entregada a los leprosos. Tristán la rapta. La salva. Se salva a sí mismo. Este exilio concluye cuando el rey Marcos los descubre, guiado por los caballeros “felones” de su corte. Pero lo que descubre, es lo que quiere ver: los dos amantes yacen juntos, es verdad, pero entre ellos hay una espada. El rey piensa, porque así lo quiere creer, que esto es un símbolo de su fidelidad. Y para demostrar su perdón, cambia la espada por la suya propia, para que sepan que han sido perdonados. Es un exilio hermoso, y termina porque así lo desean todos los personajes. El rey Marcos porque reinventa la realidad según sus propios deseos, y Tristán e Isolda, porque necesitan volver al orden social. Han pasado los tres años que dura el efecto mágico del filtro. Empiezan a sentir algo de nostalgia, un raro arrepentimiento y unas ciertas ganas de regresar. Es verdad que fue un exilio voluntario, deseado, imposible de evitar. Es verdad que, literariamente, los dos personajes han sido perdonados, aun quebrantando la ley, por Dios, por la Naturaleza que los ampara y por los lectores. Pero una vez que ha dejado de hacer efecto el filtro amoroso, ambos sienten la necesidad de regresar al orden social del que habían huido. Es un destierro, con retorno.

La siguiente salida tiene otras características. Ya han pasado los tres años del efecto del líquido mágico. Ya no hay excusa. La atracción de Tristán por Isolda, y de Isolda por Tristán, no puede evitarse después de la experiencia en el bosque. Alimentan su pasión a través del secreto, de lo prohibido. Se convierten así en trasgresores una vez más. Y dejan al rey Marcos sin posibilidad de engañarse con otra realidad cuando los descubre. Lo dejan expuesto a su dolor, una tristeza por la pérdida del hijo y de la esposa, una ira por la traición de ambos. Este exilio ya no es voluntario. Es la consecuencia de un acto volitivo (ya no hay excusa, ya lo hemos dicho). Y se produce como castigo por haber trasgredido las normas y los códigos impuestos. Esta vez Tristán se va expulsado para siempre del reino Y su peor castigo consiste en no volver a ver a su amada para el resto de su vida. Si el anterior había sido un destierro temporal (aunque ellos no lo supieran al principio), ilegal (puesto que fue una huida con rapto incluido) y externo. Este segundo, es también un exilio externo (puesto que Tristán se mueve en el espacio y nunca más volverá a pisar las tierras del Rey

Marcos), definitivo y legal. Es ahora cuando de nuevo el héroe se convierte en caballero andante.

Como pasa el tiempo, Tristán vuelve a casarse. Este es otro elemento frecuente del tema del exilio: los nuevos afectos nacidos en la tierra de elección. Nuevas relaciones que se crean motivadas por la soledad y la lejanía. La consecuencia es el quebranto de la fidelidad conyugal. Tristán se casa porque la dama posee el mismo nombre que su amada: Isolda de las Blancas Manos. Pero, si con la primera había dado rienda suelta a su pasión amorosa, con su esposa legítima no mantendrá jamás relaciones sexuales. En el fondo hay una fidelidad a su propia pasión. Una pasión que, como sabemos, sólo puede resolverse en la muerte. Son tantos los obstáculos que los amantes han puesto entre ellos para alimentar su pasión, hay tanta distancia, tantas prohibiciones, tanto deseo prolongado, alimentado, gracias a estos obstáculos, que sólo la unión se puede producir de este modo. Si en el primer caso los salvó una espada puesta allí, entre ambos por puro azar, en esta separación, sólo la muerte puede unirlos, salvarlos, sublimarlos. Y por eso la persiguen, la desean y la buscan. Para así poder amarse por siempre. El exilio en el bosque los mantuvo juntos físicamente. El último exilio los separó físicamente, pero concluyó, no en una mentira con que justificar la evidencia, ni en un regreso. Sí en un encuentro. Un encuentro fatal, según se mire. Porque la muerte logró lo que la vida no supo. La victoria final, sin embargo, fue de la vida. Ya que la muerte de los amantes supuso la vida eterna de su pasión. Su unión total.

A lo largo de este análisis, afloran varias preguntas ¿Es el exilio de Tristán una postura cobarde o valiente? ¿Quién sufre más el que se va o el que permanece? ¿Quién huye? ¿Quién se renueva?

Lo que he analizado es un exilio literario, puramente ficticio. Un destierro, tres en el relato, necesarios para la historia que nos ocupa. El modelo de *Tristán e Isolda* tiene un paralelismo, como hemos visto, con varias modalidades de exilio. Es un exilio literario, pero estos destierros explican la trasgresión al orden y, fundamentalmente, la fidelidad a una ley literaria, la del amor cortés, aunque sea para subvertirla. Y además, sin esa distancia, sin ese castigo, no hubiera sucedido la unión final de los amantes. Una unión más allá de la muerte. Una

unión que se hace viva, porque sucede la muerte. Una unión total y única, que es, en realidad, la que explica el mito.

Bibliografía

BÉROUL (1985): *Tristán e Isolda.* Edición y traducción de Roberto Ruiz Capellán. Col. Letras Universales. Madrid: Cátedra.

CANAL, Jordi (2007): *Exilios. Los éxodos políticos en la Historia de España, siglos XV-XX.* Madrid: Sílex.

CUESTA, Josefina; y BERMEJO, Benito (coords.) (1996): *Emigración y exilio.* Salamanca: Eudema.

PÁEZ-CAMINO, Feliciano (2009): “Historia y geografía de migraciones y exilios: pautas para un acercamiento docente”, en *Íber,* vol. 62, octubre-diciembre, pp. 7-20.

RIQUER, Isabel (ed.) (1996): *La leyenda de Tristán e Iseo.* Incluye los textos de Béroul, el anónimo *Tristán el loco, El Lai de la madreselva* de María de Francia, el anónimo *Tristán ruiseñor,* el *Tristán ministril* de G. Montreuil y el *Tristán e Iseo* de Tomás de Inglaterra. Madrid: Siruela.

TELLO, Antonio (1997): *Extraños en el paraíso. Inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición.* Barcelona: Flor del Viento.

LITERATURA CATALANA DEL EXILIO: *ORLEANS, 3 QUILÒMETRES*

Icíar ÁLVAREZ PÉREZ

Resumen

El 23 de enero de 1939 un grupo de escritores e intelectuales catalanes huyeron de Barcelona ante la inminente llegada de las tropas franquistas. Entre estos escritores se encontraba Mercè Rodoreda, quien comenzó un exilio que duraría más de tres décadas. Rodoreda vivió en este periodo experiencias traumáticas, como la huida a pie hacia Orleans, en la que intentando escapar de los nazis, se encontró con que la ciudad de Orleans había sido arrasada por los bombardeos. La escritora recogería esta experiencia en su relato *Orleans, 3 quilòmetres* (1946), en el que se haría eco de las sensaciones y emociones que vivió en su huida. Conservando su estilo intimista y 'humano', Rodoreda se centra en la tragedia personal, en el individuo desolado y alineado en un mundo cruel. Memoria y ficción se mezclan por tanto en *Orleans, tres quilómetres,* con el que Rodoreda logra recoger la tragedia del exilio desde el lirismo y la pulcritud de su prosa.

Palabras clave: Mercè Rodoreda, exilio, *Orleans, 3 quilòmetres.*

Title: Catalan Literature of the Exile: *Orleans, 3 quilòmetres*

Abstract

On January 23rd 1939 a group of Catalan writers from Barcelona escaped from the imminent arrival of Franco's troops. Among the writers stood Mercè Rodoreda, who began an exile that would last more than three decades. Rodoreda lived numerous traumatic episodes during this period, such as her escape from the nazis and her intention to reach the free city of Orleans. Intention that was frustrated by the bombardment of the city. Rodoreda remembers this episode in her short story *Orleans, 3 quilòmetres* (1946), where she employs an intimate and 'human' style that wants to deepen into the personal tragedy and the desolated individual who suffers the cruelty of the world. Memory and fiction are mixed in *Orleans, 3 quilòmetres,* where Rodoreda manages to depict the exile tragedy while she employs a distinct lyrical prose.

Keywords: Mercè Rodoreda, exile, *Orleans, 3 quilòmetres.*

Los días previos a la ocupación de Barcelona por parte de las tropas franquistas, precipitaron a mediados de enero de 1939, la huida en bloque de muchos escritores catalanes que encontraron en Francia su primer destino como exiliados. Una vez superados los trámites correspondientes y traspasada la frontera, las alternativas de refugio dependían de las circunstancias personales de cada uno: mientras que a los militares e indocumentados se les condujo a campos de refugiados del Rosellón –tal y como le sucedió en un primer momento a Pere Calders, Agustí Bartra, y Lluís Ferrán de Pol– otros escritores catalanes que contaban con pasaporte, fueron acogidos en el castillo Roissy-en-Brie, una residencia reservada para los intelectuales y artistas españoles, entre los cuales se encontraban varios miembros de la *Institució de les Lletres Catalanes*, una entidad de la Generalitat de Catalunya fundada en el 1937 y que agrupaba a aquellos intelectuales catalanes fieles a la República, tal y como Francesc Trabal, Anna Murià, o los anteriormente mencionados Pere Calders y Agustí Bartrá, que más tarde se incorporarían a la residencia de Roissy-en-Brie.

Sin embargo, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la progresiva invasión de Francia por parte de los alemanes, provocó la huída de un número importante de refugiados catalanes a América, principalmente a México, Chile y Argentina, y en menor medida a la República Dominicana, Venezuela y Uruguay. La acogida de los escritores en estos nuevos territorios estuvo respaldada por la ayuda de antiguas colonias de emigrantes que crearon plataformas culturales como el *Centre Català de Buenos Aires* (1886), el *Orfeo Català de Mèxic* (1906), y el *Centre Català de Santiago de Xile* (1906). Además, revistas como *Germanor* (Chile, 1912-62), *Ressorgiment* (Buenos Aires, 1916) y *Catalunya* (Buenos Aires, 1930), reimpulsadas por los exiliados catalanes, contribuyeron a la difusión de la lengua y cultura catalana.

No obstante, no todos los escritores catalanes refugiados en Francia decidieron partir a América con la ocupación nazi. Algunos de ellos avanzaron a Gran Bretaña y a los países del área socialista, y otros, como es el caso de Mercè Rodoreda, Armand Obiols, o Joan Puig, permanecieron en Francia y malvivieron amenazados por la guerra y con escasos medios económicos. La

vida cultural iniciada en París con la *Fundació Ramón Llull,* creada en el 1939 al amparo de Lluís Companys y dirigida por Antoni Maria Sbert, se vio bloqueada por la invasión alemana y su desmantelamiento en el 1942 fue inevitable. Al mismo tiempo que las plataformas de intelectuales catalanes desaparecían en Francia ante el avance alemán, se producía el retorno colectivo de exiliados a Cataluña, entre los que se encontraban algunos pocos intelectuales como Riba, Ferran Soldevila, y Maurici Serrahima, quienes pasarían a formar parte de la literatura clandestina que se producía en Cataluña hasta el 1945, la cual había dejado de ser un fenómeno social para tener un carácter meramente testimonial y de conservación del prestigio social y cultural de la lengua catalana.

Como ya se ha mencionado, Mercè Rodoreda optó por permanecer en Francia, y no fue hasta el 1972 cuando regresó definitivamente a Cataluña y permaneció allí hasta su muerte en abril de 1983. Rodoreda, quien no participó en actividades políticas, se exilió por consejo de su madre, quien temía que las colaboraciones de Rodoreda con revistas de izquierdas y publicaciones en catalán, pudieran traerle represalias. Su exilio, que en un principio iba a ser breve, se prolongó en el tiempo durante más de tres décadas, y transcurrió entre Francia y Suiza, con esporádicas visitas a Cataluña para ver a su madre y a su único hijo, Jordi Guirguí Rodoreda.

Rodoreda salió de Barcelona dos días antes de la entrada de las tropas franquistas en la ciudad, junto a otros escritores e intelectuales de la *Institució de les Lletres,* tal y como Alfons Maseres, Francesc Trabal, o Anna Murià. Escaparon en un bibliobús financiado por la consejería de cultura de la Generalitat de Catalunya, en el que viajaban intelectuales y familiares. Rodoreda, amante de Trabal, entabló rápidamente una estrecha amistad con la escritora Anna Murià, juntas compartirían habitación y confidencias en Roissy-en-Brie, y mantendrían su amistad por correspondencia una vez que Anna Murià se exilió a América junto a su marido, el poeta Agustí Bartra, al que Murià conoció en Roissy-en-Brie. Rodoreda, por su parte, después de pasar unos meses entre Toulouse y París cerca de Trabal, quien se reunió con su mujer en la capital francesa, se trasladó a Roissy-en-Brie junto a la pareja, gracias a las gestiones de Trabal y a la ayuda de Pablo Picasso. Allí Rodoreda pasaría unos

meses felices aislada de la penuria exterior, y compartiría sus vivencias junto a Anna Murià y Armand Obiols, escritor catalán que pasó a ser su compañero sentimental.

Pero el ‘idilio’ de Roissy-en-Brie se rompió a mediados de junio de 1940, cuando Rodoreda, Obiols, y otros escritores refugiados en la residencia, tuvieron que huir a París ante el avance de los nazis. Salieron en dirección a Orleáns por la vía de Artenay. Después de que las tropas francesas les requisaran la camioneta que Josep Maria Esverd había conseguido para huir de Francia, el grupo de escritores intentó huir en tren, pero viendo que esta opción no era viable, tuvieron que optar finalmente por huir caminando hacia el Sur. Su objetivo era atravesar el río Loira para llegar a la zona no ocupada, pero poco antes de llegar a Orleáns, se encontraron con que la ciudad había sido pasto de las llamas, y que el puente para atravesar el río Loira había sido destruido. Rodoreda y el resto de escritores no tuvieron más remedio que cambiar su ruta, y se refugiaron durante doce días en una granja hasta la firma del armisticio del 22 de Junio de 1940. Lograron atravesar el Loira a través de la localidad de Meung-sur-le-Loign, y de ahí viajaron hacia el sur hasta Limoges.

Obiols tomó minuciosas notas sobre todo lo que les aconteció desde su huída de Roissy-en-Brie, sin embargo, fue Rodoreda quien escribió el relato *Orleans, 3 quilòmetres,* en el que narra el episodio de una pareja que escapando de los nazis, intenta llegar a Orleáns pero se encuentra con que la ciudad y los puentes han sido destruidos. La pareja, al igual que el resto de fugitivos que huyen hacia Orleáns, tiene que desviarse de su ruta y acaba cobijándose en una casa de campo junto a Wilson, un negro americano que huyendo de un trabajo arduo como recolector de algodón, acaba equivocadamente en París, de donde no tendrá más remedio que salir huyendo.

En *Orleans, 3 quilòmetres*, Rodoreda conjuga a la perfección la memoria con la ficción. Es evidente que el relato está basado en las experiencias que la escritora vivió en su huida a Orleáns, y de ello dan fe las cartas que Rodoreda escribió a su amiga Anna Murià entre 1939 y 1956. En una de estas cartas,

fechada el 29 de Agosto de 1940 y escrita desde Limoges, Rodoreda cuenta las penurias y los horrores que vivió:

> Travessàrem Meung en ruïnes. Per terra, obstruint el pas, hi havia carretes en cendra i cavalls morts amb els ulls menjats de mosques voltats d’un bassal de sang. Davant nostre, a l'altra banda de carrer, asseguda en una cadira, tota vestida de negre i amb les mans blanques i encarades sobre la falda hi havia una vella morta. Ningú no gosava ni acostar-s’hi. (Rodoreda 1985: 93)

Este episodio traumático en la vida de Rodoreda aparece ficcionado en *Orleans, 3 quilòmetres.* En el relato, la pareja se dirige a Orleans junto al resto de fugitivos, y en el camino se encuentran con que:

> Les cases a banda i banda de la carretera estaven buides i tenien portes i finistres obertes.
> Unes quantes teulades, esbadellades per les bombes, deixaven veure un entreforc de bigues i de canyes. A l’entrada d’una casa, asseguda en una cadira baixa, hi havia una vella. Tota negra, amb un mocador al cap.
> –L’hauríem de socórrer.
> –Es veu que pren la fresca, com en els bons temps.
> –És morta; calleu, que és morta.
> I tots els qui anaven passant la miraven, ajupien el cap per veure-li la cara i anaven dient “és morta”. A l’horitzó aparagué, gris i minúscul, coronat de fum, Orleans. (Rodoreda 1980: 37)

La imagen que Rodoreda vio de la anciana vestida de negro y muerta en la silla, se traslada a la ficción del cuento. Pero también se trasladan otros elementos que Rodoreda experimentó, tal y como los olores, el paisaje, los ruidos, etc. En *Orleans, 3 quilómetres,* los aviones vuelan tan cerca que “La remor dels motors s'anava apropant i els avions ja semblaven orenetes” (Rodoreda 1980: 33), el hambre y la sed son una constante:

> –Tu, anem.
> –Tinc una sed que em moro: sembla que m’hagin omplert la boca de pólvora.
> –Quan arribarem a Orleans s’acabaran les angúnies
> –És gaire lluny? (Rodoreda 1980: 34)

Además, la esperanza por llegar a la zona no ocupada, la angustia por la supervivencia, la confusión y la incertidumbre, aparecen a partes iguales en el relato: “La carretera era plena de gent que no sabia on anava. Passaven carros curulls de mobles, de gàbies plenes d’aviram assedegada i famolenca, de matalassos, d’estris de cuina, d'eines de treball” (Rodoreda 1980: 35). Los rumores y las noticias se difunden profusamente entre los fugitivos, y reina el caos y la confusión, junto a la esperanza y la desmoralización:

> –Els alemanys fa dies que ja són a París. Jo he vist la bandera amb la creu a l'Arc de l'Estrella.
> –A París, els alemanys?
> –Sí, sí. A París.
> –Ves que no els trobeu a Tours que us esperen.
> –El nostre exèrcit no ho permetria.
> –Mira-te'l, el nostre exèrcit –l'home assenyalà tres soldats, que caminaven penosament aguantant-se els uns amb els altres. Anaven descalços, sense armes i amb les xarrateres arrencades. (Rodoreda 1980: 38)

Lo mismo sucede en la carta que Rodoreda escribió a Anna Murià el 29 de Agosto, y en la que cuenta de forma muy sensorial todas aquellas imágenes, sensaciones y sentimientos que experimentó en su huída:

> Ajunta a tot això el soroll obsessionant de les carretes, moltes venien de l'Aisne i de la Somme, el bleix fatigós dels cavalls i els soldats retuts sense moral i amb l'única esperança de tornar a casa; ajunta-hi la gana, la set, els peus cremants de tant caminar plens de butllofes i els avions que no oblidaven de rendre visita. (Rodoreda 1985: 93)

El clima de angustia y penuria que aparece en la carta, se recoge en *Orleans, 3 quilòmetres* de una forma muy personal. La autora se aleja de toda ideología y le interesa el individuo, quiere reflejar su desolación y desamparo en un mundo cruel y doloroso. Son por tanto los pequeños microcosmos y "la peripecia individual, concreta, 'humana'" (Fuster 1975: 332) lo que adquiere preeminencia en este relato y en toda su obra. Cada gesto y mirada de los personajes son importantes, puesto que construyen el 'pequeño mundo' que Rodoreda quiere destacar de entre toda la magnitud que supuso la invasión nazi y la huida de la población. De este modo, Rodoreda puede retratar la tragedia desde un ángulo concreto y una perspectiva 'humana' e individual:

> S'assagueren a terra, a la cuneta. Miraven passar la riuada de gent. Dalt d'un carro, lligada amb cordes, hi havia una màquina de cosir i, assegudes sobre un matalàs, quatre criatures, rodones de galtes i tristes. Els cavalls que arrossegaven tot aquest petit món tenien el morro cobert d'una bromera espessa i verdosa. (Rodoreda 1980: 37)

La desesperanza y la tragedia están por tanto presentes en el relato, pero a su vez, fiel al estilo intimista que haría célebre a Rodoreda con *La Plaça del Diamant*, la narración *Orleans, 3 quilòmetres* contiene pasajes de gran lirismo y belleza que contrastan con la desolación de las vidas de los personajes. Orleans puede haber sido arrasado pro el fuego, pero el campo y la naturaleza sigue su curso:

> A banda i banda de la carretera s’estenien els camps de blat. Les espigues es doblegaven, madures, plenes, a punt de rebentar; una brisa lleugera les omplia d'onades rosses. El sol es ponia entre boires: un sol de color de carmí que omplia el paisatge de tons malva. De tant en tant una rosella treia el cap entre les espigues, excessiva d’immobilitat. (Rodoreda 1980: 35)

La naturaleza como fuente de belleza y lirismo parece ser una constante en la obra de Rodereda, tal y como apunta Carme Arnau: “ni que sigui en circumstàncies tràgiques, un món radiant s’infiltra als contes i aconsegueix que esdevinguin poétics” (Arnau 1992: 55). Por lo tanto, a pesar del dramatismo que viven los personajes de *Orleans, 3 quilòmetres,* el cielo de Francia permanece despejado: “El cel era límpid, amb aquell blau tan dolç del cel de França: sense una boira” (Rodoreda 1980: 33). Pero esta belleza se ve violentada y contrastada por la crudeza del relato, y el paisaje se tinta de sangre y muerte: “A terra hi havia un home estirat, amb les mans embotoronades i amb la cara coberta d’un mocador a quadres blancs i blaus. El mocador i el pit de la camisa eren tacats de sang” (Rodoreda 1980: 38).

Rodoreda escribió *Orleans, 3 quilòmetres* en su etapa de exiliada en Burdeos. Después de haberse refugiado en Limoges junto a Obiols, éste fue detenido en junio de 1941 y obligado a hacer trabajos forzados en Saillant-sur-Vienne. Rodoreda consiguió tras numerosas gestiones que trasladaran a Obiols a Burdeos, y ella se trasladó allí en 1943 para reunirse con su compañero. Rodoreda vivió momentos muy duros en Burdeos, donde tuvo que dedicarse a la costura para poder sobrevivir, por lo que apenas le quedaba tiempo para escribir, situación que la angustiaba y que relataba por carta a su amiga Anna Murià. Sin embargo, Rodoreda consiguió escribir cuentos que se publicarían en revistas del exilio, y que posteriormente se recogerían en las colecciones de relatos *Vint-i-dos contes* (1958) y *Semblava de seda i altres contes* (1978), en ésta última colección se incluye *Orleans, 3 quilòmetres,* que fue escrito en el 1946.

Los cuentos que Rodoreda escribe en su etapa de exiliada suelen tener como protagonistas a exiliados catalanes que sufren la crueldad del mundo que les rodea. Frecuentemente los escenarios de los cuentos son ciudades francesas en las que los personajes se ven abocados a la desesperación y, a veces también, a la muerte. Los relatos, por tanto, están envueltos de la

desolación que domina en *Orleans, 3 quilòmetres,* y tal y como apunta Arnau, en Rodoreda “els contes que descriuen l’exili, de fet, respiren una mena de gran cansament, un desencís profund, sense cap mena de reacció possible” (Arnau 1992: 55).

Es indudable que la experiencia de la guerra y el exilio marcó la vida de Rodoreda, pero también supuso la consolidación de su obra y la afirmación de un estilo de escritura marcado por la observación y el detalle. La crítica coincide en que:

> La guerra i l’exili, i el temps que passa, donen al seu art una estranya agudesa: una sensibilitat, si es vol, dolorosament subtil, alineada en la hipòtesi de la gent anònima, en la multitud pacient, que “sofreix” la història i poques vegades pot o sap explicar-la. (Fuster 1971: 379)

Parece ser, por tanto, que la huida involuntaria e inesperada de Rodoreda de su Barcelona natal, repercutió en su obra y en su manera de escribir. Su marcha no fue un viaje o emigración, sino que se trató de un éxodo que llevó a Rodoreda a vivir todo tipo de experiencias, que inevitablemente ampliaron sus horizontes literarios. De hecho, es en el exilio donde escribe las obras por las que ha pasado a ser recordada, tal y como *La Plaça del Diamant,* escrita en Ginebra en el 1960. Rodoreda logró por tanto sobreponerse a todas las dificultades que vivió en el exilio: desde su trabajo agotador de costurera, sus problemas con Obiols, la lejanía de su madre y su hijo, etc. Y se superó a si misma con una obra de posguerra que ha pasado a formar parte de los pilares de la literatura catalana.

Bibliografía

ARNAU, Carme (2000): *Memòria i Ficció en l'obra de Mercè Rodoreda.* Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / FP.

— (1992): *Mercè Rodoreda.* Barcelona: Edicions 62.

BUTINYÁ JIMÉNEZ, Julia, *et al.* (1999): *Literatura catalana,* vol. 3. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

FUSTER, Joan (1971): *Literatura Catalana Contemporània.* Barcelona: Curial.

IBARZ, Mercè (1997): *Mercè Rodoreda.* Barcelona: Edicions 62.

RODOREDA, Mercè (1985). *Cartes a l’Anna Murià, 1939-1956.* Barcelona: LaSal, Edicions de les Dones.

— (1988): *Semblava de Seda i Altres Contes.* Barcelona: Edicions 62.

TRIADÚ, Joan (1982): *La Novel·la catalana de posguerra.* Barcelona: Edicions 62.

EL EXILIO EN LA POESÍA CHILENA

Sebastián ARELLANO

Resumen
Con el golpe realizado en Chile en 1973 se inicia una dictadura militar que exilia no sólo a toda la poesía chilena, sino al arte en general. La reactivación artística, en el opresivo contexto que se generó, comienza incipientemente a reorganizarse alrededor de 1975. El presente trabajo agrupa la producción poética de este período en tres categorías generales con el objetivo de permitir una mirada lo más amplia posible; la intención principal es dar a conocer algunos nombres y diferenciar estrategias de producción. Las categorías de clasificación responden a una distinción esquemática según el lugar y el momento de participación de cada uno en este escenario histórico particular: los poetas que se quedan en Chile luego del golpe, los que publican sus primeras obras en este contexto, y aquellos poetas que deben abandonar el país y exiliarse. El presente trabajo realiza un análisis de las principales características de cada uno de estos grupos, destacando tanto las diferencias como las coincidencias entre sus obras, considerando todas las producciones marcadas por la experiencia del exilio. Para ello presentaremos un poema representativo de cada grupo.
Palabras clave: Chile, poesía, dictadura, exilio.

Title: Exile in Chilean Poetry
Abstract
With the dictatorship established in Chile in 1973, Chilean poetry and all the arts were exiled. Around 1975 an incipient artistic reactivation started to get organized within the oppressive context. This article groups the poetic production of that period into three general categories in an effort to cover as much as is possible within the context of this congress. The main objective is to get to know some of the names and to differentiate production strategies. The categories respond to a schematic distinction that depends on the place and moment of participation of each poet in this particular historical scenery: the poets who stayed in Chile after the dictatorial government was established, those who published their first works in this context, and those who had to abandon the country to find refuge in different ones. This article is an analysis of the main characteristics of each group, mentioning the differences and similarities between their works, considering all of what was produced marked by the experience of exile. In order to achieve this we present a representative poem from each group.
Keywords: Chile, poetry, dictatorship, exile.

Quisiera presentar brevemente el panorama del exilio en Chile con el objetivo de dar a conocer nombres y de situar ciertas obras en un contexto determinado. Este trabajo analiza una parte de la producción literaria chilena y, en específico, sólo una parte de la producción poética que se desarrolla luego del golpe de estado de 1973, concentrándose básicamente en el período que va desde esa fecha hasta 1983.

Para la poesía, y el arte en general, éste será el período de más difícil producción dentro de la dictadura. El país debe comenzar a sobreponerse del golpe y a asimilar el fuerte trauma social que conlleva, que repercute sensiblemente –quizás definitivamente– no sólo en la producción artística chilena, sino en toda la sociedad.

Para el tema que tratamos en este volumen, diré que el exilio en la primera parte de la dictadura chilena es una condición prácticamente general: se exilia, se expulsa, se margina toda la poesía y todo discurso crítico, las artes en general, toda la cultura. La institución pasa, de un día a otro, *de golpe*, a manos de militares en pie de guerra.

Ante esta situación se observan diversas modalidades de reacción. Las campañas de Allende, el presidente derrocado, han comenzado en los años 50, involucrando a una gran cantidad de intelectuales de todos los ámbitos –caso emblemático, Pablo Neruda–. Muchos otros, ciertamente, no participaron directamente en estas campañas. En general, quienes participaron o militaban en algún partido afín a las ideas del gobierno popular fueron expulsados bajo distintas circunstancias.

Podemos dividir la producción poética de este período en tres tipos de enunciación según la experiencia de la dictadura. Entre los poetas que ya cuentan con una trayectoria y logran sobreponerse al impacto inicial, quedarse en Chile y publicar, se encuentran entre otros Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn y Oscar Hahn.

Luego, surgen los poetas de la nueva generación, los que deberán abordar sus primeras publicaciones en las duras condiciones impuestas por el autoritarismo del régimen. Esta nueva generación será representada principalmente por los poetas Raúl Zurita, Diego Maquieira y Rodrigo Lira.

Por otro lado, estará la obra de aquellos poetas directamente exiliados por el régimen, obligados a abandonar el país: Gonzalo Rojas, Humberto Díaz-Casanueva, Armando Uribe, Gonzalo Millán, Omar Lara, Waldo Rojas, Mauricio Redolés, entre otros.

Entre estos tres tipos de condiciones, se ven claramente tres modos de enfrentar la dictadura. En términos generales, para los poetas de la primera categoría, los que se quedan en Chile, el golpe militar tiene una connotación de época muy fuerte, en el sentido de que sus poéticas atribuyen al contexto social un carácter transitorio que no debe, al menos en un primer momento, alterar drásticamente una producción poética que ha mantenido siempre una cierta independencia o, incluso, desconfianza en relación a procesos políticos puntuales. Sin embargo, sus poemas dejan ya filtrar un fuerte sentido de la opresión latente, de la violencia del entorno, sin que ésta sea necesariamente el tema central de la obra.

Enrique Lihn, que desarrolla una poesía altamente reflexiva, que busca explicar la compleja situación de una existencia sin sentido, escribe en el poema "Brisa Marina":

> Somos los agredidos de una vieja agresión
> permanezcamos tranquilos o de lo contrario la ira
> acumulada largamente se desquitará de nosotros.
> El odio sin objeto puede tener esta cara
> la de un jubilado absorbido en los trabajos de la jardinería
> a la sombra de su esposa
> en una casa vacía.
> Ese individuo puede desdoblarse
> y reaparecer en otro sitio, de noche, en una compañía más que dudosa
> cerca del lugar de cualquier crimen […].

Casi todos estos poetas salieron de Chile en este período, mas hay que señalar que no lo hicieron por una imposición gubernamental tajante sino por elección propia, muchas veces en respuesta a invitaciones extranjeras. Por ello, mantienen la posibilidad del retorno e incluso la necesidad del retorno[1].

[1] Por esta vía de investigación, sin embargo, nos alejamos del tema de este volumen: quizás no deberíamos hablar en este caso de exilio. Sin embargo, este viaje, esta salida al extranjero, tendrá su importancia y sus particulares resonancias poéticas, dada una cierta necesidad, imperativa, de retorno. Curiosamente, estos poetas no se sienten cómodos fuera de la hostilidad de Chile, como Teillier, en "Un día en Madrid" (1978), o Lihn en "Nunca salí del horroroso Chile" (1979), entre otros casos. Estos poetas sienten la necesidad de hacerse presentes en un contexto que les exige constantemente la búsqueda de nuevas formas de expresión, que no condicionen sus textos remitiéndolos a un registro existencial, a un testimonio directo, que para estos poetas representa un riesgo –poético y político– que no

La generación de poetas a la que toca inaugurar la “poesía de la dictadura”, aquélla pensada y formulada bajo el solo horizonte de la represión, generará una coherencia y una lucidez poética muy claras desde el punto de vista formal, con resultados muy interesantes. Los poetas de esta generación, con sus diferencias y contradicciones, son capaces de producir una escritura propia, de reciclar y reorganizar lenguajes heredados explorando caminos hasta entonces inexplorados. Su contexto directo es la experiencia del dolor, del miedo, la violencia, el desamparo, la impunidad y, con ello, el silencio que se impone. Impelidos por la necesidad de pasar desapercibidos a los ojos del autoritarismo, estos poetas utilizaron distintas estrategias de ocultamiento, de camuflaje, utilizando a veces la locura como una máscara, al alero de la cual el “loco” podía permitirse decir muchas cosas.

Rodrigo Lira, en este escenario interno de Chile bajo dictadura, se convierte en un poeta-personaje que se dedica a hacer la parodia de la precaria y condicionada escena cultural del país, desafiando y desacreditando abiertamente a sus actores y poetas más visibles –Parra, Lihn, Zurita–. Su obra se hace conocida en el medio chileno fundamentalmente a través de fotocopias y de lecturas en diversos lugares; sólo fue póstumamente publicada después de que se auto-exiliara radical y definitivamente, suicidándose en 1981, justo el día en que cumplía 32 años. Lira, autodefinido como hábil manipulador del lenguaje, en sus poemas exacerba la utilización de lenguajes coloquiales, refranes, dichos, trabalenguas, jerigonzas y escenas o fragmentos de vida cotidiana que desmitifican la poesía, casi hasta hacer desaparecer el límite que la separa del habla, cuestionando con ello su estatuto en los términos en que se presenta a sus ojos en este contexto. En su *Proyecto de obras completas*:

‘78: PANORÁMA POÉTICO SANTIAGUINO
O
“LOS JÓVENES TIENEN LA PALABRA”

—Crónica de época—

Durante medio siglo

---

preocupa ni a la generación siguiente ni a la anterior: éstos, quizás, no quieren ver su poesía condicionada mas no logran dar con una forma; por ello, regresan a trabajar sabiendo que lo que buscan no lo encontrarán afuera. Quizás simplemente los propios exiliados les exijan cosas –éticas– que a ellos no les parece oportuno se les exijan, generando un clima poco agradable.

La poesía fue
El paraíso del tonto solemne
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece;
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.
Nicanor Parra, Versos de Salón
[…]
hasta donde llegan
los datos del autor,
nadie ha sido atendido aún
por hemorragias nasales y/o
bucales en las postas o
policlínicos fiscales o
particulares por
haberse encaramado o
haberla intentado escalar
[…]
la pobre poesía sigue siendo
el paraíso del tonto solemne;
los poetas “bajaron del Olimpo”
y se desbarrancaron
hasta que los cuerpos
de socorro los atajaron
en algún suplemento dominical de EL MERCURIO
o en el acto cultural
o en el fomenaje escrito con hache. (Lira 1984)

Los poetas exiliados, expulsados por el gobierno militar, los que siendo molestos al nuevo régimen y que, quizás, tuvieron la suerte de no ser asesinados, desarrollarán una obra que mezcla constantemente elementos de su entorno local y del entorno del exilio. Su obra habla de lo que fue el país, de lo que es ahora y de su condición particular en el nuevo contexto. Se mezclan recuerdos, personajes y lugares del pasado reciente con escenas del presente inmediato; se mezclan distintas lenguas, se ahonda en el coloquialismo del barrio como una manera de hacer presente el lenguaje más íntimo. La distancia les permite también declarar su aversión por el régimen. Sin embargo, estos mismos elementos acentúan la incomprensión en el nuevo contexto. Característico de estos autores y de las obras que escribieron y publicaron en este período es la dispersión[2], ya que su voz de poetas exiliados en distintos países tendrá muchas dificultades para encontrar a sus pares.

[2] Véase Bianchi, Soledad (1983): “Una generación dispersa” (prólogo a la antología *Entre la lluvia y el arco iris. Algunos jóvenes poetas chilenos*. Barcelona-Rotterdam: Ediciones para el nuevo Chile), disponible en: http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/bianchi.htm.

Un ejemplo de este tipo de escritura del exilio es la de Mauricio Redolés, músico y poeta, que utiliza también garabatos y palabras inglesas pronunciadas con acento chileno. Este registro lingüístico puede cargarse de violencia, de rabia y de impotencia, sin dejar de manifestar la ternura de un lenguaje directo que no complota, que se funde con la realidad y que, a veces, se ríe de ella. Redolés es también el autor de un famoso poema, “Del finao”, en recuerdo de su torturador:

> Aquella tarde se habló del finao
> La viuda que estaba presente
> hizo una que otra acotación fue
> el Lucho quien tocó el tema
> la mesa estaba repleta casi no habían
> extranjeros Sólo chilenos unos cuantos
> cigarrillos el sol alumbraba fuera del recinto
> y los niños gritaban en dos idiomas
> fuera de que se conversó mucho sobre otras cosas
> era imposible que no se le mencionara
> era imposible
> todos sentimos el corazón adentro
> cuando
> aquella tarde por estos lados
> se habló del finao que cuatro años atrás
> se la jugó sin asco.

Distantes, solitarios, lingüística y económicamente necesitados, sus preocupaciones son a la vez ajenas y condicionadas por el país que los expulsó. Sus obras son también una búsqueda, una manera de mirarse e interrogarse a sí mismos, de indagar el país al que han llegado, de recordar y proyectar.

Vueltos a la democracia, los gobiernos de la transición se han ocupado de la reactivación económica del país. Dentro de estos importantes índices de desarrollo se encuentra la cultura y, allí dentro, la poesía. En definitiva, se trata de una política cultural que prefiere mirar hacia adelante y que no ha conseguido, o no ha querido, ni hacerse cargo de su directo pasado literario –poético y narrativo– ni de alcanzar los elevados índices de lectura que poseía Chile. De allí que la circulación y discusión de estas obras ha sido muy escasa. Podemos afirmar que su exilio no ha terminado, que su marginación persiste. Salvo contados casos, la publicación literaria del Chile actual se rige por las reglas del mercado sin prestar atención a necesidades científicas, filológicas, capaces de sentar las bases comunes de un entendimiento, de un corpus

literario asequible que permita la valoración de este pasado inmediato, fundamental para comprender el presente, para generar un acuerdo, por precario que sea.

Bibliografía

AGUIRRE, Estela; CHAMORRO, Sonia; y CORREA, Carmen (eds.): *Libros y tesis escritos por chilenos desde el exilio: Bibliografía desde el exilio 1973-1989*. En: http://www.abacq.net/imagineria/009.htm.

LIHN, Enrique (1977): *París, situación irregular.* Santiago: Editorial Aconcagua.

— (1979): *A partir de Manhattan.* Santiago: Editorial Ganymedes.

LIRA, Rodrigo (1984): *Proyecto de obras completas*. Santiago: Editorial Universitaria.

REDOLÉS, Mauricio (1976): “Del finao”. En: http://www.mauricioredoles.cl/

— (1987): *Bello barrio.* Santiago.

TEILLIER, Jorge (1978): *Para un pueblo fantasma.* Valparaíso: Cruz del Sur.

YAMAL, Ricardo (1988): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica.* Concepción: LAR.

ETAPAS DEL EXILIO DE JULIO CORTÁZAR Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO MULTICULTURAL

Izara BATRES

Resumen

Este trabajo versa sobre las etapas del exilio de Julio Cortázar: un exilio que empezó siendo elegido cuando el escritor decidió cambiar su residencia de Buenos Aires por la vida en París (desde que en 1951 le conceden una beca para investigar la novela y la poesía francesa contemporánea en sus conexiones con las letras inglesas), pero que posteriormente, desde mediados de los 70 se convertiría en un exilio obligado, pues Cortázar siempre se mostró contrario a la dictadura argentina y vivió en primera persona, desde París, el fenómeno del exilio argentino a Francia, sobre todo después de las actividades de la Triple A en Argentina.

Palabras clave: Julio Cortázar, exilio, París, Argentina.

Title: Stages of Julio Cortázar’s exile and their relation to the multicultural space

Abstract

This paper concerns the stages of Julio Cortázar’s exile: an exile that began when the writer chose to exchange his Buenos Aires residence for the Parisian life (when, in 1951, he was given a grant to study contemporary French literature and poetry and their connections to English writings), but which became obligatory in the mid-’70s, as Cortázar always spoke out against the Argentina dictatorship. He lived the phenomenon of the Argentine exile to France in first person, especially after the activities of the Triple-A in Argentina.

Keywords: Julio Cortázar, exile, Paris, Argentina.

En el caso de Julio Cortázar hablamos de un exilio que empezó siendo emigración voluntaria o exilio elegido, es decir, que el escritor decidió cambiar su residencia de Buenos Aires por la vida en París cuando, en 1951, le concedieron una beca para investigar la novela y la poesía francesa contemporánea en relación con las letras inglesas.

Pero posteriormente, desde el año 73, este exilio voluntario se iría convirtiendo en obligado, pues Cortázar siempre estuvo en contra de las actividades de la Triple A y de la dictadura argentina y vivió en primera persona, desde París, el fenómeno del exilio argentino a Francia.

Cortázar visitó Argentina en el año 73 sin saber que esa sería la última visita en diez años. En aquel momento, el escritor tenía esperanza en la victoria política de Cámpora y en lo que él llamaba el ala izquierda del peronismo. Así que se había propuesto regresar temporalmente a Buenos Aires para participar en tareas culturales. Sin embargo, finalmente cambió de opinión, ya que, en palabras de Cortázar, "fue Perón quien subió al poder, y después, fue López Regá y la Triple A", y como él mismo explica en una entrevista realizada posteriormente[3], "recibí formalmente en París la condena a muerte". Con esta frase Cortázar se refería a las cartas que recibía del gobierno de Buenos Aires en las que se le desafiaba a volver allí y se le insultaba. Esto hizo que comenzara a sentirse como un exiliado. Cito textualmente:

> Yo tengo creada una buena fama de loco pero no de zonzo, y entonces venir (a Buenos Aires) para que me liquidaran inmediatamente –cosa que estoy convencido de que hubiera sucedido– me pareció tonto, absurdo desde todo punto de vista, personal y político. Entonces, en ese momento, sentí por primera vez en mi vida que me convertía en un exiliado.

Pero Julio Cortázar no quiso caer en un estado de depresión, como les ocurrió a otros exiliados, pues él defendía que eso sería hacerle el juego a la "Junta" (formada por los militares), y lejos de eso, se dispuso a participar activamente en la difusión de información sobre lo que la dictadura argentina estaba haciendo. Remitiéndonos de nuevo a la entrevista, Cortázar explica:

> Éramos, como me calificó un señor, los jefes intelectuales de la subversión en el exilio. De modo que, por razones obvias, mi actividad se multiplicó en el

[3] Entrevista a Julio Cortázar realizada por Martín Caparrós en diciembre de 1983. Revista digital *Crítica de la argentina* (15/02/2009).

> plano de esa pequeña tarea, que es la única que puedo cumplir, de sentarme en la máquina y difundir artículos que precisaran lo que pasaba en Argentina.

Y esta actividad se reflejó en su literatura, en cuentos como el de “Segunda vez”, que evoca el tema de las desapariciones, o “Apocalipsis en Solentiname”, culminando con el último cuento incluido en *Deshoras,* “Pesadillas” donde se trata el tema de la brutalidad militar a la que llegó la dictadura argentina. Y no sólo en sus cuentos, sino también en otro tipo de libros, la actitud de Cortázar se vuelve más revolucionaria. Este giro en su literatura se confirma en *Último Round* (1969) donde recoge diversas frases escritas por los jóvenes revolucionarios en los muros de la Sorbona en mayo del 68, y alcanza su cúspide con el *Libro de Manuel,* que en 1973, fue galardonado con el Premio Médicis francés. Los derechos del libro fueron destinados por su autor a la ayuda de los presos políticos en Argentina. Y así hasta llegar a textos como el de *Nicaragua, violentamente dulce* (1983) en el que Cortázar apoya la revolución sandinista. Todo este proceso tiene su origen en un viaje que el escritor realizó a Cuba en 1961 y, a partir del cual, comenzó a tener una mayor implicación en la circunstancia política latinoamericana, que, como estamos viendo, iría en progreso. Muchos de sus artículos de contenido crítico y político escritos en París para los periódicos, están recogidos en el libro *Argentina, años de alambradas culturales* (1984).

Escribió también Cortázar, en esta época, sobre la función del intelectual y la necesidad de que los pueblos pensaran por sí mismos y tuvieran acceso a la cultura, y sobre la necesidad de defender con sinceridad y valentía los derechos humanos. De hecho, en 1974, fue miembro del Tribunal Bertrand Russell II reunido en Roma para examinar la situación política en América Latina, en particular las violaciones de los Derechos Humanos, después de que en 1970 viajara a Chile para solidarizarse con el gobierno de Allende.

Por otro lado, Cortázar intervino en otro tipo de actividades en la misma capital parisina. Por mencionar algunas de ellas: en noviembre de 1981, la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas (AIDA), organizó en París una gran marcha en protesta por los artistas desaparecidos y muertos en Argentina desde 1976, que, encabezada por Julio Cortázar y Lionel Jospin, recorrió el Barrio Latino y los Quais del Sena.

Estas actividades de los exiliados ponían a Europa al corriente de lo que hacían los militares en Latinoamérica, sobre todo a través de los boletines informativos que empezaron a publicar los exiliados. En una de estas revistas, en este caso del COSOFAM (Comisión de Solidaridad con los Familiares de Presos Politicos), en mayo de 1983, se publicó un informe sobre las Madres de la Plaza de Mayo con un texto de Julio Cortázar dedicado a ellas.

Cortázar pensaba que se podía hacer más desde fuera que desde dentro, informando a Europa, moviendo a la gente y concienciándola de lo que ocurría. Ese “no estar aquí y a la vez estar definitivamente” del que hablaba Cortázar, queda patente en el siguiente texto de una entrevista a la que ya nos hemos remitido anteriormente, y que fue realizada en Buenos Aires, cuando el escritor regresaba a su ciudad en 1983, después de 10 años:

> En el par de días que llevo aquí, ya varias personas me preguntaron qué siento con este regreso y cómo encuentro la Argentina. Y yo veo que lo hacen un poco como si, recién al desembarcar aquí, yo me enterase de lo que ha pasado, y no es así. Muchos de los que hemos vivido tantos años en condición de exiliados hemos seguido muy de cerca la situación argentina, y en algunos planos críticos hemos tenido una información mucho mejor que la que podía tener aquí el argentino medio, totalmente cercado por la censura. Anoche un amigo se quedó muy asombrado cuando se enteró de que yo había escrito en Francia y difundido en España y América Latina, a través de la agencia EFE y el diario El País, una cantidad de artículos donde le pegaba con las dos manos a la Junta. No tenía la menor idea, porque claro, aquí no salió nada. Entonces, cuando me preguntan cómo veo las cosas aquí, digo que la única diferencia es que ahora estoy materialmente en Buenos Aires, pero en estos diez años de ausencia he estado todo el tiempo aquí, aprovechando una información lo más completa posible, ya sea periodística o clandestina.

Para entender el proceso hacia lo revolucionario en su literatura que, por otra parte, siempre había sido revolucionaria, hemos de tener en cuenta que Cortázar vivió un momento histórico en el que, en la ciudad de París confluían numerosas culturas y esto contribuía a que hubiese una atmósfera especialmente proclive al activismo, pero también a la creación artística pues eran muchos los artistas de diversas nacionalidades exiliados o simplemente emigrados que residían en París.

Recordemos, centrándonos primero en la emigración latinoamericana, que en los años 60 habían llegado a Francia numerosos emigrantes procedentes sobre todo de Guatemala, Brasil y Argentina y después del golpe militar del 73, miles de uruguayos y chilenos. A finales de los 60 comenzaban a

llegar los exiliados de la primera dictadura militar argentina que, a raíz de la Triple A, aumentarían en número. Finalmente, el grueso del último exilio político argentino llegó a Francia entre 1976 (tras el golpe militar del 24 de marzo) y mediados de 1979[4].

Muchos intelectuales y asociaciones de derechos humanos apoyaron a los inmigrantes en Francia. De hecho se creó un comité de denuncia del régimen militar argentino llamado *Comité de Défense des Prisonniers Politiques Argentins* (CODEPPA) que integraban personalidades como Marguerite Duras, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, el equipo de la revista Esprit, etc.

Para que nos hagamos una idea, en base a las estadísticas de Oficina Francesa de Protección de Refugiados (OFPRA) y según datos de la revista académica Francesa *Amerique Latine: histoire et memoire. Les Cahiers,* las diversas categorías de exiliados políticos argentinos en Francia sumarían entre 2.200 y 2.500 personas adultas, la mitad de las cuales se instalaron en París y sus suburbios.

A estas cifras se añaden los inmigrantes de otras nacionalidades, como por ejemplo los españoles que habían llegado a Francia durante la guerra civil o en la postguerra y que continuaron llegando durante los años de la dictadura (entre ellos escritores y artistas de la generación del 27 y la del 14) y por supuesto los asiáticos y los magrebíes (como dato, en 1971, Francia era el país que recibía el 98% de la emigración argelina) y, en resumen, todo el proceso de inmigración que hizo que en la actualidad, en París, haya un cuarto de la población que ha nacido fuera de Francia.

Estos datos nos ayudan a reconstruir el espacio intelectual y social de confluencia de culturas en el que se movió Cortázar en aquellos años en la capital francesa. A esto se añadían las revueltas estudiantiles y obreras de finales de los 60 y todo el proceso que, a lo largo de esa década, había llevado a la defensa de los derechos humanos y a diversos movimientos de liberación. Cortázar comenzaba, en aquel momento, la etapa de mayor compromiso revolucionario; un compromiso que siempre había estado presente en su obra pero que siguió un proceso de desarrollo porque, como dijo él mismo, el escritor comprometido lo está siempre, aunque en unas creaciones literarias

[4] Datos de la revista *Amerique Latine Histoire et memoire. Les Cahiers* publicada por el grupo de investigación "Amérique Latine Histoire et Mémoire" de l'Université Paris-VIII.

resulte más visible que en otras. Así, el París del inicio de las décadas de los 50 y 60 de los paseos literarios y el enamoramiento poético de la ciudad, se convirtió después, para él, en un París más social y en una plataforma ideal para el apoyo a la lucha, pero sin perder el espíritu poético y filosófico, pues Julio Cortázar siempre intentó abrir del todo los pequeños recovecos de luz que brillaban en “esta sospechosa falta de alternativa” que era, según sus palabras, la realidad.

Bibliografía

CAPARRÓS, Martín (1983): Entrevista a Julio Cortázar [en línea], en *Revista Digital Crítica de la Argentina,* 15/02/2009.

OLIVEIRA-CÉZAR, María (2000): “El exilio argentino en Francia” [en línea], en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, vol. 1 (2000), extracto de un estudio más amplio publicado en *Todo es Historia,* núm. 388, noviembre 1999, Buenos Aires (Argentina).

EL EXILIO HISTÓRICO DE IRLANDA Y SU INFLUENCIA EN EL FOLK

Rebeca CAMPOS FERRERAS

Resumen

El interés de la comunicación es mostrar a través de hechos históricos puntuales cómo Irlanda ha sido un territorio expuesto a ser dominado por culturas ajenas a la nativa y cómo la sustitución de las costumbres irlandesas por las sajonas originó la existencia de dos tipos de exilio: por un lado, el exilio físico, es decir, la huída a otros territorios extranjeros; y por otro, el exilio, podría llamarse, “estático”, que implica un desarraigo sin la premisa de tener que desplazarse de la tierra nativa. Ambos tipos de exilio han repercutido en la música Folk hasta el punto de haber sido considerada una recurrencia temática clave en la inspiración de la música irlandesa.

Palabras clave: Irlanda, folk, música, exilio.

Title: The historic exile in Ireland and its influence on folk music

Abstract

The aim of this study is to show through some main historical facts how Ireland was a territory exposed to be dominated by other people’s culture instead of the native one, and how the replacement of the Irish costumes for those of the English originated the existence of two types of exiles: on the one hand, the physic exile, that is, the flight to foreign countries; and on the other hand, what could be called the “static” exile, which implies a rootlessness without the maxim of having to move from their native land. Both kinds of exile have had an effect in Folk music up to the point of having been considered a key thematic recurrence in the Irish musicians’ inspiration.

Keywords: Ireland, folk, music, exile.

Durante siglos la historia de Irlanda se ha ido escribiendo con una pluma importada, elaborada por empresas extranjeras, cuyo cometido principal, conquistar el territorio irlandés, se llevó a cabo a través de invasiones que fueron mermando una tradición mitológica y lingüística en favor de las costumbres invasoras.

La llegada de San Patricio en el siglo V, y la consecuente introducción del cristianismo en la isla, se puede establecer como punto de partida a partir del cual se sucedieron una serie de hechos históricos que provocaron lo que denominaremos como exilio “estático”, es decir, la sustitución de los valores originales de la cultura irlandesa por otros extranjeros que provocan la sensación de desarraigo en los habitantes autóctonos, sin la necesidad de tener que trasladarse lejos del territorio nativo. El hecho de que los documentos de San Finnen, que llegó a Irlanda en el VI, transformasen la leyenda de Tuan Mac Cairill, único superviviente a través del cual se puede conocer la historia mitológica de las tres razas que ocuparon el territorio celta, y la adaptase para que coincidiese con la doctrina cristiana, ya indica una situación de desposesión por parte de la cultura propiamente irlandesa. Pero no es hasta la conquista vikinga en el 800 y la posterior victoria de Brian Boru, quien expulsó a los escandinavos en el año 999, cuando se abre un período que determinará por completo la evolución histórico- política de la Irlanda que hoy en día conocemos.

En el siglo XII, la intervención de los anglonormandos, dirigidos por Ricardo de Clare, a favor de la toma del poder total de la isla del rey de Leinster, Diarmuid MacMorrough, provocó no sólo la victoria de éste último, sino la enervación de Enrique II, entonces rey de Inglaterra, y su posterior autoproclamación de rey de Irlanda en un intento de evitar posibles enemigos fronterizos. Tanto la conquista total de la isla, que la dinastía Tudor llevó a cabo de forma represiva en el siglo XVI, como la ulterior política de Cromwell, sobre la que se cimentaron las llamadas “Penal Laws”, que eximían a los irlandeses de cualquier derecho como ciudadanos, contribuyeron a que la tradición inglesa erradicase casi por completo cualquier atisbo de poso costumbrista puramente irlandés. El hecho de que Inglaterra rompiese sus relaciones con la doctrina

papal en el siglo XVI también determinó las inminentes discrepancias entre el catolicismo arraigado en la moral irlandesa y el protestantismo que, irremediablemente, iba expandiendo su doctrina por el territorio conquistado. No sería hasta la mitad del siglo XIX, con la aparición de la Gran Hambruna, cuando la mayoría de los irlandeses exiliados se asentarían en América del Norte, un hecho que provocó el surgimiento de pequeños barrios irlandeses, cuyas generaciones venideras reconstruirían el espíritu nativo, un siglo después, con las herramientas que proporcionaba la música folk. Gracias a la parcial independencia obtenida en 1948, por la que se consolida la República de Irlanda, o Eire, como país independiente de la corona inglesa, comienzan a aparecer en los años sucesivos bandas musicales armonizadas en clave de tradición. Su intención principal es tanto recuperar el repertorio popular que caracterizaba al espíritu propiamente irlandés como evocar, con creaciones nuevas, la lucha contra los ingleses, el ensalzamiento de Irlanda como nación independiente y el lamento por el exilio de sus compatriotas. En este punto es conveniente diferenciar la música hecha por los grupos originales de Irlanda, cuyas letras tratan tanto del exilio “estático” que han sufrido a lo largo de los años como del homenaje a aquellos irlandeses que tuvieron que exiliarse, siempre desde una perspectiva de comprensión hacia el dolor del “otro”, y aquellos originados en América del Norte, que personifican en sus melodías líricas el dolor personal del que se exilia de su tierra natal por causa del apetito conquistador, en este caso, de Inglaterra.

Centrando la atención en los grupos que se originaron dentro de los límites geográficos de Irlanda, cabe considerar la aparición de *The Clancy Brothers* en 1956, de *The Chieftains* y *The Dubliners* en 1962 y de *The Wolfe Tones* un año después, en 1963. La independencia de Eire, y el consiguiente rescate de aquellas tradiciones perdidas tras la ocupación inglesa, dieron lugar a bandas como esta última, que rinde homenaje a Wolfe Tone, un líder nacionalista irlandés que, en el siglo XVIII, decidió quitarse la vida una vez fue condenado a muerte por los ingleses. Aunque las cuatro bandas fueron pioneras en su interés por ese rescate, tanto de tradiciones olvidadas como de personalidades que contribuyeron a lo largo de la historia a que la liberación de Irlanda se llevase a cabo, sus letras no han sido elaboradas a partir de un

estado de exilio completo, sino que son ejemplos representativos de ese exilio "estático" anteriormente mencionado. El hecho de que las cuatro gozasen de alto prestigio en su país, y que la decisión de viajar al extranjero fuese tomada por fines puramente comerciales, confirma que el cometido de su temática musical quede reducido a un ensalzamiento de lo irlandés y un lamento por aquellos que tuvieron que marcharse del país. Sin embargo, en sus letras sí hay evidencias del interés por que perduren ciertas personalidades relevantes, sobre todo en lo que concierne al terreno de la literatura, pues son numerosas las referencias tanto a autores irlandeses que emigraron de su país como a las obras que representaron la melancolía del desarraigo desde el exilio. *The Clancy Brothers* compusieron canciones como "The Rising of the Moon", que recuerda la historia que Lady Gregory publicó en 1907 sobre un rebelde nacionalista irlandés que tuvo que esconderse de la justicia y que, una vez atrapado por un policía, fue puesto en libertad como símbolo de hermandad entre los compatriotas:

> All along that singing river, that black mass of men was seen
> High above their shining weapons flew their own beloved green
> Death to every foe and traitor, whistle out the marching tune
> And hoorah me boys for freedom 'tis the rising of the moon. (The Clancy Brothers 1956)

Otra de sus canciones, "Finnegan's Wake", por otro lado, ofrece una interpretación peculiar de la novela de James Joyce con el mismo nombre, aunque serán *The Dubliners* quienes, además de versionar esta última canción, directamente dediquen uno de los títulos de sus discos, "Finnegan Wakes", publicado en 1966, al autor irlandés. Además, en el álbum "At Home with the Dubliners" aparece el tema "Humpty Dumpty", creación poética del mismo Joyce, extraído de esa novela e interpretado "a capella" por el vocalista principal, Ronnie Drew. La canción "Boys Come Rolling Home", en cambio, homenajea a todos aquellos irlandeses que tuvieron que marcharse a Estados Unidos a buscarse la vida y cómo la esperanza por volver a su tierra nativa pereció allí con ellos:

> I always will remember well the day we went away
> Sailing out of Dublin in the morning
> Our hopes were on tomorrow as we kissed the girls farewell
> But our dreams were on the day of our returning […]
> Well, I am over eighty now, me grandson's by me bed;
> And here I'm in Chicago and still scheming;

> He says he’ll take me back again to rest my weary head;
> And I'll leave him a legacy of dreaming. (The Dubliners 2008)

Por otro lado, *The Wolfe Tones* se centran más en el aspecto político, resaltando las batallas contra los ingleses y el exilio, entendido como la huída del oprimido ante la presión de Inglaterra, como temática principal en la inspiración de sus canciones. Temas como “Padraic Pearse”, rememorando al líder del levantamiento de 1916, o “The Crossing”, cuya temática se traslada al exilio de los irlandeses ante la Gran Hambruna, manifiestan tanto su compromiso para con el legado irlandés que dejaron sus antecesores como el lamento por los que se exiliaron:

> In these sad and lonely days for Ireland
> Our people shipped across the ocean wide
> They left their footsteps by the harbour walls
> And their dreams are in the hills
> And the cabins that were home
> In the fields and in the towns of Ireland.
> In our hearts we always will remember
> All the tragedy, the hunger, the death and pain.
> In our hearts we always will remember
> All the millions that were lost
> All the lifes that it cost
> In those ships, those coffin ships, those ships of tears [...]. (The Wolfe Tones 2001)

En “Streets of New York”, tema escrito por el cantautor irlandés Liam Reilly y versionado por la banda, se puede apreciar el sufrimiento de un joven exiliado irlandés que viaja a Nueva York a intentar conseguir un trabajo digno, más allá de la granja que mantiene su padre, y cómo debe afrontar una serie de obstáculos que le llevan a lamentar el sentimiento de desarraigo irremediable en su destino. Finalmente, *The Chieftains*, a diferencia del resto de bandas ya mencionadas, hacen uso del idioma originario de Irlanda, el gaélico, para conducir el mensaje de sus canciones. Más implicados en la recuperación de una tradición perdida y en el renacer de melodías cuyos pentagramas parecían haberse difuminado en el olvido durante décadas, *The Chieftains* componen una lírica más íntima, que retoma el gusto por lo heroico y lo sentimental, aunque también dedican gran parte de su temática al exilio, sobre todo en el álbum “Long Journey Home”, en donde se pueden encontrar canciones con títulos como “Famine Theme” o “Emigration theme”.

Sin embargo, sería en Estados Unidos donde, de las colonias irlandesas, surgirían grupos musicales que, habiendo experimentado, sino directamente, a través de una ascendencia emigrante, lo que supone vivir en el exilio, intentarían divulgar una tradición que pervivía en sus memorias. A partir de la década de los 90, es cuando se pueden apreciar exaltaciones de lo irlandés por medio de grupos que empiezan a representar la desdicha del exilio, aunque resulte paradójico, gracias a la concordancia del folk con un estilo musical proveniente de Inglaterra, lo que se conoce como "punk", tendencia actitudinal que exalta precisamente el individualismo de las personas frente al gusto comunitario, también considerado como opresor. Del mismo modo que los irlandeses recurrieron al exilio para realizarse como tales, el folk optó por ayudarse de la denuncia que lleva implícita la apreciación "punk" para divulgar un estado de ánimo que no era compartido por la mayoría sajona dominante. En esta línea, grupos como *The Tossers,* originarios de Chicago, y *Flogging Molly,* del estado de California y con miembros irlandeses en sus filas, marcan no sólo un nuevo estilo musical, sino la reivindicación de la tradición irlandesa a partir de su experiencia como exiliados. Con canciones como "Terry O'bradaigh" y "Faraway", el grupo de Chicago reclama el dolor de los que deben exiliarse de su país:

> Well here I am again
> In a foreign town where I know no one
> On another continent
> Well it's four o'clock and I'm with someone
> That I haven't met before
> But I don't feel like I should leave
> Well I might not find the door
> Anyway the miracle's stirring me […]
> Away, away, oh I'm far away from home
> Away, away, and the wonder lingers on. (The Tossers 2003)

De igual manera, el vocalista y compositor principal de *Flogging Molly*, Dave King, compone gran parte de sus temas a partir de su experiencia como exiliado, puesto que tuvo que abandonar Dublín siendo aún adolescente debido al repentino fallecimiento de su padre. Canciones como "Paddy's Lament" o "These Exiled Years" representan la identificación de la banda con aquellos que lamentan haber tenido que abandonar su tierra nativa:

> I've heard all your sad songs
> I can hear

It’s another day older in these exiled years
The dew on the ground
Blankets the face
Cold was the night
Gone her embrace
For your land of the free
Now prisons me
To rot in this jail
Of lost liberty […]. (Flogging Molly 2000)

Este exilio físico, como se ha podido comprobar, se ve inmortalizado en forma de acordes cuya agresividad es consecuencia de una represión aún no olvidada y que se manifiesta tanto a partir de la década de los 60 en territorio irlandés como a partir de 1990 en Norteamérica.

Por tanto, Irlanda ha servido, por un lado, de escenario para los grupos enmarcados dentro de su contexto nativo, y por otro, de inspiración para aquéllos que tuvieron que trascender su barrera geográfica por causas ajenas a su voluntad, siendo una misma tradición, la irlandesa, válida para cualquier entidad musical.

Bibliografía

JUBAINVILLE, H. d´Arbois de (1996): *El ciclo mitológico irlandés y la mitología céltica*. Traducción de Alicia Santiago. Barcelona: Edicomunicación.

RUTHERFURD, Edward (2007): *Ireland Awakening*. United Kingdom: Arrow Books.

VILLACAÑAS, Beatriz (2007): *Literatura irlandesa*. Madrid: Síntesis.

Discografía

Flogging Molly (2000): *Swagger*.

The Dubliners (2008): *Forty years*.

The Chieftains (1998): *Long Journey Home*.

The Clancy Brothers (1956): *The Rising of the Moon: Irish Songs of Rebellion*.

The Tossers (2003): *Purgatory*.

The Wolfe Tones (2001): *You’ll never beat the Irish.*

FONTENAY-AUX-ROSES: ESPACIO DE EXILIO Y DE DECADENCIA

Beatriz CANGAS RUMEU

Resumen
La casa de Fontenay-aux-Roses representa para el duque Jean Floressas des Esseintes el espacio añorado para huir de la vulgaridad y de la estupidez de la sociedad contemporánea. El protagonista de la novela de J-K. Huysmans, *À rebours,* transforma el espacio de la casa de manera radical para crear una “thébaïde raffinée”, en la que aislarse de una realidad que considera anodina y evadirse a través de la experiencia sensorial y estética. La casa se construye así como un espacio fascinante en la que el exilio del protagonista cobra un carácter cercano a lo mágico y lo místico. La decoración de la casa y los elementos que la habitan permiten a des Esseintes huir de una existencia trivial a través del viaje espiritual, el ensueño y la imaginación. Fontenay-aux-Roses se transforma entonces en un laboratorio donde manipular flores, alcoholes, perfumes, etc. con el fin de encontrar los placeres capaces de abstraerle de la mezquindad de lo cotidiano. No obstante, a pesar de tener una vocación de retiro y evasión, la casa, reflejo directo de la mente enfermiza del protagonista, se convierte en un lugar angustiante y malsano que agudiza paradójicamente su neurosis. El espacio del exilio, creado exprofeso por des Esseintes, resulta ser un componente esencial para su autodestrucción.
Palabras clave: Fontenay-aux-Roses, Huysmans, exilio, autodestrucción.

Title: Fontenay-aux-Roses: space for exile and decadence
Abstract
The House of Fontenay-aux-Roses represents for Duke Jean Floressas Des Esseintes the longed-for runaway space from the vulgarity of men and modern society. He radically transforms the house in order to create a “thébaïde raffinée”, where he can build his own reality, escaping through sensory and aesthetic experiences. The house therefore becomes a fascinating space in which the protagonist’s exile is characterized by certain magic and mysticism. The decoration of the house allows Des Esseintes to escape from a dull existence through travelling, dreams and imagination. Fontenay-aux-Roses also becomes a laboratory where flowers, alcohol and perfumes are manipulated in order to break away from reality. However, despite of its retirement purposes, the house, direct reflection of the sick mind of the protagonist, becomes a distressing and unhealthy space that paradoxically heightens his neurosis. The space of exile, created expressly by Des Esseintes, thus becomes an essential constituent of his self-destruction.
Keywords: Fontenay-aux-Roses, Huysmans, exile, self-destruction.

Desde el inicio de la novela, la casa de Fontenay, situada en los alrededores de Paris, “dans un endroit écarté, sans voisins” (Huysmans 1977: 86), aparece como el refugio que debe permitir a des Esseintes, alejarse de “l’existence contemporaine” (Huysmans 1977: 141) y de los valores de la sociedad burguesa moderna. Tras enfrentarse a la vida urbana y establecer relaciones sin éxito con diferentes estratos de la sociedad, el protagonista, héroe del espíritu decadente por excelencia, sueña con una “thébaïde raffinée” en la que refugiarse “loin de l’incessant déluge de la sottise humaine” (Huysmans 1977: 84). Su desdén hacia la sociedad y su “désir d’échapper aux vulgarités du monde” (Huysmans 1977: 214) desencadenan la necesidad de un exilio total, físico y espiritual, una “initiation au voyage dans ‘l’espace du dedans’” (Grojnowsky 1996: 30). Des Esseintes busca, en este aislamiento, “de se blottir, loin du monde, de se calfeutrer dans une retraite, d’assourdir […] le vacarme roulant de l’inflexible vie” (Huysmans 1977: 85) y “de baigner dans une définitive quiétude” (Huysmans 1977: 86). La dolorosa existencia en la capital francesa, una profunda insatisfacción y un sistema nervioso inestable le condenan a una huida espiritual con la que pretende escapar de todo a través de la “contemplación, de la fantasía, del éxtasis y de la imaginación creativa y soñadora” (Herrero 2000: 59). No sin razón Huysmans pensó inicialmente en titular su novela *Seul*.

Como ocurre en otras novelas de Huysmans, apellido que irónicamente significa en holandés ‘hombre de la casa’, el espacio cerrado en *À rebours* ocupa un lugar absolutamente central en el transcurso de la narración. En sus obras se observa “la terreur de l’espace” (espacio abierto) y “l’idée même de déplacement entraine l’angoisse (Brombert 1975: 156). En efecto, en *À rebours*, la casa de Fontenay-aux-Roses acapara, a excepción de la Notice y de un súbito viaje abortado, la totalidad de la acción. En esta novela el exilio del personaje está marcado por la preeminencia de lo espacial sobre lo temporal ya que el escritor sitúa a su personaje “hors-temps” (Grojnowsky 1996: 31-35). En efecto, no se encuentran apenas referencias temporales y las existentes resultan particularmente indefinidas. Sin embargo, la entrada y la salida definitiva de la casa constituyen los dos hitos clave del desarrollo de la acción

(Grojnowsky 1996: 37). Fontenay se consagra así como el marco espacial privilegiado de una acción predominantemente psicológica. La descripción de los espacios oscila entre el detalle más absoluto, como es el caso del comedor y del color de las paredes, entre otros, y una cierta confusión a la hora de imaginar la estructura de la casa.

El exilio des Esseintes implica un rechazo absoluto de la vida urbana y éste busca su casa-refugio en una espacio protegido de la absurda monotonía de Paris y “peu ravagé par les Parisiens” (Huysmans 1977: 86). Por ello la casa se encuentra alejada de la capital francesa, pero con un acceso relativamente fácil para evitar la caída en el capricho psicológico de desear volver simplemente por la angustia de la distancia.

Antes de instalarse, el protagonista somete la casa a una transformación total de los elementos domésticos para que ésta pueda proporcionarle la evasión anhelada. En primer lugar, la construcción del espacio casero se lleva a cabo “a contrapelo” de la norma y de los usos convencionales. El protagonista modela un espacio que pueda asegurarle un silencio y una oscuridad absolutos: “un silence profond enveloppait la maisonnette engourdie dans les ténèbres” (Huysmans 1977: 133). En ella los criados deben llevar zapatillas de fieltro para evitar el ruido y vivir aislados como “moines claustrés” y, asimismo, des Esseintes “fit placer des tambours le long des portes bien huilées et matelasser leur plancher de profonds tapis de manière à ne jamais entendre le bruit de leur pas, au-dessus de sa tête” (Huysmans 1977: 97). El aislamiento y la situación de la casa “ne laissaient pas pénétrer jusqu’à elle le brouhaha des immondes foules” (Huysmans 1977: 105). Igualmente, el protagonista sigue una rutina nocturna específica con el fin de contactar lo menos posible con sus criados ya que piensa “qu’on était mieux chez soi, plus seul, et que l’esprit ne s’excitait et ne crépitait réellement qu’au contact voisin de l’ombre” (Huysmans 1977: 91). En efecto, Des Esseintes controla la entrada de la luz a través de vidrios especiales y a través de una elección estudiada de los colores de las paredes, los cuadros y los elementos decorativos de la casa, con el fin de crear la atmósfera estética adecuada para su exilio. Victor Brombert destaca en la obra de Huysmans este “refus de la lumière […] et plus spécifiquement du soleil” y “le goût de la nuit”. Según él, “la passion de la

décoration intérieure est en rapport étroit avec cet artifice nocturne, car ici même la nuit est factice” (Brombert 1975: 159-160). Por otra parte, el personaje, encerrado permanentemente en su fortaleza, no siente el mínimo interés por el exterior: “ce paysage ne déplaisait pas à des Esseintes; mais […] jamais il s’était, pendant le jour, promené sur les routes; la verdure de ce pays ne lui inspirait, du reste, aucun intérêt” (Huysmans 1977: 105-106). Como indica Victor Brombert, este aislamiento, del que subyace la idea de la prisión y del claustro, le permite caminar a través de su interioridad.

Dentro de la casa, el protagonista busca evadirse a través de la ensoñación y la explotación de los recursos de la imaginación. La decoración cobra gran importancia en este sentido ya que debe adaptarse “aux besoins de sa future solitude” (Huysmans 1977: 91). Des Esseintes se encarga personalmente de esta tarea estudiando los efectos cromáticos en función de la luz: “Ce qu’il voulait, c‘étaient des couleurs dont l’expression s’affirmât aux lumières factices des lampes”. Para ello, “il tria, un à un les tons” et “étudia aux bougies toutes ses nuances” (Huysmans 1977: 91-94). El interior de la casa responde a los gustos excéntricos del protagonista, que crea un original equilibrio lumínico, cromático y matérico de paredes forradas como libros, “avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du cap”, un techo a modo de firmamento con ángeles “naguère brodés par les tisserands de Cologne, pour une ancienne chape”, libros y flores extrañas, algunos cuadros y dibujos cuidadosamente elegidos, “rayons et casiers de bibliothèque en bois d’ébène”, “peaux de bêtes fauves et de fourrures de renards bleus”, “de profonds fauteuils à oreillettes”, “un vieux pupitre de chapelle” (Huysmans 1977: 93-94). La luz tenue de las ventanas, filtrada por medio de “vitres, craquelées, bleuêtres, parsemeées de culs de bouteille aux bosses piquetées d’or”, está controlada por unos “rideaux taillés dans les vieilles étoles”. Esta ambientación casi teatral está coronada por la colocación litúrgico-artística sobre la chimenea, entre dos ostensorios “en cuivre doré, de style byzantin”, de un “canon d’église” sobre el cual se encuentran, poco más o menos a modo de manifiesto artístico, tres obras de Baudelaire, entre las cuales se halla el poema *Anywhere out of the world* (Huysmans 1977: 95-96).

Des Esseintes crea un entorno que hace posible su huída de la realidad a través de espacios y objetos extraños y únicos, diseñados exclusivamente para él. “La forma de amueblar la casa y de decorar la casa le sirve al autor para generar y motivar muchos de los temas con los que se alimenta la atención, la fantasía y el espíritu inquieto y soñador del protagonista” (Herrero 2000: 54). Entre ellos sobresale el original comedor, asimilado a la “cabine d’un navire”, aislado de las otras habitaciones por un corredor aséptico e incrustado a su vez en otra habitación. En este espacio de connotaciones marítimas, por el acuario situado “entre ce hublot et cette réelle fenêtre ouverte dans le vrai mur”, “les poissons mécaniques”, “les gravures des agences de paquebots”, “les chronomètres et les boussoles, les sextants et les compas, les jumelles et les cartes éparpillées”, una edición especial de “les aventures d’Arthur Gordon Pym”, etc. el protagonista puede viajar mentalmente y “le mouvement lui paraissait d’ailleurs inutile et l’imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits” (Huysmans 1977: 95-96).

La búsqueda del artificio y el rechazo de lo natural son elementos clave de las aspiraciones de Des Esseintes en su exilio. Fontenay se transforma en una mezcla de Cámara de las Maravillas, Gabinete de Curiosidades, Studiolo, Nympheo, etc. en el que reunir objetos valiosos y curiosidades exóticas cargados de un gran poder simbólico. Como en los Gabinetes de curiosidades, Des Esseintes reúne “objetos de origen natural que han sido modificados a mano con el fin de transformarlos en trofeo” (Ballart Hernández 2005: 36-37). Como indica Rose Fortassier: “aucun livre n’avait encore consacré à un intérieur conçu comme un gabinet d’esthétique une aussi longue description que ce roman de Huysmans” (Brunel 1987: 15). La extravagante tortuga con incrustaciones de piedras preciosas recuerda a los “corales trabajados en forma de animales mitológicos montados sobre cajas decoradas con pedrerías” de los Habsburgo austríacos. La casa de Fontenay se asemeja en algunos aspectos, desde un punto de vista tanto funcional como formal, al *studiolo* de Francesco I de Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia: “inventó un pequeño espacio cerrado, profusamente decorado, concebido para su uso privado y secreto, donde reunió elementos de la naturaleza –naturalia– y muestras del artificio humano –artificialia– que interpretaban curiosas relaciones,

constituyendo un micro-cosmos perfectamente ordenado y coherente que representaba la imagen del mundo que se había forjado su dueño” (Ballart Hernández 2005: 37). En efecto, Des Esseintes reúne en Fontenay-aux-Roses todos aquellos objetos preciados para él, tanto naturales (siempre manipulados por la mano del hombre) como artísticos, que le permiten realizar sus viajes espirituales y sus evasiones neuróticas. Como indica Juan Herrero:

> Para des Esseintes, el orden constructivo e imaginativo de lo artificial es superior al desorden y a la dispersión de lo ‘natural’ […] La magia y el encanto de lo artificial ‘motivan’ con fuerza la acción de la fantasía de des Esseintes y hacen volar a su espíritu rompiendo así la monotonía y el encadenamiento objetivo que impone la Naturaleza. (Herrero 2000: 66-67)

Flores extrañas y “monstrueuses” (Huysmans 1977: 189), variados perfumes y licores para componer ‘correspondencias’ sensoriales nuevas, una tortuga transformada en una joya, una colección de “vieilles éditions” (Huysmans 1977: 125), de “libres uniques” aux “formats inusités” “un astrolabre en cuivre gravé et doré” (Huysmans 1977: 287), etc. componen dentro de la casa “un ‘cosmos’ dans toute l’acception du terme” (Bachelard 1957: 24). Esta transformación de lo ‘natural’ en ‘artificio’ responde a una búsqueda de lo irreal, lo desconocido y de lo mágico: “Depuis longtemps déjà, il méprisait la vulgaire plante qui s’épanouit sur les éventaires des marchés parisiens […] Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses” (Huysmans 1977: 187), y: “son but était atteint; aucune ne semblait réelle” (Huysmans 1977: 192).

De este modo, Des Esseintes se empeña en esconder el caparazón natural de la tortuga bajo una red de incrustaciones de piedras preciosas elegidas en función de su rareza y originalidad:

> Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de la salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre. Il se sentit parfaitement heureux ; ses yeux se grisaient à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond d’or. (Huysmans 1977: 132)

En los Gabinetes de Curiosidades o Cámaras de Maravillas sus creadores deseaban reunir en un espacio casi sagrado “los objetos más seductores tanto a la vista como para la inteligencia, toda vez que representaban la unidad existente entre todas las cosas de la Creación” (Ballart Hernández 2005: 38). La casa de Fontenay adquiere así esta virtud casi mágica y redentora para el protagonista. Se convierte en un espacio con una

atmósfera fascinante de tintes irreales en la que el personaje puede comulgar con sus deseos y obsesiones más profundas. Es en este particular y artificial cosmos, los objetos de la casa ejercen un poder “mediador” simbólico y mágico:

> Su casa-retiro de Fontenay se convierte así una proyección de sus inquietudes y aspiraciones, una forma de alimentar su fantasía y sus meditaciones, un ‘símbolo’ evocativo que le permite ‘corresponder’ con dimensiones más profundas de la vida. (Herrero 2000: 60)

Para Alan Roger, Fontenay sería “el enclos idéal, une sorte d’éden artistique” (Roger 1987: 87). En esta dirección, Pierre Brunel compara la casa con el Arca de Noé, consagrándola como el depósito del tesoro personal de Des Esseintes:

> La maison de Fontenay-aux-Roses est l’arche dans laquelle des Esseintes a voulu conserver tout ce qui selon lui devait-être sauvé, sinon de la catastrophe finale, du moins du déluge menaçant dont l’époque et l’homme sont les seuls responsables. (Brunel 1987: 20)

El espacio cambiante de Fontenay responde a los deseos y caprichos de la mente ‘enferma’ de su dueño: “son habitation apparaît comme la chambre noire où se révèlent les péripeties de l’interiorité” (Grojnowsky 1996: 57). Diferentes imágenes de la casa se suceden en función de los estados emocionales y las necesidades del sistema nervioso de Des Esseintes. Como indica Juan Herrero:

> Cada parte de la casa, por la forma de combinar y de armonizar la decoración, los objetos, los muebles, los cuadros, etc. va suministrando la materia narrativa para desarrollar los ejercicios estéticos, contemplativos y soñadores. (Herrero 2000: 54)

En cuanto a la pintura**,** des Esseintes elige para su casa:

> Quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d’érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par de visions nonchalantes et atroces. (Huysmans 1977: 141)

A través de las cuales el personaje viaja a estados de terror, angustia, pesadilla y encantamiento, etc. Entre ellas encontramos las *Salomé* de Gustave Moreau, cuyo exotismo y sensualidad deja a des Esseintes “écrase, anéanti, pris de vertige” (Huysmans 1977: 148). Las *Persécutions religieuses* de Jan Luiken le trasladan a “les supplices que la folie des religions a inventés”, “à d’abominables imaginations […] qui donnaient la chair de poule à des Esseintes

qu’elles retenaient suffoqué dans ce cabinet rouge” (Huysmans 1977: 151). Las “apparitions inconcevables” de Redon “évoquaient dans la mémoire de des Esseintes des souvenirs de fièvre de typhoïde, des souvenirs restés quand même de nuits brûlantes, des affreuses visions de son enfance” (Huysmans 1977: 155). Al contrario, los *Proverbes* de Goya le trasladan a un estado de “tristesse charmante, une désolation en quelque sorte alanguie” (Huysmans 1977: 155).

En la evasión estética de des Esseintes se mezclan la fantasía, lo exótico y lo terrorífico. Las flores que tenían originalmente la función de calmar sus nervios y tranquilizar su cerebro (Huysmans 1977: 183) desencadenan la aparición de pesadilla de la “Grande Vérole” y gracias a la combinación de diferentes perfumes “Il s’égarait dans les songes qu’évoquaient pour lui ces stances aromatiques” (Huysmans 1977: 122).

Como hemos visto en el exilio del protagonista, la casa se consagra como espacio físico, pero también como espacio mental. Por esta razón, Fontenay es en realidad un espacio elástico, a través del cual el protagonista puede viajar geográfica y temporalmente a través de sus recuerdos y aspiraciones. La evasión a través de los sentidos, desarrollada por medio de los elementos que conforman la casa, permiten a des Esseintes trasladarse a diferentes episodios de su vida y viajar desde el más absoluto aislamiento. Diferentes elementos remiten a esta idea del viaje. En su comedor-paquebote:

> Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d’un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n’existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s’effectue, il le humait pleinement, à l’aise, sans fatigue, sans tracas, dans cette cabine dont le désordre apprêté, dont la tenue transitoire et l’installation comme temporaire correspondaient assez exactement avec le séjour passager qu’il y faisait, avec le temps limité de ses repas, et contrastait, d’une manière absolue, avec son cabinet de travail, une pièce définitive, rangée, bien assise, outillée pour le ferme maintien d’une existence casanière. (Huysmans 1977: 101)

En efecto, dentro de la casa de Fontenay existe una compleja dialéctica entre lo exterior y lo interior. Las imágenes ajenas al espacio de la casa se suceden paralelas a la idea de enclaustramiento y a veces de claustrofobia: “il étouffait dans cette atmosphère de plantes énfermées” (Huysmans 1977: 192). La vida de des Esseintes se lleva a cabo durante todo el exilio en un interior oscuro. No sale al jardín hasta el último periodo de su exilio, y no siente, como

hemos indicado, ningún interés por el exterior de la casa. El único intento de salida, tras un repentino deseo de viajar físicamente, resulta ser un fracaso ya que él mismo piensa: “A quoi bon bouger quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise […] il faudrait être fou pour aller perdre, par un maladroit déplacement d’impérissables sensations” (Huysmans 1977: 247-248). Interior y exteriores establecen un juego entre realidad, imaginación y recuerdo. Los diferentes ‘habitantes’ de la casa son los mediadores entre la realidad interna y la neurosis del protagonista. De este modo, los cuadros colgados de Moreau le trasladan a una “procession de prélats: des archimandrites, des patriarches” (Huysmans 1977: 177) con la aparición añadida del Demonio; las flores desencadenan un delirio relacionado con el terror a la enfermedad y a la Grande Vérole con “la brusque vision d’une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges” (Huysmans 1977: 193). A través de la producción de perfumes y la creación de aromas:

> Il voulut vagabonder dans un surprenant et variable paysage, et il débuta par une phrase, sonore, ample, ouvrant tout d’un coup une échappée de champagne […] Ensuite il laissa, par un ventilateur, s’échapper ces ondes odorantes, conservant seulement la campagne qu’il renouvela […] Les femmes s’étaient peu à peu évanouies ; la campagne était devenue déserte ; alors, sur l’horizon enchanté, des usines se dressèrent, dont les formidables cheminées brûlaient. (Huysmans 1977: 223)

Con la mezcla de diferentes licores y alcoholes, des Esseintes no sólo es capaz de establecer “correspondencias musicales” si no que es capaz de trasladarse a episodios del pasado, como la traumática experiencia en el dentista: “ce fleur phéniqué, âcre lui rémémorait l’identique senteur dont il avait eu la langue pleine au temps où les dentistes travaillaient dans sa gencive” (Huysmans 1977: 136).

Las diferentes ‘frases aromáticas’ componen una serie imágenes que derrumban los límites impuestos por las paredes de la casa y permiten al protagonista acercarse a diferentes decorados exteriores. Los recuerdos de su vida pasada vuelven motivados por las sensaciones exacerbadas en su delirio estético y sensorial. El antiguo astrolabio:

> Remua, en lui, tout un essaim de réminescences. Déterminée et mue par l’aspect de ce joyau, sa pensée partit de Fontenay, pour Paris, chez le bric-à-brac qui l’avait vendu, puis rétrograda jusqu’au Musée des Thermes et, mentalement, il revit l’astrolabe d’ivoire, alors que ses yeux continuaient à considérer, mais sans plus le voir, l’astrolabe de cuivre, sur sa table. Puis il

> sortit du Musée, et, sans quitter la ville, flâna en chemin, vagabonda para la rue du Sommerard et le boulevard Saint-Michel, s’embrancha dans les rues avoisinantes et s’arrêta devant certaines boutiques […] Commencé à propos d’un astrolabe, ce voyage spirituel aboutissait aux caboulots du quartier Latin. (Huysmans 1977: 287)

Los diferentes pobladores permiten a Des Esseintes jugar con una realidad rompiendo las barreras impuestas a través de la estimulación de la imaginación: “le tout est de savoir s’y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s’abstraire suffisamment pour amener l’hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même” (Huysmans 1977: 103).

Este juego de introspección y evasión convierte a Fontenay en un espacio cargado de connotaciones religiosas en la descripción de los espacios. Grojnowsky declara que “son réfuge est une thébaïde au sens premier du mot: un désert réservé aux ermites” (Grojnowsky 1996: 50). Des Esseintes quiere convertir la casa en un espacio sagrado del arte, y su exilio en un acto casi místico, desde un punto de vista estético. La colocación del poema “Anywhere out of the world” de Baudelaire sobre un canon de iglesia sobre la chimenea, a modo de altar, resulta significativo en este sentido. Dentro de la casa, su habitación asumirá el rol de refugio monacal: “il fallait façonner une chambre en cellule monastique […] disposer en un mot, une loge de chartreux qui eût l’air d’être vraie et qui ne le fût, bien entendu, pas” (Huysmans 1977: 156-157). La decoración de la habitación se lleva a cabo conforme al uso de colores y la creación del ambiente propio de una celda monástica: “jaune administratif et clérical”, “murs en soie de safran”, “parois de la cloison de lames en bois violet foncé d’amarante”, “le plafond […] tapissé en blanc écru”. Gracias a “El petit lit de fer”, “un faux lit de cénobite”, “un antique prie-Dieu” como mesilla de noche, unos “flambeaux d’église” con “chandelles en vraie cire”, coronados por una obra de el Greco, “il se figurait qu’il vivait à cent lieues de Paris, loin du monde, dans le fin fond d’un cloître”. En este espacio de reclusión, “toute l’illusion était facile, puisqu’il menait une existence presque analogue à celle d’un religieux […] Tel qu’un ermite, il était mûr pour l’isolement”, “harassé de la vie, n’attendant plus rien d’elle” (Huysmans 1977: 157-159). Des Esseintes quiere llevar una vida ermitaño en cuanto a soledad, el aislamiento e introversión en un “lieu de solitude et repos, un retrait de pensées, un espèce d’oratoire”

(Huysmans 1977: 156). No obstante, a pesar de sus seguidas espirituales, no resiente ninguna “vocation pour l’état de grâce” a pesar del interés que siente por “ces gens enfermés dans les monastères”. Únicamente, se identifica con ellos en su deseo de huir de una sociedad odiosa y oprimente. Este ambiente monástico se acentúa con la vestimenta de la mujer de servicio cuyo “costume en faille flamande, avec bonnet blanc et large capuchon, baissé noir” provoca “une ombre passant devant lui” que “lui donnait la sensation d’un cloître” (Huysmans 1977: 98). Victor Brombert destaca como “la cellule sera pour Huysmans la ‘chambre spirituelle para excellence’” (Brombert 1975: 163). Des Esseintes oscila así dentro de la casa entre espacios que invitan, ya sea al viaje, ya sea a la reclusión. Los usos de las diferentes habitaciones definen diferentes estados de ánimos y experiencias durante el exilio del personaje.

Fontenay, espacio místico, exótico y de ensueño, también se convierte en la imagen de un laboratorio o taller en el que Des Esseintes, como si fuese un alquimista, puede experimentar y crear nuevas sensaciones físicas y mentales. En ella el protagonista desarrolla el “art des parfums” con su “collection de tous les produits employés par les parfumeurs” (Huysmans 1977: 220). Su “cabinet de toilette” se transforma en el centro de operaciones en el que analiza, mezcla y trabaja con una gran diversidad de especies y flores más o menos extrañas. Manipula la materia prima con herramientas específicas como un verdadero experto artesano: “ventilateur”, “une boîte hermétiquement close”, “vaporisateurs” (Huysmans 1977: 223-224). Trabaja en el análisis de “l’âme de ces fluides, faisait l’exgèse de ces textes” asumiendo “le rôle d’un psicologue” (Huysmans 1977: 219). Igualmente, la organización de la biblioteca le permite analizar y reflexionar sobre su interés por ciertos escritores y poetas, y constituye una actividad importante de su exilio.

Sin embargo, la casa de Fontenay, como fiel reflejo de la mente de su creador, se transforma, en su interacción con el dueño, en un espacio de pesadilla, en una cárcel que provoca un progresivo aumento de las crisis nerviosas de Des Esseintes. Como indica Bachelard, “examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l’image de la maison devienne topographie de notre être intime” (Bachelard 1957: 18). Des Esseintes

buscaba irónicamente a través del aislamiento estético en la casa huir de la insatisfacción y del hastío provocados por la sociedad. No obstante, esta casa-museo o casa-laboratorio se acaba transformando en una cárcel, que es la propia cárcel de su mente. Bachelard destaca sobre las imágenes de la casa que “elles sont autant en nous que nous sommes en elles” (Bachelard 1957: 19). En efecto, finalmente el protagonista pierde paulatinamente el control de los espacios que habita. Modelados y armonizados por él mismo, utilizados como herramientas de evasión, estos acaban por dominar su propia conciencia y espíritu. Como fiel reflejo de su neurosis, las paredes, las pinturas, los libros, etc. provocan gradualmente una caída cada vez más fuerte en su enfermedad.

Sus juegos estéticos terminan por despertar un lado malsano y aceleran la caída del protagonista. Por ello, tanto la casa como la mente de Des Esseintes presentan no solo un lado extraordinario de una gran atracción creativa y estética pero también un misterio de índole destructiva. Al principio des Esseintes “exultait” delante de las plantas “qui le séduisaient” y más tarde “il était las et étouffait dans cette atmosphère de plante enfermées” para caer en “les sombres folies d’un cauchemar” (Huysmans 1977: 193-194).

A medida que avanza el relato se repiten de manera más frecuente sus crisis nerviosas y sus pesadillas: “les cauchemars se renouvelèrent […] il resta étendu sur son lit, des heures entières, tantôt dans d’abominables rêves que rompaient des sursauts d’homme” (Huysmans 1977: 101). A pesar de cortos periodos en los que parece mejorar, motivado por diferentes experiencias, los síntomas físicos de la enfermedad se intensifican y la casa por su aislamiento carece de herramientas para mejorar su estado de salud: “fourmillements par tous le corps”, “cuissons de sang”, “piqûres de puces”, “une douleur sourde dans les maxilaires” (Huysmans 1977: 101). Estos van acompañados por un terrible tedio que contrasta con la excitación posterior a la mudanza. En efecto, poco a poco las distracciones anteriores ya no son capaces de exaltar el espíritu del duque. Los diferentes intentos de evasión, como ordenar las estampas de Goya, la dedicación al arte de los perfumes resultan ser un fracaso. Des Esseintes acaba huyendo de la “hantise des parfums” y las estampas de Goya y Rembrant que ya considera demasiado comunes le hacen caer en el recuerdo-pesadilla. Su intento fracasado de viaje ofrece una nueva

pero corta emoción con respecto a la casa, un cierto sentimiento de renovación: “Durant les jours qui suivirent à son retour, des Esseintes considera ses livres et à la pensée qu’il aurait pu se séparer d’eux pendant longtemps il goûta une satisfaction aussi effective que celle dont il eût joui s’il les avait retrouvés, après une sérieuse absence […] tout prit à se yeux un charme particulier” (Huysmans 1977: 249).

Sin embargo, la casa yo no se ofrece al protagonista como un lugar fascinante y sus objetos terminan por cansarle o aburrirle, nada resulta ahora tan seductor y fascinante. En el comedor –paquebote se compara “dans cette cabine, aux passagers atteints du mal de mer […] pour l’instant il demeurait indifférent, regardant d’un oeuil atone cette bouteille trapue” (Huysmans 1977: 279). Además, “dans cet engourdissement, dans cet ennui désœuvré où il plongeait, sa bibliothèque dont le rangement demeurait inachevé, l’agaça […] après dix minutes de travail, des sueurs l’inondèrent” (Huysmans 1977: 294). Des Esseintes cae definitivamente en el periodo final de su neurosis marcado ya por “les illusions de l’ouie” (Huysmans 1977: 294): alucinaciones, pesadillas, recuerdos del pasado y delirios se suceden. De manera paralela a la inestabilidad de su espíritu, su relación con la casa se vuelve más compleja, a caballo entre la atracción y el rechazo:

> Alors son cabinet de travail l’agaça; des défauts auxquels l’habitude l’avait accoutumé lui sautèrent aux yeux, dès qu’il revint après une longue absence. Les couleurs choisies pour êtres vues aux lumières des lampes lui parurent se désaccorder aux lumières du jour ; il pensa à les changer. (Huysmans 1977: 335)

El deseo de Des Esseintes de proseguir sus nocivas investigaciones sobre los colores y sus efectos se ve truncado por la visión de la casa, por primera vez objetiva, que ofrece el médico: “les excentrités de cette maison dont l’ameublement l’avait positivement frappé de stupeur et gelé sur place” (Huysmans 1977: 232). En efecto, este observa que “ce ne serait pas, en tout cas dans ce logis, qu’il mettrait à exécution ses projets” y que el tratamiento es “impossible d’ailleurs à suivre à Fontenay” (Huysmans 1977: 232). El médico insta a Des Esseintes una vida totalmente diferente a la que lleva dentro de la casa: “revenir à Paris, rentrer dans la vie commune” (Huysmans 1977: 336). El

protagonista define su vida en Fontenay como una “béatitude” en comparación con la vida que le espera en la ciudad.

Dejar Fontenay se convierte en una cuestión de vida o muerte. Puesto que “la maison remodèle l’homme” (Bachelard 1957: 58), curar su neurosis significa abandonar el espacio donde ésta habita. Des Esseintes ha proyectado en ella el conjunto de sus delirios y aspiraciones, y la casa se ha convertido en un máquina de producción y alimentación de estos. Fontenay se transforma progresivamente en el refugio de su mente, un espacio ‘enfermo’ también pero en el cual el protagonista se siente a salvo de de “l’intempérie de bêtise qui l’avait autrefois battu” (Huysmans 1977: 340). A pesar del malestar físico y mental agravado durante su exilio bajo las paredes de Fontenay, la salida de esta supone un final dramático. La casa, guardiana de su neurosis “como lieu clos y espace mental” al mismo tiempo (Grojnowsky 1996: 57), transforma el exilio de Des Esseintes en una progresiva decadencia. Puesto que “notre âme est une demeure” abandonar Fontenay significa embarcarse “seul, dans la nuit, sous un firmament que n’éclairent plus les consolants fanaux du vieil esprit” (Huysmans 1977: 349).

Bibliografía

BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l’espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

BALLART HERNÁNDEZ, Josep; y JUAN I TRESSERAS, Jordi (2005): *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel.

BROMBERT, Victor (1975): *La prison romantique*. Paris: Librairie José Corti.

BRUNEL, Pierre (1987): “*A rebours*: du catalogue au roman”, en GUYAUX, André; HECK, Christian; & KOPP, Robert (eds.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence* (Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984). Genève: Slatkine.

GROJNOWSKY, Daniel (1996): *À rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Gallimard.

HERRERO, Juan (2000): “Introducción”, en HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

HUYSMANS, J.-K. (1977): *À rebours.* Paris: Gallimard.

ROGER, Alan (1987): “Huysmans et Schopenhauer”, en GUYAUX, André; HECK, Christian; y KOPP, Robert (eds.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence* (Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984). Genève: Slatkine.

CONSTANTINO DEL ESLA: ESCRITURA PENDULAR ENTRE DOS PATRIAS

Jesús CANO REYES

Resumen

Estas páginas reivindican la figura de Constantino del Esla: sus inicios en el periodismo, sus crónicas de la Guerra Civil española como corresponsal del diario argentino *La Nación* y su posterior escritura (ya forzado a recorrer los caminos del exilio en Buenos Aires), como una “búsqueda angustiosa” entre los recuerdos afortunados y una prueba de la particular relación que se establece en este caso entre el exiliado y sus dos patrias. El testimonio de Constantino del Esla adquiere una gran relevancia al ser partícipe de un acontecimiento fundamental del siglo XX y ejemplificar el poder de la escritura (fronteriza entre el periodismo y la literatura) para recrear los mundos perdidos tras un abandono obligado y para configurar la identidad del exiliado.

Palabras clave: Constantino del Esla, Guerra Civil española, corresponsal, exilio, escritura.

Title: Constantino del Esla: Pendulum writing between two homelands.

Abstract

These pages restore the image of the Constantino del Esla: his beginnings in journalism, his reports on the Spanish Civil War as a correspondent of the Argentinean newspaper *La Nación*, and his subsequent writings (at the time forced to cover the paths to exile in Buenos Aires). His writings demonstrate an “anxious search” among fond memories and the peculiar relationship between the exiled and his two homelands. The Constantino del Esla's testimony holds great relevance since he takes part in one of the most significant events of the Twentieth Century. It exemplifies the power of a writing somewhere between journalism and literature that recreates the lost worlds after a forced exodus and shapes the identity of the exiled.

Keywords: Constantino del Esla, Spanish Civil War, correspondent, exile, writing.

> Eran casi las diez de la noche. Llovía como llueve casi siempre en el país vasco, cuando apareció el esperado. Venía emocionado y exultante. Traía todos los papeles que había ido a buscar y necesitaba. Todo quedó arreglado en forma rápida. Se marchó camino de su destino. Y algunas semanas después comenzaron a aparecer en “La Nación” de Buenos Aires las crónicas brillantes de su corresponsal en Madrid, que firmaba Constantino del Esla. (Lucero 2006: 229-230)

Esta escena tiene lugar en Hendaya una noche de septiembre de 1936. La guerra civil ha estallado un par de meses atrás y España, quebrada y convulsa, ejerce la fuerza de un imán de descomunales proporciones atrayendo la esperanza, el miedo o el fervor del mundo entero: allí se juega una partida universal. Son tres los personajes que aguardan: Fernando Ortiz Echagüe, jefe de corresponsales de *La Nación*, y sus colaboradores Javier Indart y el uruguayo Diego Lucero. El que se une a ellos es Constantino García Martínez, joven periodista español (leonés por más señas) que adopta el pseudónimo de Constantino del Esla (como el río que atraviesa sus tierras y que posiblemente vertebrara su niñez). A partir de ese momento, escribirá brillantes crónicas de guerra desde la zona republicana, relatando las circunstancias feroces y apasionadas del asedio de Madrid. Con el silencio de los obuses y los cánticos victoriosos de los nacionales, suena la trompeta del exilio y Buenos Aires y el diario *La Nación* le abren agradecidos sus brazos. Poco se sabe hoy de él y se hace necesario un rastreo por las hemerotecas españolas y argentinas para reconstruir los pasos de un periodista justamente admirado e injustamente olvidado. Espero que esta aproximación detectivesca a una historia individual del exilio sirva para aportar una pieza más al puzle mayor del exilio colectivo.

Constantino del Esla nace en León en 1908, pero probablemente se fue pronto a vivir a Madrid, donde seguramente inicia sus andaduras como periodista. Las primeras pistas se localizan a comienzos de los años treinta. En 1930 aparece en *El Heraldo de Madrid* una entrevista a Pío Baroja firmada por Constantino del Esla[5]. José Blanco Amor afirma que, a pesar de su juventud,

[5] Concretamente, aparece el 12 de septiembre de 1930 en la contraportada del periódico (p. 16), aunque se lleva a cabo el día 7 del mismo mes. Se trata de una entrevista que gira exclusivamente en torno a temas políticos y no literarios. Destaca el contraste entre el escepticismo de Pío Baroja ante el advenimiento de la República, probablemente fruto de su frustrado acercamiento a la política, y la ilusión que se trasluce de las preguntas y comentarios

"el estallido de la guerra lo encontró ya veterano: ya había entrevistado a Baroja, Unamuno y otros grandes autores y guardaba de esta experiencia un rico anecdotario" (Blanco Amor 1986: 81). También se sabe que en 1932 publica un libro titulado *Los hijos de Íñigo de Loyola. Confesiones. Crímenes. Intrigas* (editorial Zeus, en Madrid), con prólogo de Artemio Precioso, escritor y editor republicano. Ya en estos tiempos debía de ser un entusiasta partidario de la República. Él mismo afirma haber estado presente en la Plaza de Oriente el 14 de mayo de 1931, día de la proclamación de la Segunda República, aclamando a los nuevos dirigentes. Según cuentan los que lo conocieron durante su exilio en Argentina, era frecuente que relatase historias de estos años madrileños (Blanco Amor 1986: 83-84).

No obstante, regresemos al comienzo y a esa noche lluviosa de Hendaya. Constantino del Esla sella su colaboración con *La Nación* e inmediatamente, tras pasar por Barcelona, marcha al frente madrileño con la misión de enviar sus crónicas desde las atalayas republicanas. Y aquí hay ya algo que llama la atención: el diario *La Nación*, si no ofrece su apoyo directo al bando franquista, sí es desde luego partidario de la postura oficial de la no intervención[6]. A pesar de ello, envía a un corresponsal para informar desde las trincheras leales. Tal y como señala Silvina Montenegro, en *La Nación*[7] hay una pretendida búsqueda de la objetividad y se publican los despachos de los corresponsales de ambos bandos con la intención de ofrecer varias versiones de un mismo hecho: "Con frecuencia, aparecían una a cada lado de la misma página, dando al lector la sensación de estar frente a las dos caras de la misma moneda" (Montenegro 2002: 196). Sin embargo, este equilibrio no es tal: si del Esla trata de ser moderado en sus alabanzas, uno de sus homólogos del otro

---

del joven Constantino del Esla (que en este momento, hay que recordar, contaba tan sólo con veintidós años y debía estar ansioso por vivir un momento histórico para su país).

[6] Conviene recordar que la postura que adoptan los gobiernos latinoamericanos, a excepción de México, es la de la no intervención en la guerra española, aunque muchos mostraran simpatías hacia el bando franquista.

[7] El diario *La Nación* fue fundado en 1870 por Bartolomé Mitre, figura central de Argentina en la segunda mitad del XIX: presidente de la República (1862-1868), además de gobernador de Buenos Aires, militar y periodista. En sus orígenes, el periódico estaba fuertemente ligado a fines partidistas, pero a comienzos del siglo XX los hijos de Mitre heredaron la dirección y se alejaron de las luchas políticas, cobrando gran protagonismo en el campo periodístico y consiguiendo que la tirada y el prestigio del diario aumentaran (Montenegro 2002: 175-177). En los años treinta, *La Nación* atrajo a un gran número de intelectuales españoles, entre ellos, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, Luis Araquistáin, Salvador Madariaga y Ramón Gómez de la Serna (Zuleta 1993: 66-69).

lado, Jacinto Miquelarena (declarado falangista y uno de los autores del “Cara al sol”), no duda a la hora de posicionarse y valorar encendidamente la situación. La visión del diario *La Nación* que se genera desde la izquierda argentina no es muy positiva. *España Republicana* comenta en un artículo del 9 de julio de 1938:

> Constantino del Esla [...] es el único español decente con que cuenta *La Nación* entre sus corresponsales [...] En Madrid, Esla sustituyó a Cacho y Zabalza cuando éste salió volando de la capital de España. Cumple su misión, tan difícil para él en ese diario, con circunspección y serenidad, sin que nunca aparezca en sus correspondencias una palabra agresiva y mucho menos los insultos groseros de que están llenas las de sus compañeros del otro lado. Ofrece en esto un evidente y muy digno contraste con el energúmeno de Miquelarena. Claro está que sus crónicas aparecen en lugares muy secundarios de las informaciones de *La Nación* sobre España, sospechamos, no siempre aparecen íntegras. Y no podríamos pasar por mal pensados si sospechásemos que muchas veces, cuando ha ido bien a los republicanos las crónicas de Esla han dormido en el cesto de las informaciones no agradables. (Montenegro 2002: 189)

No sólo desde Argentina, sino también desde España se dirigen elogios a la labor de del Esla. Sin ir más lejos, el diario *ABC*, en una nota del 21 de mayo de 1937, afirma lo siguiente:

> Hemos tenido el gusto de saludar en esta redacción a nuestro compañero Constantino del Esla, corresponsal en los frentes republicanos de *La Nación*, de Buenos Aires. Hace unos días, en la sección de ABC “Gaceta facciosa” aludíamos a la labor fascistizante que realiza el diario bonaerense, y aunque este juicio nuestro lo ratificamos ante cada número de *La Nación* que llega a nuestras manos, es justo exceptuar de este calificativo las crónicas que envía a ese periódico el compañero Del Esla, único enviado de *La Nación* en la zona leal, y en las cuales se procura contrarrestar la tendenciosa labor del diario que representa. Nos complacemos en expresarlo así en honor a la verdad y para satisfacción del estimado compañero.

Lo que se puede encontrar en las crónicas de Constantino del Esla es un posicionamiento discreto pero indiscutible a favor del bando republicano: “Nosotros, cronistas en el campo gubernamental, no podemos ver a larga distancia” (*La Nación*, 12 de noviembre de 1936). Hablando de la destrucción de Madrid y refiriendo los sufrimientos del pueblo y las historias personales de las víctimas con nombre y apellidos, muestra la barbarie del enemigo, para el que no hay imprecaciones ni más juicio que el de la hipotética objetividad de los hechos. En cierto modo, parece existir un esfuerzo de contención por parte de del Esla, sabedor de que el medio para el que trabaja no comulga plenamente con lo que cuenta. Pero al mismo tiempo hay una búsqueda

permanente de legitimación de sus palabras, ya desde su primer despacho, que escribe en Barcelona: "Voy a Madrid, para ver, oír y contar los sucesos de la actualidad española" (6 de septiembre de 1936); es decir, actuará casi como un aparato que transcribe lo que ve y lo que escucha sin intervenirlo o alterarlo. Constantemente se situará en el lugar de los hechos, revelándose como el testigo ocular que relata tan sólo lo que él mismo ha presenciado: "Mas, podemos afirmar, porque lo hemos visto, que Barcelona es hoy una de las ciudades más serenas de España" (*íbid.*); "Vamos a la línea de fuego. Recogemos informes y trenzamos nuestra crónica" (14 de noviembre de 1936); "Dice [un diario] que el mayor interés guerrero de la jornada estuvo en las proximidades del sitio donde existía el Puente de los Franceses. En el mismo lugar acabamos de pasar la noche" (18 de noviembre de 1936); "Son las 5 de la tarde. Estamos escribiendo esta crónica bajo el zumbido de los aeroplanos" (21 de noviembre de 1936); etc. Como paradigma de esta ubicación en el lugar de la acción, es memorable la crónica en la que narra cómo atraviesa las líneas enemigas desde el interior de un tanque donde rebotan las balas; crónica que ha sido recientemente incluida entre los testimonios más importantes de la historia de *La Nación*[8]*.* Ya en el exilio argentino, una vez finalizada la guerra, volverá sobre el tema, empeñado en demostrar la veracidad de sus hechos: "Escribo solamente de lo que vi y de lo que oí. Estoy cansado de pregonar que no tengo etiqueta política, que no sé alquilar el pensamiento" (8 de septiembre de 1940).

A lo largo de las crónicas se van deslizando agradecimientos frecuentes a Argentina por su ayuda al pueblo español; se trata de una muestra de gratitud al mismo tiempo que supone un guiño a sus lectores:

> Aprovechando el paréntesis del reposo bélico trazamos esta ligera crónica que quiere ser reflejo de los caritativos rasgos de la Argentina hacia la Cruz Roja Española, y del agradecimiento de la madre herida a la hija que la ayuda a curar heridas y suavizar su dolor. (22 de noviembre de 1936)

Durante estos años, el tópico de la Madre España se vuelve extraordinariamente fecundo en los textos de escritores e intelectuales

[8] Con motivo de su 135 aniversario, el diario hizo una recopilación de sus artículos más importantes o más representativos que había relatado, entre los que incluye el que aparece el 3 de diciembre de 1936 con el título "Dentro de un tanque se aprecia el terrible poder de la guerra" (*La Nación 135 años; testimonio de tres siglos*. Buenos Aires: La Nación, 2005).

hispanoamericanos, como muestra del estrechamiento de las dos orillas que se produce tras una época de distanciamiento en la que España, más que madre, era madrastra, como afirmara Simón Bolívar en el siglo XIX. En relación con esto, cabe destacar el afán literario que domina la prosa de Constantino del Esla, difuminando la frontera ya de por sí imprecisa entre la literatura y el periodismo. Hay historias personales que se construyen como el boceto de un personaje de ficción, el lenguaje se desliza hacia la belleza de la imagen: “La artillería de ambos bandos pone acentos graves sobre el diálogo de los fusiles” (14 de noviembre de 1936). No cabe duda de que las crónicas constituyen un claro ejemplo de la fusión de géneros, pues al mismo tiempo que el periodismo se aproxima a la literatura, está participando en la Historia, y del Esla especifica la idea tan extendida de categorizar las notas periodísticas como borradores de la Historia: “Conviene que los historiadores tengan en cuenta ese escenario de la lucha, en el cual está teniendo efecto uno de los episodios más importantes del asedio de Madrid” (12 de noviembre de 1936).

En contraposición a esto, del Esla incide en la imposibilidad de contar, en la incapacidad de las palabras para recrear los hechos en toda su magnitud: “Se desarrolló un combate inenarrable” (11 de noviembre de 1936); “No hay descripción posible del espectáculo, pues todas parecerían pálidas” (21 de noviembre de 1936). En consecuencia, limita su labor a la consigna de datos precisos: “Mas como nosotros no podemos dejar de lado la contingencia, no nos libramos a señalar datos concretos” (23 de noviembre de 1936). Así, se dedica a señalar las calles heridas, los números de los portales que han sido bombardeados, las horas del día a las que se producen los ataques, etc.; siempre teniendo en mente el propósito de objetividad que defiende desde las primeras líneas.

Cuando llega la hora de la captura de Madrid, sus crónicas se extinguen. Disfrazado de requeté y con pasaporte falso, pasa por La Coruña y Portugal, donde lo espera el subdirector de *La Nación*; en París descansa unos días antes de viajar a Buenos Aires (Blanco Amor 1986: 82). Allí, es inmediatamente arropado por las instituciones culturales. *La Nación* le encarga la continuación de su trabajo con las crónicas, pero esta vez no son ya relatos de guerra, sino crónicas de viajes, de viajes por Argentina, de la que pinta sus provincias, sus

habitantes, sus costumbres. Al mismo tiempo, se dedica a dictar conferencias; por un lado, de tema periodístico o literario[9]; por otro, sobre los vascos y su cultura, por los que ahora muestra un profundo interés en sus textos[10]. Hay que pensar que del Esla ha vivido siete años en Irún antes de la guerra y su esposa es descendiente de vascos, por lo que la tradición vasca supone una gran influencia en su vida. Entonces comienza a escribir (siempre para *La Nación*) pequeños bocetos o cuadros con historias o caracteres tradicionales del País Vasco, que después son agrupados en el libro *Estampas vascas*, publicado por la editorial Ekin en 1945.

Ya el prólogo es significativo, pues pone de manifiesto el propósito terapéutico que anima la escritura de estas estampas: cerrar las heridas de la guerra con el recuerdo de los años de paz. Pero, al mismo tiempo, hay un intento de mantener el vínculo con la patria abandonada, como si en cierto modo lanzara un cabo a la otra orilla del Atlántico para no alejarse demasiado del continente europeo:

> Al volver a la Argentina, después de la guerra española, afligido el espíritu por tanta tragedia, busqué la serenidad, perdida en ciudades y campos cañoneados, en la evocación de escenas vividas o presenciadas en años que, si bien no estaban lejos medidos cronológicamente, aparecían muy distantes examinados en el alma. (Esla 1945: 7)

El tiempo de las bombas y las emociones intensamente vividas trasladan mucho más atrás el pasado inmediato. La guerra es una experiencia tan poderosa que, aunque del Esla pretende olvidarla, sus imágenes alcanzan el texto, que huye: "todo lo escrito son recuerdos, que busqué afanosamente, con la pasión con que remueven los escombros los supervivientes de una casa bombardeada" (*íbidem:* 7).

Los textos breves que componen el libro se encuentran otra vez, como las crónicas, en la frontera de los géneros: toman elementos de lo periodístico (la descripción de lugares y costumbres reales, la existencia de un yo

[9] Tengo constancia de al menos una de ellas, cuyo título es "El escritor frente a la vida". Se celebra el 11 de septiembre de 1941 en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires y está citada en las memorias de la propia institución (ver bibliografía).

[10] En el centro Laurak-Bat de Buenos Aires pronuncia el 14 de febrero de 1942 el discurso "Huellas vascas en la Argentina" (recogido en *Estampas vascas*, Buenos Aires: Ekin, 1945). En ella busca, entre otras cosas, paralelismos entre los Pirineos y la Pampa y reafirma su sentimiento de pertenencia y amor a la cultura vasca: "Vuestra Vasconia, vuestra y mía, pues tengo la seguridad de que la llevo también en la sangre, que es donde están todas las cosas conquistadas por el corazón" (139).

identificado con el autor que es testigo de lo que ve y oye y emite juicios de manera incesante), pero también de lo literario (la óptica oblicua que persigue una significación, la configuración de los personajes), para formar un género híbrido difícil de clasificar.

Entre las constantes del carácter de los vascos (de los que él se siente al tiempo integrante y forastero) y de su religiosidad, destaca, en la identidad de exiliado de Constantino del Esla, el aislamiento de los elementos que participan de sus dos patrias (y ninguna de ellas, casualmente, será la de nacimiento): cuando compara el carácter de los vascos y de los argentinos, rastrea sus igualdades (virtuosas, claro está) en la filiación, la Historia o, incluso, en el paisaje:

> Llegaremos a la conclusión de que entre las montañas se conservan más puras las costumbres que en la planicie, abierta a todas las innovaciones, asequible, como una mesa de laboratorio, a múltiples ensayos. Y así sucede que mientras los pueblos asentados en llanuras apenas tienen folklore, guárdanse entre los riscos –véase también el caso del norte argentino–, el son más autóctono del cancionero y la estilística más limpia de la danza, como cédulas de antigüedad. (*ibídem:* 49)

¿Qué sucede a partir de 1945? Constantino del Esla se adapta a la vida en Buenos Aires y sufre un proceso de “argentinización”. Asciende en *La Nación* y llega a ser Secretario General de Redacción; se convierte en maestro de muchos. Sin ir más lejos, el periodista y escritor Ernesto Schoo comenta:

> En *La Nación* tuve grandes maestros. Creo que de alguna manera se ha perdido esa continuidad maestro-discípulo de otras épocas. El primer día que entré a *La Nación* me baraja Constantino del Esla que era un español que escribía admirablemente y me dijo: “Lo primero que usted tiene que aprender en este oficio es que se trata de corte y confección”. Yo pensé “¿qué me está diciendo este hombre?”. Y lo que me decía es que uno finalmente es esclavo del diagramador. (Schoo 2009: 47)

José Blanco Amor, también periodista y escritor, y defensor igualmente de la condición de Constantino del Esla como modelo, comenta que en la década de los cincuenta “reformó viejas rutinas técnicas, renovó el lenguaje informativo, llenó las páginas de artículos sustanciosos e hizo que el prestigio centenario del diario llegara al lector con mayor acopio de ideas” (Blanco Amor 1986: 83). En estos años, del Esla dirige, al menos durante un tiempo, la revista *Vea y Lea*. Mientras tanto, se vuelve aficionado al fútbol y se convierte

en hincha del Vélez Sarsfield (incluso hay un palco en el estadio del equipo que lleva su nombre); escribe entonces notas futbolísticas (Lucero 2006: 227-230).

Su éxito y su reconocimiento van en aumento, hasta que enferma y es víctima de una esclerosis cerebral. Sufre un súbito declive hasta su muerte en 1968. Los últimos años son difíciles para él y su entorno: pierde la memoria y la alegría, se duele del exilio y se vuelve sobre sí mismo y sus recuerdos como corresponsal de guerra. Si cuando ésta finaliza trata de evadirse de sus horrores con los recuerdos de los tiempos anteriores a las bombas, ahora, en sus últimos momentos, se reconoce en aquel corresponsal que había escrito bajo las balas, en los tanques, junto a las plazas arruinadas, testigo y cronista de la destrucción de una España lejana, a diez mil kilómetros y treinta años de distancia.

Bibliografía

Publicaciones periódicas

ABC (Madrid)

EL HERALDO DE MADRID (Madrid)

LA NACIÓN (Buenos Aires)

Obras de referencia

BLANCO AMOR, José (1986): *Exiliados de memoria*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.

Colegio Libre de Estudios Superiores (1941): *Cursos y conferencias*, vol. 20. Buenos Aires: Colegio Libre de Estudios Superiores.

ESLA, Constantino del (1945): *Estampas vascas*. Buenos Aires: Ekin.

LA NACIÓN (2005): *La Nación 135 años; testimonio de tres siglos*. Buenos Aires: La Nación.

LUCERO, Diego (2006): *Siento ruido de pelota*. Buenos Aires: Corregidor.

MONTENEGRO, Silvina (2002): *La guerra civil española y la política argentina*. Tesis Doctoral dirigida por la Dra. Mónica Quijada Mauriño, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América I, 2002. Disponible en http://eprints.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26475.pdf [Consulta: 17/5/2010].

SCHOO, Ernesto (2009): “Siempre he estado cerca del teatro” (entrevista). En *Picadero*, núm. 24, agosto-noviembre 2009. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

ZULETA, Emilia de (1993): “Lecturas españolas en la prensa argentina”, en *Cuadernos del Sur,* núm. 23-24, 1990-1991, pp. 65-80. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

BRIGITTE ALEXANDER EN EL EXILIO MEXICANO: EL TEATRO, LA TELEVISIÓN Y LA LITERATURA

Teresa CAÑADAS

Resumen

La persecución de los judíos al llegar al poder Hitler en el año 1933 hizo que muchos tuvieran que huir hacia sitios en los que nunca hubieran pensado. Ese fue el caso de Brigitte Alexander, que tuvo que exiliarse en México. Allí desarrolló su vida profesional como actriz teatral, primera mujer productora de programas de televisión y escritora, entre otras actividades.

Palabras clave: exilio, judíos, México, teatro, telenovela.

Title: Brigitte Alexander in the Mexican exile. Theatre, television and literature

Abstract

When Hitler got the power in Germany on 1933 and started persecuting the Jews, lots of them had to search refuge in new places and countries. This was the case of Brigitte Alexander, exiled in Mexico. There she could find a way to become a big actress in theatres, the first woman producing TV programs and a writer.

Keywords: exile, Jews, Mexico, theatre, soap opera.

> Brígida Alexander [...] fue criadora de puercos, empezó con dos y llegó a tener cincuenta y seis color lila con manchitas verdosas, pero ¡es increíble el número de epidemias que amenazan a la raza porcina! Fracasó y se convirtió en comerciante en sedas italianas […] mesera y maestra en inglés y de historia de Francia son otros de sus oficios. Representante de cremas de belleza y de perfumes que vendía de puerta en puerta llevando a sus gemelos, Roberto y Susana, de la mano. Fue pionera de la televisión mexicana, vendió series de televisión culturales y educativas, cursillos de química, de física, de historia del arte, de música, de educación vial; fue productora de televisión. (Poniatowska 1986)

De este modo peculiar y humorístico, aunque del todo verdadero, resume Elena Poniatowska la azarosa vida de Brigitte Alexander en México. Ella fue una de tantos judíos que tuvieron que escapar de Europa por su condición de semita y tuvo suerte de poder hacerlo porque, a pesar de que México abrió las puertas de par en par a los españoles republicanos, no fue especialmente generoso ni condescendiente con fugitivos procedentes de otros países. Entre 1935 y 1942, la estadística mexicana de inmigración habla de 6168 inmigrantes no españoles (Pohle 1986). Ya de por sí en los años previos a la llegada al poder de Hitler en Alemania, las leyes de inmigración en México fueron siendo cada vez más restrictivas, amparándose casi siempre en criterios de selección de las posibles personas que se internaran en el país y considerando su entrada definitiva siempre que supusieran para México un beneficio claro, evidente y notorio.

Brigitte Kauffmann nació el 9 de octubre de 1911 en Stuttgart. Estudió la carrera de Derecho en Friburgo, Múnich y Frankfurt. De joven participó en actividades del movimiento juvenil socialdemócrata e incluso entró en el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD). A pesar de que su familia no seguía las tradiciones judías, hasta el punto de que la propia Brigitte y su hermana fueron bautizadas en la Iglesia Católica para evitar posibles represalias antisemitas, tuvieron que huir de Alemania. La primera estación del exilio para Brigitte fue Suiza, hasta que las autoridades descubrieron que no tenía permiso de trabajo y tuvo que marcharse, esta vez a Francia, donde estaba el resto de su familia. Su prometido, sin embargo, decidió regresar a Alemania. Más adelante, cuando sus padres y hermana se marcharon a Inglaterra, ella decidió quedarse en Francia para aprovechar la oportunidad que le surgió de formarse como actriz teatral de la mano de Jean-Luis Barrault, Jean Doat, Julien Bertheau y Louis

Jouvet bajo el nombre artístico de Brigitte Châtel, que mantuvo hasta el año 1956.

Aunque, en general, el exilio en Francia fue doloroso, también fue muy fructífero: allí Brigitte perfeccionó el francés, trabajó como secretaria y traductora, logró titularse como actriz teatral, representó con colegas franceses varias obras teatrales, conoció y se casó con el ingeniero en electrónica Alfred Alexander-Katz y dio a luz a su primer hijo, Didier.

El avance de las tropas alemanas por Francia hizo que la nueva familia buscara la posibilidad de refugiarse en algún país al otro lado del Océano. Ante la imposibilidad de que Albert Einstein, familiar lejano suyo, consiguiera un visado para internarse en Estados Unidos, hizo todo lo posible para lograr llegar a México. Con su ayuda y la del cónsul mexicano en Marsella, Gilberto Bosques, al que estuvo siempre enormemente agradecida, logró realizar todos los trámites para salir desde el puerto de Marsella en el barco *San Thomé* y llegar al país azteca en 1942. Con ella viajaban refugiados españoles y algunos exiliados de habla alemana. Al atracar en Veracruz sólo se permitió la entrada en el país a españoles de nacimiento, mientras los demás tuvieron que quedarse esperando en el barco sin saber qué les esperaba. Por supuesto que Brigitte Alexander se encontraba en esta situación, al igual que Günter Ruschin, Michael Flürscheim o Walter Reuter. Tras diez días de suspense pudieron desembarcar después de que los comités de ayuda judíos pagaran una fianza de cinco mil pesos por cada uno de ellos.

Una vez instalada en México, Brigitte Alexander tuvo un golpe de suerte que le llevó a conseguir algunos de sus primeros trabajos como actriz: estando como espectadora en una obra de teatro hizo, por lo bajo, un comentario en francés; un señor sentado a su lado, nada menos que el dramaturgo Rodolfo Usigli, la oyó, le preguntó si hablaba francés y le ofreció que colaborara con él en una obra de teatro para la que necesitaba una actriz que hablara dicho idioma: “La familia cena en casa”, comedia en la que representó el papel de embajadora francesa, para el que no necesitaba tener conocimiento alguno de español. También en lengua francesa consiguió trabajar con el grupo de teatro *Les comédiens de France* dirigido por André Moreau.

En su lengua materna, el alemán, también pudo la actriz seguir actuando en su nuevo país de residencia. De entre los exiliados de habla alemana en México había un grupo de actores que preparaban y representaban obras de teatro en torno a lo que llamaron el Club Heinrich Heine en honor al escritor romántico que también vivió en el exilio y que, como explicaba la escritora Anna Seghers: “[…] ha compartido con nosotros todas las etapas de la emigración: la huída y la pérdida de la patria y la censura y la lucha y la nostalgia” (VV AA 1946: 8)[11]. Establecían de este modo una unión con parte del pasado literario alemán a través de Heine, ya que el presente les había sido arrebatado.

El Club Heinrich Heine, única asociación creada por exiliados a la que perteneció Brigitte Alexander, nació a raíz de las reuniones que hacía en su casa el judío vienés Ernst Römer, que desde el año 1938 estaba en México[12]. Allí se encontraban regularmente médicos, fabricantes, comerciantes y científicos que no pertenecían a ningún partido determinado. También acudían los escritores Paul Mayer, Anna Seghers y Egon Erwin Kisch. Rudolf Feistmann define como la “hora de nacimiento” (VV AA 1946: 11) de la asociación una conversación que tuvo lugar un día (no indica cuál) de 1941 en la capital mexicana en casa de Ernst Römer en la Colonia del Valle; cita también como “nuestro único y verdadero fracaso” (VV AA 1946: 11) el día oficial de la reunión fundacional, en la que sólo apareció una persona además de los invitados y familiares de los organizadores. En pocas semanas la asociación llegó a tener, según Wolfgang Kießling (1974), 150 miembros y una cifra de participantes más o menos fija de 300 personas.

El 21 de noviembre de 1941 tuvo lugar el primero de muchos encuentros literarios, a los que siguieron sesiones sobre importantes personajes del pasado humanista alemán. Una de las actividades que más cultivaron los miembros del Club fue el teatro, en el que Brigitte Alexander colaboró desde el principio y, aunque las circunstancias y los medios de que disponían en México no fueran propicios, eran más favorables que las representaciones secretas

[11] Traducciones de los textos originales en alemán realizadas por la autora del artículo.
[12] Según cuenta Óscar Römer, único hijo de Ernst Römer, el motivo de que las reuniones se celebraran en su casa era principalmente que su madre era muy buena cocinera. Además, la familia disponía de varios apartamentos que alquilaban a otros exiliados de habla alemana.

que hicieron muchos de los actores en los campos de concentración franceses. Los artistas que se comprometieron con el teatro en México fueron Steffie Spira, Günter Ruschin, Brigitte Châttel, Charles Rooner, Rosi Volk, Bruni Falcon, Kurt Stern, Hilda Magdalena, Albert Gromulat, Paul Hartmann, Hans Marum y Oscar Margon.

Así recuerda en sus memorias la actividad teatral del Club una de sus principales promotoras, Steffie Spira:

> Los actores emigrados a México, tuvimos que enfrentarnos al hecho de que no existía ningún escenario para nosotros, tuvimos que crearlo por arte de magia. Así, gracias al Club Heinrich Heine, que nos prestó no sólo su apoyo técnico sino también su apoyo en el sentido literario, nos atrevimos a representar la primera obra teatral [...]. (Spira 1984: 194-195)

Esta primera representación fue *Die Himmelfahrt der Galgentoni* del también exiliado en México Egon Erwin Kisch, a la que siguieron *Die Dreigroschenoper* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, *Hundert Kilometer vor Moskau* de Johannes R. Becher, *Denn seine Zeit ist kurz* de Ferdinand Bruckner, *Woyzeck* de Georg Büchner y obras más breves de Georges Courteline, *Volpone*, *Ein Sommernachtstraum*, *Gespenster* de Ibsen y *Preis des Lebens* de Bodo Uhse, representadas en salas que les cedían, como las del Teatro de los Electricistas, y en el Teatro de los Telefonistas.

El 1 de febrero de 1946 se celebró el último encuentro del Club. Ese mismo año el grupo publicó un folleto a modo de memoria con comentarios de sus miembros sobre lo que supuso para ellos esta organización. En la primera página aparece una foto y una cita de Heinrich Heine que explica el valor de su labor de escritor en el exilio “nunca he dado mucha importancia a la fama de poeta y poco me importa si alaban o maldicen mis poemas. Pero debéis colocar una espada sobre mi tumba porque fui un valiente soldado en la batalla por la libertad de la humanidad” (VV AA 1946: 1).

Cuando finalizó la guerra, Brigitte Alexander pudo plantearse el regreso a Alemania, pero descartó esa posibilidad, al contrario que muchos otros de sus compatriotas, sobre todo aquellos que estaban más comprometidos políticamente. El motivo principal fue el recelo y la desconfianza frente a los alemanes ante el terrible descubrimiento de que la mayor parte de sus conocidos y familiares, salvo su madre y hermana que se quedaron en Inglaterra, perecieron durante la guerra. Incluso el que fue su prometido,

escondido para no tener que alistarse en el ejército, fue castigado a luchar en un batallón donde encontró la muerte. Finalmente, en 1948, tanto Brigitte como Alfred consiguieron la nacionalidad mexicana.

Sin embargo, en su faceta de escritora, la ya conocida en México como Brígida Alexander, va dejando ver aspectos autobiográficos muy reveladores, tanto en su tomo de cuentos *Breve episodio de la vida de una mujer gorda y otros cuentos*, como en el monólogo que Brigitte escribió y que no llegó a representar jamás sobre el escenario titulado *El regreso*. En él abre su corazón sobre el sentimiento de ser una exiliada en México y, sobre todo, una exiliada viuda en México, pues su marido murió a los pocos años de finalizar la guerra quedando sola con su hijo nacido en Francia y los gemelos que dio a luz en el nuevo país, Roberto y Susana. La acción se sitúa ante la tumba de su difunto marido:

> Oye, Papá, francamente, ¿qué estamos haciendo aquí, tú muerto y yo viva a medias, en esta tierra donde no hemos nacido? Tú eres un muerto extranjero y yo una viuda con acento. ¿Qué acento? Alemán, pues, ni siquiera judío. El yiddish nunca nos lo enseñaron. Ni siquiera los judíos nos aceptan por ser yekkes, se acabó nuestra raza. ¿Que qué raza? La raza de los judíos alemanes. ¿Que no es una raza? ¿Y entonces qué es? Ni alemanes, ni judíos, judíos alemanes. Ya no nacen más de éstos. Somos los últimos […] ¿Por qué no nos vamos tú y yo? Voy a sacar tus huesos de esta tumba destartalada, los guardo en una cajita, tengo una de terciopelo donde seguramente quepan, y nos vamos. (*Pausa).* ¿Adónde? Ésa es la pregunta […] A nuestra tierra, como dicen aquí. Ya no. Nos echaron a patadas, a ti por Katz y a mí por Kauffmann, 14 años anduvimos por aquí y por allá. Ahora tenemos un pasaporte y una nacionalidad, y hasta podemos votar. No me gustaría marcharme de aquí… y la verdad sea dicha, nos recogieron más muertos que vivos: éramos candidatos de Auschwitz; muy generosos nos salvaron la vida [...] Tengo casa… pero una casa no quiere decir que uno esté en su casa ¿verdad? […] y tú, Papá, ¿cómo te sientes en esta tierra, tan lejos de todos los Katzes?
>
> Quisiera hablar más contigo en nuestro idioma de cosas del pasado. Ya estoy harta de tener que hablar siempre en idiomas extranjeros y con acento. Nunca llegaré a acostumbrarme. Todos se lo tienen muy creído porque son de aquí, parece que “ser de aquí” –de donde sea que fuere– es un título nobiliario. “¿De dónde es usted, señora?” me preguntan a veces, y cuando empiezo a explicar no me entienden: porque aun habiendo nacido allá, ya no soy de allá tampoco. Como todos los judíos, que nunca pertenecemos a ninguna parte… siempre en el umbral de algún país del que nos expulsan cada siglo o cada medio siglo […] Es que no quiero morir donde no pertenezco, pero ¿a dónde pertenezco? Allá, a nuestra tierra, volvieron los nazis. Cuando era joven y vivía allí, los había por millones, como cucarachas que invaden una cocina […] Ahora estoy aquí, sin raíces, como este pobre arbolito. (*Tira de un pequeño arbusto, que se desprende inmediatamente de la tierra*).
>
> Voy a dormir contigo aquí, Alfredo, y mañana nos marchamos al lugar de donde venimos. A los niños les mandamos una postal del río Neckar, con la Schloβstrase que bombardearon […] o vamos a tu ciudad natal, que ahora está

> en Polonia o Rusia, ya han cambiado todo […] (*Poco a poco se acuesta en la tumba al decir las últimas palabras, se tapa con su abrigo y bufanda, coloca el bolso como almohada y prosigue con voz más cansada*). […] Cuéntame un chiste judío, para que me ría y me duerma. El del rabino y la casa llena. (*Se ríe*). ¿Recuerdas nuestra boda en París? Se me olvidó darte el “sí” ante el alcalde […] ¿Y qué te pareció nuestra noche de bodas? A la mañana siguiente te llevaron a un campo de concentración en las afueras de París […] Y ahora estamos aquí al otro lado del mar. *Nosotros nunca pudimos elegir*. […]
> Duérmete, ya no hables más, mañana nos vamos, iremos a casa y todo volverá a ser como antes… no te preocupes más, lo tengo todo bien pensado: desde allí hablaremos con nuestros hijos… por teléfono. Nos vendrán a visitar, seremos felices. (Alexander 2005: 111-114)

En este texto se descubren sentimientos como la incomprensión, el deseo imposible, el recuerdo, la añoranza, la soledad, la amargura y, sobre todo, una falsa esperanza. Un anhelo que el espectador que escucha el monólogo sabe que es absurdo: ¿cómo va a viajar al día siguiente con su marido, muerto? Pero es precisamente en el monólogo donde más a flor de piel está todo lo que pasa por el corazón de la autora que, aunque lo desearía, nunca llegó a regresar a su país de origen, Alemania, porque “su” Alemania ya no existía.

A pesar de todo este sentimiento de desarraigo, de sentirse desubicada, esta mujer fue pionera en México en los campos profesionales a los que se dedicó; por ello merece la pena hablar de ella, ya que decidió permanecer en el país, y señalar la importancia que tuvo tanto a nivel público como a nivel personal colaborando con Amnistía Internacional de México o siendo la madre de una de las más grandes actrices teatrales que tiene hoy en día México, Susana Alexander.

Su importancia para los medios de comunicación mexicanos fue decisiva, sobre todo, en los trabajos que realizó para la televisión. Brígida Alexander, como se la conoce en su nueva patria, fue la primera mujer productora y directora artística de programas de televisión en México, actividad que desarrolló a partir de 1950 en el primer canal televisivo, el Canal 4, tras pasar un período de formación en Estados Unidos. Ahí se comenzó a emitir, gracias a su insistencia, el teleteatro, cuando en este país el teatro era algo muy poco popular. Pronto adaptó y dirigió la primera telenovela mexicana “Los ángeles de la calle”, en la que debutó su hija Susana.

También trabajó para el Canal 2, donde siguió adaptando piezas del teatro universal, principalmente comedias. Para el Canal 11, del Instituto Politécnico Nacional, primer canal cultural que se emitía en toda América Latina, estructuró y dirigió la programación en la que se intentaba dar un nuevo uso didáctico a la televisión impartiendo por este medio clases de idiomas, matemáticas, agricultura, primeros auxilios, ciencias sociales, etc.

Los años de trabajo en la televisión se vieron interrumpidos por la muerte de su marido. Los reveses y las inestabilidades laborales le hicieron tener que buscar, a veces, trabajo de traductora, decoradora, profesora y otras actividades que no le apasionaban demasiado. Finalmente, su vuelta a los escenarios llegó en 1964 y, a partir de 1968 se dedicó también con regularidad a traducir obras de teatro del alemán al español para llevarlas a escena, dirigiendo e incluso representando ella misma alguno de los papeles, así por ejemplo *Aquelarre* de Friedrich Ch. Zauner, *Grande y pequeño* de Botho Strauß, *Noche de paz* de Harald Müller, *La ronda* de Arthur Schnitzler, *El fugitivo* de Fritz Hochwälder o *Lulú* de Wedekind.

En la década de los 80 entró a formar parte del Centro de Experimentación Teatral (CET), dirigido por Luis de Tavira, con los montajes *Grande y pequeño*, *María Santísima, Mi querida Lulú* y *Nadie sabe nada, Fiesta teatral, El proceso, Médico a la fuerza*. La última obra que representó en vida fue *El 75º*, obra del dramaturgo Israel Horovitz, que ella misma adaptó para los escenarios mexicanos obteniendo por ello un premio en 1994. En la primavera del año siguiente, su hija Susana le rindió un homenaje con la obra *Cómo ser una buena madre judía*.

Delante de las cámaras de televisión mexicanas apareció en series como *Hora marcada, Los ángeles de la calle*, *los cuentos de Pepito o Cultura en movimiento* pero también trabajó como actriz de cine en: *Contigo en la distancia*, *Como agua para chocolate*, *Miroslava*, *Ámbar*; *Perfume, efecto inmediato, Barroco, Fragmentos de un cuerpo* y *Macho y hembras.*

El 10 de mayo de 1995, en el Distrito Federal, la actriz falleció. Quizás no se atreviera a regresar a Alemania ni se preocupara por que sus hijos no lo hicieran, ni por enseñarles alemán, pero no dudó en construir un puente de unión entre ambas culturas al traducir y representar en escenarios mexicanos

tantas obras escritas en lengua alemana. En Alemania sólo es conocida por aquellos que compartieron los duros momentos del exilio con ella y por los que investigan esa época, pero en México nadie duda de sus orígenes alemanes. México le salvó la vida y ella, a cambio, desempeñó su profesión como escritora, actriz y productora de televisión con todo el esfuerzo que pudo. Y no sólo ella, también su hija Susana, con la que compartió tantas veces escenarios, fue y es fruto de lo que el exilio antinazi aportó a México.

Bibliografía

ALEXANDER, Brígida (1984): *Breve episodio de la vida de una mujer gorda y otros cuentos*. México D. F.: Domés.

ALEXANDER, Brigitte (2005): *Die Rückkehr. Erzählungen und Stücke aus dem Exil*. Schätte, Ulrike (ed.) Berlin: Trafo.

ALEXANDER, Susana (2008): Entrevista concedida a la autora del artículo el 30 de mayo de 2008 en México D. F.

HANFFSTENGEL, Renata von (1996): “Brigitte Alexander. 9. Oktober 1911-10. Mai 1995”, en *Anuario del Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas A. C.,* vol. IV, Número Triple 7, 8 y 9, pp. 26-30.

KIESSLING, Wolfgang (1974): *Alemania Libre in Mexiko*. Bd. 1. Berlin: Aufbau Verlag.

PONIATOWSKA, Elena (1986): “Introducción”, en ALEXANDER, Brígida, *Breve episodio de la vida de una mujer gorda y otros cuentos*. México D.F.: Domés.

POHLE, Fritz (1986): *Das mexikanische Exil.* Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

ROEMER, Óscar (2008): Entrevista concedida a la autora del artículo el 28 de mayo de 2008 en México D. F.

SPIRA-RUSCHIN, Steffie (1984): *Trab der Schaukelpferde*. Berlin: Aufbau Verlag.

VV AA (1946): *Heines Geist in Mexiko*. Mexico D.F.

METAMORFOSIS DEL HOMBRE EN ISLA E ISLA INTERIOR EN ESCRITORES CUBANOS EXILIADOS

Ana CASADO FERNÁNDEZ

Resumen

Este trabajo parte de la relación del hombre exiliado con el espacio que habita –con el espacio que *des*-habita en el exilio– y de la relación de ese espacio –*des*-habitado– con el hombre exiliado. Así, en el exilio cubano, el espacio también se exilia, se transforma o se perpetúa en la piel y el interior del exiliado. El exilio provoca, teniendo en cuenta la relación del escritor cubano con su espacio insular, un proceso de exteriorización de la isla y un proceso de interiorización de la misma.

Palabras clave: exilio, espacio, isla.

Title: Metamorphosis of the Man on the Island and the Interior Island in Exiled Cuban Writers

Abstract

This work deals with the relationship between the exiled man and the space he inhabits –with the space that he *un*inhabits in exile–, and the relationship between this space –*un*inhabited– and the exiled man. In this way, with the Cuban exile, the space is also exiled, transformed or perpetuated in the outward appearance and interior of the exile. Keeping in mind the relationship between the Cuban writer and his interior space, the exile provokes a process of exteriorization of the island and a process of interiorization of that same island.

Keywords: exile, space, island.

Cuba nos une en extranjero suelo,
Auras de Cuba nuestro amor desea:
Cuba es tu corazón, Cuba es mi cielo,
Cuba en tu libro mi palabra sea.
(José Martí)

1. Introducción

El escritor cubano exiliado se transforma en el espacio de la isla –adopta su forma insular, reescribe su “cuerpo-isla” en su obra, se imagina o se sueña isla–. Sin embargo, la relación del artista cubano con el espacio de la isla, no sólo provoca una metamorfosis exterior del hombre en ese mismo espacio, sino que la isla también puede interiorizarse –Cuba en el interior de los exiliados– y habitar en él día a día en un eterno retorno a través de la memoria y a pesar del distanciamiento físico. El exilio para los escritores cubanos se concibe como una cicatriz externa e interna que se proyecta, sea el espacio que sea, en lo que observa y en el espacio nuevo habitado –el espacio extranjero– y en muchas de sus obras literarias.

2. Metamorfosis del hombre en isla

La metamorfosis del hombre cubano en isla se refleja perfectamente en un poema de Virgilio Piñera en *La isla en peso*. El hombre cubano se siente un hombre-isla, un hombre en vinculación con el espacio que habita, así lo vemos en el poema “Isla” de Virgilio Piñera del libro *La isla en peso*, en el que el poeta describe con detalle la premonición de esta metamorfosis del hombre en isla:

> Se me ha anunciado que mañana,
> a las siete y seis minutos de la tarde,
> me convertiré en una isla,
> isla como suelen ser las islas.
> Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
> y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
> empezarán a salirme árboles en los brazos,
> rosas en los ojos y arena en el pecho. (Piñera 1998: 214)

Esta concepción del hombre-isla la observamos en uno de los escritores exiliados cubanos, Gastón Baquero, que vivió en Madrid a partir del triunfo de la revolución. La soledad del exiliado transforma al poeta en isla, en un hombre aislado que vaga por otros espacios que le son extraños y corroboran o acentúan su forma insular. Su comportamiento como aislado va acorde con su

ser de “hombre-isla” y ambos favorecen la enajenación a la que se ve sometido, la esterilidad de la isla madre, de él mismo, el cual se ha visto arrancado violentamente de su origen:

> Parece que estoy solo,
> diríase que soy una isla, un sordomudo, un estéril.
> Parece que estoy solo, viudo de amor, errante.
> […] parece que estoy solo, y golpeándome el hombro está este niño,
> este aislado de la multitud, lleno de piedad por ella. (Baquero 1998: 124-125)

También es el recuerdo de la ciudad de La Habana la que provoca esa transformación del poeta en isla. Es el amor hacia la ciudad, pero al mismo tiempo el distanciamiento de ella, en su olvido, donde el hombre se convierte en “isla invisible”. La voz poética expresa su miedo a que esa ciudad, ese espacio de origen, esa isla de Cuba, olvide aquel hombre que la habitó una vez, y para evitar esa brecha en la memoria se transforma a sí mismo en isla, eso sí, invisible, para proyectarse de lejos y reflejar con su forma el espacio de la isla:

> Yo te amo, ciudad,
> aunque sólo escucho de ti el lejano rumor,
> aunque soy en tu olvido una isla invisible,
> porque resuenas y tiemblas y me olvidas,
> yo te amo, ciudad. (Lázaro 2003: 67)

Esa identificación del escritor cubano con el espacio de la isla conlleva, en ocasiones, una identificación del hombre, del escritor, con el mar, elemento inherente a éste y con el animal que vive en él, el pez, que sin su espacio, sin su entorno vital, se ahoga, se desintegra, perece. Gastón Baquero se nos presenta como un pez en su poema “Testamento del pez”. Este pez, este hombre-pez sin su isla, siente cómo la muerte se aproxima porque es otro espacio, el que ahora bebe y respira. Otra vez, como en el anterior poema, la voz poética transmite el miedo al olvido. La distancia actual con respecto al espacio de la isla provoca esta transformación del hombre cubano en pez, es una manera de mantener vivo ese espacio perdido, de hacerlo perdurable. Pero por esta distancia la ciudad olvida al hombre que la ha *des*-habitado y ello provoca su muerte. Sólo la memoria puede salvarlo:

> Yo soy un pez, un eco de la muerte,
> en mi cuerpo la muerte se aproxima
> hacia los seres tiernos resonando,
> y ahora la siento en mí incorporada,
> ante tus ojos, ante tu olvido, ciudad, estoy muriendo,

me estoy volviendo un pez de forma indestructible,
me estoy quedando a solas con mi alma,
siento cómo la muerte me mira fijamente,
cómo ha iniciado un viaje extraño por mi alma,
cómo habita mi estancia más callada,
mientras descansas, ciudad, mientras olvidas. (Lázaro 2003: 69)

Algo parecido refleja Ana Rosa Núñez en uno de sus poemas en los que describe la piel del cubano como la piel de un pez con escamas. El hombre cubano es un hombre de isla, y habite el espacio que habite, seguirá siendo hijo del mar. Su origen, la isla, espacio de tierra rodeada de agua por todas partes, no podrá nunca serle extirpado porque su misma condición de “hombre-pez” lo impide:

Arrodillados al peso de nuestras escamas;
hijos legendarios de un reptil anochecido.
Y, porque somos gente de Isla […]
Sobre nuestra piel de escamas vacilantes
está la herida del antiguo arpón de pescadores de falacias […]
Nosotros –gente de isla– con nuestro origen en el origen mismo de la escama
(Lázaro 2003: 108)

El poeta cubano exiliado pasa de esta concepción del “hombre-pez” a la concepción del “hombre-mar”. Esta vez, el escritor se identifica con el elemento agua, con el mar específicamente o con alguna de sus formas, la ola. Así lo observamos en un poema de Wifredo Fernández titulado “Tiene mi cuerpo una cita con la tierra”:

Y mi pasado es un surco azul ya macilento
y me empeño en que soy una ola fugada hacia la tierra
y mi cuerpo se dobla, me habla de finales,
del adiós, mi entrega, mi morada rota,
y yo sé que me cambio como un recién nacido,
y que voy siendo polvo, que humanizo los fondos
y mi suerte abolida pasa a la plenitud.
Sí, yo sé lo que es la despedida de un náufrago conforme (Lázaro 2003: 178)

La transformación del hombre en mar después de morir, como la última forma de encuentro con el espacio de la isla en la condición de exiliado, se muestra en el poema de Reinaldo Arenas “Autoepitafio”, en el cual formula el deseo de que se echen sus cenizas al mar, de convertir su cuerpo en agua marina, de reencontrarse con su espacio original:

Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar
donde habrán de fluir constantemente.
No ha perdido la costumbre de soñar:
espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente. (Lázaro 2003: 171)

El mar representará para Reinaldo Arenas, como habitante de una isla, la posibilidad de huir, y al mismo tiempo, la barrera que impide escapar de ese espacio:

> Cuando se vive en una isla, el mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación. Volver al mar es volver a la posibilidad de la esperanza, a la posibilidad de la fuga, a la posibilidad de la comunicación […]. La frontera con una isla no es más que el mar. Llegar al mar es llegar a la frontera […] uno está viviendo en una isla donde la única posibilidad de escape y, a la vez, lo que constituye la misma celda, el mismo muro, es el mar. (Machover 2001: 123)

3. Cuba: isla interior y espacio de memoria

Heberto Padilla habla, no ya de una metamorfosis del cuerpo del hombre en el espacio de la isla –proceso exterior–, sino de una interiorización de ciudades, en realidad, una interiorización de espacios: "¿Qué es, pues, una ciudad sino la proyección de nosotros mismos, una *fantagoría* de nuestros sueños y terrores?" (Padilla 1991: 3). Cuba es la isla interior para los escritores cubanos exiliados. El escritor cubano exiliado permanece en Cuba no por estar físicamente en la isla, sino por "ser" en ella, por habitarla diariamente en su memoria, por tratar de reconstruirla en sus obras y atraparla para siempre a través de la palabra:

> Como el cubano exiliado no puede escapar de sí mismo, se mantiene intrínsecamente en Cuba dondequiera que vaya. Permanece en Cuba no por estar en Cuba, sino por ser en Cuba. Su Cuba personal lo acompaña a todas partes como elemento esencial de su propia naturaleza; vuelve tórridas las nieves del norte, hace Caribe el Pacífico lejano, pinta de Habana a Bruselas, Londres, París. O extiende la isla hacia cualquier otro lugar. Hay tantas Cubas como cubanos exiliados. (Lolo 2002: 127-128)

Hay una permanencia de la isla de Cuba más allá de las fronteras de la isla, al otro lado o a los otros lados, la Cuba de los exiliados. Cada escritor exiliado lleva una Cuba interior personal, una Cuba que no olvida, que intenta *esencializar* a través del lenguaje literario para hacerla inmutable y eterna:

> La permanencia de esa Cuba más allá de la Cuba "real" se debe a la labor constante y solitaria de los intelectuales cubanos exiliados […]. La Cuba personal (y colectiva a la vez) que lleva todo exiliado como preciado equipaje pecho adentro. Tal permanencia de la Isla lejana en sitio tan cercano provocó un desusado hurgar en la obra literaria. Los intelectuales cubanos exiliados así lograron mantenerla viva más allá de sus nostalgias y añoranzas personales. El intelectual cubano exiliado ante la pérdida física de su Cuba contemporánea, ha respondido con la recuperación crítica de todas las Cubas posibles: las vividas, las perdidas, las soñadas, y también, las por venir. (Lolo 2002: 128-129)

La ciudad en el exilio adquiere otros matices porque no es una ciudad en la que se habita físicamente, sino que es una ciudad que habita interiormente al exiliado. La memoria de ese espacio puede transformar el propio espacio, recrearlo. Heberto Padilla, exiliado en Estados Unidos, lo explicó en un artículo que realizó para *ABC* titulado “Nuestras ciudades interiores”: “Para mí no hay Habana eterna, sino ocasional y contingente, y hoy, pura sombra que sólo puede ser reconstruida por la memoria de sus artistas, sin cuyos testimonios esa recordación sería incompleta” (Padilla 1991: 3).

En uno de sus poemas “Siempre he vivido en Cuba” de su libro *Fuera de juego* (1968), Heberto Padilla afirma que a pesar de estar físicamente en otros países siempre ha estado en Cuba, siempre ha sentido que estaba en Cuba. El espacio-real del exiliado en ese otro país, en esa otra isla –a la que siente que pertenece– es transformado en espacio-de-memoria de la isla:

> Yo vivo en Cuba. Siempre
> he vivido en Cuba. Esos años de vagar
> por el mundo de que tanto han hablado,
> son mis mentiras, mis falsificaciones.
>
> Porque yo siempre he estado en Cuba.
>
> Y es cierto
> que hubo días de la Revolución
> en que la Isla pudo estallar entre las olas;
> pero en los aeropuertos,
> en los sitios en que estuve
> sentí
> que me gritaban
> por mi nombre
> y al responder
> ya estaba en esta orilla
> sudando,
> andando,
> en mangas de camisa,
> ebrio de viento y de follaje,
> cuando el sol y el mar trepan a las terrazas
> y cantan su aleluya. (Padilla 1970: 19)

Oscar Gómez Vidal define el exilio como una especie de transformación externa –se transforma la piel, los huesos, el cansancio– donde lo esencial, lo interior, la isla, queda interiorizado y allí donde siempre estuvo; es decir, hay una movilización, el exiliado se mueve hacia otro espacio, pero el interior del

exiliado permanece en la isla. Ese origen, esa isla, es la esencia misma del poeta exiliado, del hombre desterrado:

EXILIO
Se muda
la piel,
los huesos,
la fatiga.
Lo demás queda atrás,
clavado en su origen

ORIGEN
El amor
la madre la Isla
para definir
el ser la razón
y la ausencia.
En todos los principios hay
un beso de entrega

unos brazos y una cuna
que arrullan de tierra
(Lázaro 2003: 102-103)

El origen del escritor cubano, la madre Isla, nunca podrá desprenderse de él a pesar de la distancia física. Gustavo Guerrero señala, hablando del escritor Severo Sarduy, que:

> Lo único cierto y seguro es que hubo un lugar de donde nunca salió: Cuba […] Severo Sarduy fue siempre un escritor cubano. Aún más: fue el más cubano de los escritores cubanos de París, aquél que llevaba la isla en peso a cualquier lugar al que fuera y podía situarla o descubrirla en un paisaje de la India o de Birmania, como varias veces lo hizo. (Guerrero 2007: 19)

Severo Sarduy se consideraba dentro de la categoría de exiliado como un “quedado”, y como procede de una isla, un “a-islado”: “Me quedé así, de un día para otro. Quizás vuelva mañana…” (Sarduy 1997: 10). El verdadero desplazamiento que caracteriza a un exiliado no es, para este escritor, el de su tierra natal, sino que “el verdadero salto es lingüístico: dejar el idioma –a veces él nos va dejando– y adoptar el francés” (Sarduy 1997: 10). El idioma también se identifica con el origen, con la isla, el lenguaje es el que ahora conforma el espacio perdido.

El espacio de la memoria es un espacio esencial para los escritores cubanos exiliados, ya que a través de él reconocen a la Cuba que dejaron y habitan la madre isla que no olvidan. Antonio Benítez Rojo, exiliado en Estados Unidos, despojado de su nacionalidad y considerado por el Gobierno cubano como “apátrida” comentaba en una de las últimas entrevistas que Cuba vivía dentro de él como espacio de la memoria. Y es que la memoria es una forma de supervivencia ante la situación hostil del exiliado:

> Para empezar, de acuerdo con las leyes cubanas soy un apátrida, término que aparece escrito en un papel consular que aún conservo. Este despojo de mi

> nacionalidad fue el castigo por haberme ido a vivir al extranjero sin el visto bueno oficial. Pero claro, si hay algo que no puede ser borrado es la identidad de uno. Quiero decir con esto que me considero un escritor cubano a pesar de ser ciudadano de los Estados Unidos. Tampoco mantengo relaciones con los amigos que dejé en Cuba ni mucho menos con ninguna institución. Eso no quita, sin embargo, que Cuba viva dentro de mí, aunque debo agregar, no en términos de una patria abstracta sino como espacio de la memoria, como escenario donde me veo actuar en situaciones concretas, unas veces desgraciadas y otras felices pero por lo general entrañables. Raro es el día que no visito La Habana a través del recuerdo, sobre todo recientemente. (Díaz Quiñones 2007: 2)

Así Severo Sarduy en *De donde son los cantantes* recrea una Habana a través de la memoria, transformada en una ciudad donde empieza a nevar, o Reinaldo Arenas, que en *Viaje a La Habana* decide regresar ficticiamente a una Habana convertida en ciudad del futuro y de ciencia ficción:

> Porque no se trata sólo de un paisaje, del mar, de un árbol o de una calle, se trata de que una vez que abandonamos esos sitios donde realmente existimos, donde nacimos, fuimos jóvenes y vivimos, nos abandonamos a nosotros mismos, dejamos para siempre de ser, y, lo que es aún peor, sin morir de una vez. Iré. No me queda otra alternativa que volver. (Varcárcel 1992: 574)

Por su parte, la obra de Guillermo Cabrera Infante muestra cómo La Habana se convierte en obsesión literaria –en *La Habana para un Infante difunto* o en *Tres tristes tigres*–. Todas estas obras son intentos de aprehender la isla en la distancia, de revivirla, de hacerla permanecer a través del lenguaje, de no negar el espacio del que se han visto sustraídos los escritores exiliados, sino de recuperarlo a través de la memoria.

Otro poeta a destacar es Rafael Esténger, exiliado en Miami, que, en uno de sus poemas, se dirige a Cuba como “Patria mía”. El escritor establece con el espacio de la isla una especie de diálogo interior; desde el distanciamiento, ambos, poeta e isla, se reconocen:

> ¡Patria mía, yo sé cómo tú eres! ¡Comprendo
> tu alma, que en mí existe como el mar en la gota;
> sangro, como tú sangras, bajo el suplicio horrendo
> que tu altivez humilla y tu opulencia agota! (Lázaro 2003: 35)

Esa interiorización de la isla, al igual que pasaba con su exteriorización, conlleva, en ocasiones, una interiorización del mar, elemento inherente a la isla. Lo vemos claramente en Eugenio Florit, exiliado en Miami, que se siente interiormente poseído por el mar e identifica su sangre con el elemento agua:

No sabías que el mar con sus colores
–verde, amarillo, azul, gris, negro, de la luna–
iba a llegar a poseerte para siempre.
Su orilla pedregosa,
tan de ayer y tan lejos,
te vio entrar en su amor cuando era manso
encerrado en su cerco de montañas severas,
y te vio sobre él hacia el Occidente.
Iba contigo como sangre. Voces íntimas
de caracolas te sonaban
en los oídos que luego iban a enmudecerse. (Lázaro 2003: 42)

La isla de Cuba es para los escritores cubanos exiliados un espacio de memoria en el que poder habitar a través de la palabra. La literatura, y más aún, la recreación de la isla en la literatura, es su forma peculiar de salvarse, de no sentirse *des*-terrados física e interiormente, porque “no existe nada sin la memoria” (Machover 2001: 225) en palabras de Guillermo Cabrera Infante.

Bibliografía

BAQUERO, Gastón (1998): *Poesía completa*. Madrid: Verbum.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2007): “Caribe y exilio”, en BENÍTEZ ROJO, Antonio: *La isla que se repite.* Orbis Tertius, XII (13).

GUERRERO, Gustavo (2007): “Severo Sarduy (1937-1993), retrato de un poeta en ocho fragmentos”, en SARDUY, Severo: *Obras I Poesía Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica.

LÁZARO, Felipe (2003): *Al pie de la memoria*. Madrid: Betania.

LOLO, Eduardo (2002): “Cuba: exilio y crítica literaria”, en HERNÁNDEZ-MIYARES, Julio E. (ed.): *Cuba: exilio y cultura. Memoria del Congreso del milenio*. Miami: Ediciones Universal.

MACHOVER, Jacobo (2001): *La memoria frente al poder*. Valencia: Universitat de València.

PADILLA, Heberto (1970): *Fuera de juego*. Barcelona: El Bardo.

— (1991): “Nuestras ciudades interiores”, en *ABC*, 10 de agosto.

PIÑERA, Virgilio (1998): *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión.

SARDUY, Severo (1997): “Así me duermo… Exiliado de sí mismo. Epitafios”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 563.

VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (1992): “La escritura póstuma de Reinaldo Arenas: *Viaje a la Habana*”, en *Cauce*, núm. 14-15.

IDA VITALE, PALABRA DE UNA POÉTICA ERRANTE

Delicia CEBRIÁN LÓPEZ

Resumen

Este trabajo, surgido de la comunicación pronunciada en el congreso “Espacios y escrituras del exilio”, tiene como objetivo indagar en la incidencia que el exilio ha tenido en la configuración de la poética de Ida Vitale (1923). Se analizará aquí la preocupación por el uso del lenguaje poético que se entrevé en algunos de los textos de la escritora uruguaya –tales como los poemas ‘Exilio’ y ‘Agradecimiento’ que se traen aquí–, en relación a las nociones de exilio y *errancia*.

Es el exilio, en México y a partir de los noventa sus estancias entre Texas y Uruguay, uno de los símbolos que funcionan en su obra mostrando una concepción lingüística, estética y ética de la labor poética. Consideramos así que la reflexión metapoética que se trasluce en su producción está motivada por el intento de encontrar la exactitud en el decir, y el encuentro con una palabra que se sabe inevitablemente errante.

Palabras clave: *errancia*, permanencia, exactitud, imprecisión, *fármacon*.

Title: Ida Vitale, the word of a wandering poetics

Abstract

This work, emerged from a communication pronounced in the congress “Espacios y escrituras del exilio”, aims to investigate the incidence of exile in the configuration of Ida Vitale’s poetics. It will analyze the concern for the use of poetical language, as it is suggested in some texts of the Uruguayan writer –such as the poems ‘Exilio’ and ‘Agradecimiento’–, in connection with notions of exile and wandering.

It is exile, first in Mexico and then, from the nineties, her stays between Texas and Uruguay, one of the symbols that appears in her texts upholding a linguistic, ethic and aesthetic conception of her poetical work. We consider that metapoetical reflection, as shown in her production, is motivated by the attempt to found the accuracy of saying and the encounter of a word that conceives itself as unavoidably wandering.

Keywords: wandering, permanence, accuracy, imprecision, pharmakon.

POESÍA (I): Las palabras son nómadas;
la mala poesía las hace sedentarias.
(Vitale 1994: 187)

Esta definición aparece en el libro de Ida Vitale titulado *Léxico de afinidades*, obra que se construye como un diccionario íntimo, y cuyo género se dirime entre la poesía y la prosa breve, la entrada lexicográfica y la acepción afín[13].

Aquí la escritora uruguaya da su concepción de "poesía" por medio de una de las características con las que pretende construir su poética: una vocación errante. Condición que la poeta encuentra en la palabra y busca para el poema, al considerar que éste debe tejerse en lo que aquéllas proponen[14].

[13] *Léxico de afinidades* se encuentra precedido por un texto que, respondiendo al título "Hoja de intenciones", se mueve entre el afuera y el adentro de este libro difícilmente clasificable y sin embargo revelador para definir una poética que se dirime entre el caos y el orden. Esta oposición, entre la que oscila la palabra poética de Ida Vitale, aflora de aquella más abarcadora que tratamos en este trabajo: exactitud frente a imprecisión. Ante la vastedad de ordenación enciclopédica del lenguaje, la autora pretende suplir ese caos con la arbitraria ordenación alfabética. Cada uno de los vocablos que se recogen en este volumen, si tratan de simular la entrada lexicográfica del diccionario, la acepción que aporta la poeta de aquellas "palabras que [l]e cantan" se define por el uso que le otorga dentro de su sistema poético. De este breve texto que justifica y declara la intención de la obra, podemos extraer una concepción poética. Junto al devenir de la palabra, el poema trabaja con ese carácter errante, al tejerse como red porosa y río que, si contiene a la palabra, la permite fluir, por obedecer así a su voluntad nómada:
El mundo es caótico y, por fortuna, difícilmente clasificable, pero el caos ofrece, como cualquier teogonía demuestra, la tentación del orden. Es la materia susceptible de convertirse en maravilla. Vivimos buscando el sistema mejor para organizarlo todo o para entenderlo, al menos. Mientras no llegue el único irrebatible, el más inocente es el alfabético. Su vastedad puede parecerse al caos que busca sustituir. La limito, pues, seleccionando por afinidades el léxico que cuaja, arbitrario, en torno a cada letra: no todas sino aquellas palabras que me cantan: pero canto es el río y es la red; ellas juegan, conspiran, flotan mutuas, son suicidas, dinásticas, migratorias, todo el fragor menos la inercia. A la orilla, efímeros, no esperan que las tengamos por eternas, que, ignorantes de dónde estamos, anticipemos a qué punto, tras su rumbo, vamos a llegar. Les basta con que, obedeciendo algunas de sus voluntades, dispongamos lo que proponen, en la medida de nuestra sed y de nuestro vaso. (Vitale 1994: 9)

[14] En el primer poema (Vitale 1988: 15-17) de *Sueños de la constancia,* que aparece contenido en la sección titulada "Parvo reino" –poemario que en este volumen antológico se da como añadido a toda la producción anterior–, se poetiza la poesía en sí. En los versos 8-12 y 28-35 que citamos, la palabra aparece caracterizada por su errancia, eliminando la posibilidad de darse en la permanencia y en el tiempo, como sostén o asidero que posibilite tanto la ubicación como la continuidad. La palabra se poetiza por su designio errante, como espacio de fractura, y descentrada respecto a un núcleo semántico y la posibilidad de un tiempo en el que inscribirse:

II

Vocablos,
vocaciones errantes,
estrellas que iluminan antes de haber nacido
o escombros de prodigios ajenos. […]

IV

Campo de la fractura,
halo sin centro:
palabras,

Trata de cercar el término “poesía” por el material con el que ésta trabaja, la palabra, en la que la poeta destaca su condición nómada. Sería la mala escritura poética la que vendría a reducir el carácter errante de la palabra y a subsumirla en la permanencia que le otorga la grafía. Es del nomadismo sígnico de donde esta poética pretende extraer su fuerza generativa. Se trata de un trabajo con el significante que, por su incapacidad para apuntar ya a un significado preciso, asume, en un gesto de responsabilidad, ese riesgo errante del lenguaje que Ida Vitale trasmuta en movimiento poético.

En los versos 12-15 del poema ‘Traducir’ (Vitale 2002: 25) –publicado en la sección “Nuevas arenas”, con la que se inicia el volumen *Reducción del infinito*– se insinúa la imposibilidad de alcanzar un sentido sin correr el riesgo de que el significado sufra de discontinuidad:

> y la certeza de que todo paisaje
> adentro se interrumpe
> como frase que alcanza la madriguera
> del terrible sentido.

La interrupción ocurrida en el interior de un significado supuestamente esencialista e inamovible –como lugar de reposo último hacia el que tendería la precisión del decir– es lo que desata el movimiento nómada de la palabra. Vocación errante de un sentido que, siempre diferido, no se deja apresar. Sería el intento de fijarlo en un sedentarismo ajeno a él, lo que desembocaría en la mala poesía.

En el poema citado que abre *Sueños de la constancia,* Ida Vitale concibe la palabra poética como vocablo que se define por su tendencia errante. “Campo de la fractura, / halo sin centro”, sería la palabra el espacio en el que tendría lugar la interrupción, una fractura en el sentido que la abriría al devenir. No es su núcleo semántico sino el halo que irradia de un significado ya descentrado, expulsado, lo que permite dirigir al poema hacia la *errancia*, a “la aventura, al gasto sin reserva” (Derrida 1989: 402).

---

promesas, porción, premio.

Disuelto el pasado,
sin apoyo el presente,
desmenuzado
el futuro inconcebible.

La escritura de Ida Vitale adquiere su potencia semántica de una tensión, de un campo polémico, el espacio heterogéneo de un conflicto de fuerzas, y ante todo de fuerza y sentido. Su escritura se juega en un movimiento pendular que oscila entre la búsqueda de la exactitud y su resistencia, la imprecisión; entre la inestabilidad y la permanencia, entre el caos y el orden, la fugacidad y la memoria. Ante los juegos de oposiciones que operan en su trabajo poético, en la entrevista que en diciembre de 2002 le realiza *Letras Libres* con motivo de la publicación de *Reducción del infinito,* la poeta contesta: “El explorar lo secretamente inclusivo de una pareja de elementos que suelen considerarse contradictorios puede volverse fuente de poesía, de revelación” (García 2002).

La oposición se nos muestra con esta respuesta como aquello que comúnmente implicaría la contradicción, y que, sin embargo, esconde lo “secretamente inclusivo” que la poeta sonda mutándolo en motivo generatriz, en foco poético, en el lugar donde la epifanía o la revelación son posibles como puesta en marcha de la *errancia* de la palabra y del poema. Es de lo “secretamente inclusivo” de una contradicción que no llega a ser considerada como tal, de donde surge el movimiento de la diferencia que la interrupción del sentido permite.

Lo “secretamente inclusivo”, aquello a lo que la poeta alude e interpretamos como un cruce de opuestos, no reúne sino lo dispar. Lo “secretamente inclusivo” nos dirige al punto de unión y de inflexión donde los polos se tocan. Allí se difuminan los límites por los que los contrarios se oponen. Los términos del binomio se citan, se remiten, se contienen, y adquieren su potencia seminal en la juntura por la que se contaminan. A partir del encuentro, del lugar donde los opuestos se citan en “lo secretamente inclusivo”, se pone en marcha lo que Jacques Derrida denominó como “diseminación”, la ley del exceso que trabaja en el texto por proliferación, como un gasto sin reserva por el que el significado queda siempre diferido:

> Movimiento de la diferencia […]: movimiento productivo y conflictual al que ninguna identidad, ninguna simplicidad originaria podría preceder, […] y que desorganiza la oposición o la diferencia (distinción estática) de los diferentes. (Derrida 2007: 11-12)

En relación al tratamiento de la oposición que con esta respuesta nos facilita Ida Vitale, pretendemos leer el binomio antitético: nómada frente a sedentario. En función de ese modo de pensar en la oposición, en lo "secretamente inclusivo" la *errancia* y la permanencia no se repelerían sin más, sino que se contendrían mutuamente, se encontrarían en el cruce que permite el desvío[15]. Una inclusión que se desmonta por la definición de poesía que Ida Vitale nos da, en la que la oposición sedentarismo/nomadismo queda invertida, y con ello la jerarquía que colocaría a la escritura en su privilegio sedentario. El poder que convencionalmente ostenta la escritura en esta oposición como materia que goza de permanencia, es disminuido aquí en pos de su contrario, esa naturaleza nómada de las palabras que la poeta desearía no erradicar en la poesía, sino que, haciendo de ese carácter su potencia, pretende convertir a la poesía en *errancia*. Esta subversión de las jerarquías de opuestos provoca la dispersión sígnica que vuelca los términos en algo ni nómada ni sedentario. Así la escritura, el grafo, aquello que no es sino letra impresa, lo que no puede escapar a la permanencia que la ubica en el tiempo, en la materia, y con ello la dota de inmutabilidad, se quiere y se busca en su contrario, en el carácter nómada, mudable. Este movimiento que se persigue para la escritura refleja lo que Jacques Derrida caracteriza como "La gozosa *errancia* del *graphein*" (Derrida 1989: 402).

La palabra, nómada, incapaz de descansar en un sentido, lo posterga y lo confía a su movimiento errático. La palabra poética y la escritura, en devenir, no pueden ya buscar su origen como fuente de sentido y exigir una paternidad,

[15] Con la intención de aclarar esta noción de cruce a la que aludiría "lo secretamente inclusivo" y que pone en marcha el movimiento de la diferencia, recurrimos a un fragmento de la obra de Julián Santos Guerrero, *Círculos viciosos:*

Un cruce reúne lo que no se puede reunir. Siempre dispar, muestra la disparidad de los caminos que, sin embargo, por medio de un pequeño trayecto *(articulus)* vienen a juntarse. El cruce no pertenece a ninguna de las rutas que se cruzan en él, su pertenencia es, ciertamente, una falta de pertenencia, una pertenencia sin pertenencia. Resulta una frontera entre ambas: las delimita, las separa, abre entre ellas una disyuntiva, pero no les pertenece. El cruce abre el espacio de la decisión: *o, o,* la ley del juicio. Y, al tiempo, hace converger las vías, posibilita el paso de una a otra […]. Sin pertenecer a ninguno de los trayectos, el cruce permite el cambio, la transferencia, la articulación circulatoria y él mismo se disloca […]. Por eso siempre hay riesgo en cada cruce, un riesgo provocado por la "falta de visibilidad", riesgo de choque, de fatal colisión con el otro. Allí puede haber siempre *otro* que no vemos, en un cruce de destinos, de envíos o de direcciones […] *otro* que nos alcanza o se nos viene encima, que corta nuestra dirección prevista, la interrumpe, un accidente "imprevisto", un verdadero contratiempo.

El cruce es el espacio de la *différance* o de la huella, de la escritura dilatada y desbordada, diferida también (Santos Guerrero 2005: 74).

ni volver al padre como a un *logos* legítimo que funcione como progenitor. El significado se encuentra interrumpido y el significante no puede sino asumir ese avance, en una proliferación sin término que el constante trabajo de corrección de Ida Vitale ratifica y alienta.

La corrección funciona en su obra como un injerto que añade y suple, generando escritura a partir de la escritura. Las selecciones que la poeta revisa para su publicación en distintas antologías, nos permiten apreciar las distintas versiones y variantes con las que cada poema muta a favor de una perfección que no es sino un trabajo infinito de corrección. La autora asume el error pasado y en la reelaboración lo corrige, lo actualiza y lo socava. En esta nueva factura, se recupera la escritura pasada y, en la gestión con el error, con ese desvío, hace posible el porvenir de la escritura. Con estas reelaboraciones se repite el gesto mismo de la escritura. La escritura pasada queda así escenificada, presentada de nuevo, y tiende a su vez hacia al futuro. En “Advertencia”, un pequeño texto que funciona como prefacio de la antología *Sueños de la constancia,* la autora explicita su labor de corrección:

> Me cuesta mucho, siempre, recorrer la distancia hacia atrás que va del último al primero de estos libros, no en la medida en que soy otra sino porque, siendo la misma, me abochorna, con la voluntad de hoy, la debilidad de mis propósitos de ayer.
> Al unir estos textos discontinuos en un volumen, la reelaboración de los más distantes implicaría un apego exagerado a ellos; no corregir alguna vez el exceso de inepcias, una falta de respeto al propósito mismo de publicarlos. He intentado situarme, con dificultad, en el insensible límite entre ambos riesgos. De todos modos, aceptar los errores antiguos implica mayor responsabilidad frente a los nuevos, siempre en acecho. También, despreocuparme, de su modo de ser el pasado, por confianza, todavía, en algo de futuro. (Vitale 1988: 7)

Ni absoluta apropiación de los textos, ni absoluta renuncia, la corrección se mueve entre esas dos orillas, en el límite entre el ejercicio de dominación sobre la escritura distante –apropiación con la que asume los errores del pasado– y la renuncia a la intervención violenta, “la reelaboración de los más distantes implicaría un apego exagerado a ellos”. Este acto de corrección, entre la apropiación y la desapropiación, se sitúa igualmente entre el pasado y el futuro. La aceptación de los errores puede leerse como un compromiso, un acto ético ante la obra propia, aunque ya ajena para la tentativa presente, y la

asunción de dichos errores pasados implica la responsabilidad para una escritura que en su proyección hacia el futuro puede igualmente errar.

La *errancia* como una de las características configuradoras del trabajo poético de Ida Vitale, comienza a aflorar en algunos poemas de los libros publicados antes de su salida de Uruguay; en poemarios como en *Palabra dada* (1953), *Cada uno en su noche* (1960), u *Oidor andante* (1973). Sin embargo, este carácter errático de la palabra se hace aún más evidente en los trabajos que publica desde el exilio mexicano, y, a partir de este hecho, esta noción se preña de otro sentido. Desde la partida de Uruguay, la *errancia* no es ya sólo una metáfora del lenguaje, tropo que permite avanzar la escritura, sino el símbolo de un exilio que se multiplica a partir de 1984 con estancias que alternan entre México, Austin y regresos a Uruguay.

En *Procura de lo imposible* (1994) –que citamos desde *Reducción del infinito*– podemos leer bajo el título ‘Exilios’ (Vitale 2002: 165) un poema en el que el regreso al espacio de origen y a un supuesto sentido primigenio se nos muestra como un imposible. Los límites por los que el sentido y el espacio se acotarían en la determinación que permitiría hablar de esencia o de un territorio que facilitara la pertenencia a un lugar, quedan borrados. Ya sólo es posible la disolución y la asunción de esa *errancia* sígnica y espacial como un constante tránsito sin ubicación primera o última. La continuidad de la voz y la dirección fija, como término donde pueda descansar el sentido, quedan anuladas o diferidas:

EXILIOS

…tras tanto acá y allá yendo y viniendo
FRANCISCO DE ALDANA

Están aquí y allá: de paso,
en ningún lado.
Cada horizonte: donde un ascua atrae.
Podrían ir hacia cualquier fisura.
No hay brújula ni voces.
Cruzan desiertos que el bravo sol
o que la helada queman
y campos infinitos sin el límite
que los vuelve reales,
que los haría de solidez y pasto.
La mirada se acuesta como un perro,
sin siquiera el recurso de mover una cola.
La mirada se acuesta o retrocede,
se pulveriza por el aire

si nadie la devuelve.
No regresa a la sangre ni alcanza
a quien debiera.
Se disuelve, tan solo.

A partir de 1973, y con motivo del golpe de Estado de Juan María Bordaberry, la actividad intelectual de Uruguay en la que se movía la escritora se vio interrumpida. La obra poética de Ida Vitale se ha encuadrado dentro de la de los escritores que se agruparon bajo lo que Emir Rodríguez Monegal denominó como la generación del 45, u otro de sus críticos integrantes, Ángel Rama, como generación crítica. La generación del 45 tuvo como epicentro de su actividad intelectual y crítica la publicación periódica que en 1939 había fundado Carlos Quijano, el semanario *Marcha.* El año 1945, por el que la generación adquiere su nombre, remite al momento en el que estos jóvenes intelectuales intervienen en el semanario con una actitud profundamente crítica y renovadora acerca del ambiente cultural del país. La publicación que había recogido el debate cultural uruguayo y latinoamericano se vio clausurada en 1974. Con el cierre del semanario, escritores y críticos como Ángel Rama, Juan Carlos Onetti o el propio director de la publicación, se vieron obligados a exiliarse.

Ante la pregunta por el exilio, Ida Vitale suele responder con evasivas. Fuera de su poesía alude al exilio en escasas ocasiones. Respecto a esta experiencia, tan sólo acostumbra a realizar una comparación con un fenómeno geológico, la crecida del Nilo. Y extrae, como del limo, el sedimento fértil que le ofreció la emigración a México o a Austin, a pesar de la extrañeza que implica el verse inmersa en otra lengua. Así, en la entrevista que para el *País Cultural* le realiza Roberto Mascaró el 5 de noviembre de 1993, ante la pregunta por este hecho, Ida Vitale contesta:

> Los años mexicanos fueron riquísimos de experiencias de todo tipo. La del exilio sólo puedo compararla con la creciente del Nilo, que parece una catástrofe que todo lo arrasa, pero que al retirarse deja más fértil el terreno. (Aunque esta imagen no tiene en cuenta la represa de Asuan, que al parecer terminó con esa perfección natural). Junto a tanto desgarramiento descubrimos la apertura, la generosidad del mundo cultural mexicano. Ese es un sedimento que combate toda la aridez posterior, incluso la de vivir dentro de otra lengua. (Mascaró 1993)

Si el exilio implica la pérdida del espacio íntimo del origen y el desvío de ese espacio, éste se solventa con ironía socrática. Como Sócrates aceptó las leyes sin cuestionarlas, en los versos del poema que cierra *Trema* se asumen los efectos de la cicuta y del exilio como consecuencias que, si bien son irrebatibles, guardan el sedimento aprovechable que resiste. La cicuta, como la escritura, no es sino el *fármacon* que se dirime entre el carácter curativo y nocivo. Es la escritura lo que sustituye a la memoria implicando el olvido, o lo que permite rememorar. Tal es como Platón presenta la escritura en el mito que cierra el *Fedro,* resolviéndolo entre la apología que de ella hace Theuth y lo perjudicial que destaca Thamus[16]. Estas fueron las consecuencias que Jacques Derrida extrajo para la escritura en su lectura del *Fedro.* En *La farmacia de Platón* Derrida plantea la oposición entre la mala y la buena escritura, como un binomio que se encuentra ya en Platón, en el origen mismo de la escritura occidental; instrumento con el que el alumno suplió el pensamiento ágrafo del maestro.

El poema "Agradecimiento" (Vitale 2005: 58) clausura el último libro publicado por la autora con un verso que es una expresión de Peter Sloterdijk, con la que se define al hombre como: "el metafísico animal de la ausencia". Esta frase extraída de *Extrañamiento del mundo* sirve a Ida Vitale para referirse a la ausencia y al tránsito como condiciones inherentes al ser humano. La frase del pensador alemán que reflexiona sobre la adicción narcótica en dialéctica entre la huída y la búsqueda de un mundo, se presenta en el poema en relación con los efectos de la cicuta[17]:

[16] Al final del *Fedro,* Platón recurre al mito de Theuth y Thamus para contraponer los beneficios y prejuicios de la escritura. Theuth –inventor de las artes– ofrece la escritura a Thamus –rey de Egipto– como uno de los instrumentos que beneficiarán a los egipcios:

> Una vez que hubo llegado a la escritura, dijo Theuth: 'Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria'. Y aquel replicó: 'Oh, Theuth, excelso inventor de las artes, unos son capaces de dar el ser a los inventos del arte, y otros de discernir en qué medida son ventajosos o perjudiciales para quienes van a hacer uso de ellos. Y ahora tú, como padre que eres de las letras, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán atraídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera es lo que procuras a tus discípulos. (Platon 2009: 274e-275b; 266-267)

[17] El poema que cierra este libro, el cual adquiere su nombre de la terminología usada por la geometría fractal, parece apelar uno de los textos que fuera del libro lo abren y se anteponen a

AGRADECIMIENTO
Agradezco a mi patria sus errores,
los cometidos, los que se ven venir,
ciegos, activos a su blanco de luto.
Agradezco el vendaval contrario,
el semiolvido, la espinosa frontera de argucias,
la falaz negación del gesto oculto.
Sí, gracias, muchas gracias
por haberme llevado a caminar
para que la cicuta haga su efecto
y ya no duela cuando muerde
el metafísico animal de la ausencia.

la obra justificándola (Vitale 2005: 9). En este texto la escritura se concibe igualmente como ese *fármacon* para el que Derrida había señalado un carácter ambivalente: “[…] libro que guarda la piel perdida / de las horas, restos de lo improbable, / la voz que mordisqueó palabras, / las tragó y fue envenenada por ellas”. La estructura del libro refleja así la textura fractal y porosa a la que atendería su título, y por la que si se compone de infinitos elementos –“Escribir la certeza / de un árbol infinito” (Vitale, 2005: 9) es el texto que precede al que arriba citamos–, su estructura se repite a distintas escalas y alcanza su construcción de la extracción de piezas circulares.

Bibliografía

DERRIDA, Jacques (2007): *La diseminación.* Traducción de José María Arancibia. Madrid: Fundamentos.

— (1989): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

GARCÍA, Concha (2002): “Entrevista con Ida Vitale” [en línea], en *Letras Libres.* México, diciembre de 2002. En: http://www.letraslibres.com/index.php?rev=2&num=15 [Consulta: 25/05/2010].

MASCARÓ, Roberto (1993): “Con Ida Vitale” [en línea], en *El País Cultural*. Montevideo, 5 de noviembre de 1993. En: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/vitale/irremplazable.htm [Consulta: 25/05/2010].

PLATÓN (2009): *Fedro*. Madrid: Alianza.

SLOTERDIJK, Peter (2001): *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.

SANTOS GUERRERO, Julián (2005): *Círculos viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes.* Madrid: Biblioteca Nueva.

VITALE, Ida (1988): *Sueños de la constancia.* México: Fondo de Cultura Económica.

— (1994): *Léxico de afinidades*. México: Vuelta.

— (2002): *Reducción del infinito.* Barcelona: Tusquets.

— (2005): *Trema.* Valencia: Pre-Textos.

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS, UN CUENTISTA PORTUGUÉS EN NUEVA YORK

María COLOM JIMÉNEZ

Resumen
En el presente artículo quiero dar a conocer al cuentista de nacionalidad portuguesa José Rodrigues Miguéis (1901-1980). Antes de explicar los aspectos importantes de la biografía del autor y las razones por las cuales se tuvo que exiliar en EE UU, y como los espacios portugueses de su infancia y adolescencia vivida en Lisboa, se transmiten con nostalgia a la vez que se glorifican en su narrativa, voy a hacer una breve introducción, en la que analizaré la evolución del cuento como género narrativo en la literatura portuguesa. Para esta introducción voy a tener en cuenta el prologo y algunos capítulos del libro *O Conto Portugués*, escrito por Massaud Moisés.
Pasaré entonces a contar los acontecimientos importantes de la biografía del autor, su participación en el grupo de intelectuales *Seara Nova*, su exilio a EE UU, a causa de su mal estar frente al *Estado Novo* y la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar. Explicaré la evolución de su narrativa destacando los cuentos que escribe en EE UU, haciendo hincapié en la colección *Leah e Outras Historias* 1958. Analizaré como el cuentista a pesar de inmigrante sigue ligado a las raíces portuguesas de su infancia. A través de sus cuentos demuestra gran conciencia del mundo y de lo verdaderamente humano, los sentimientos más íntimos del ser humano salen a la luz con ironía y humor.
Palabras clave: José Rodríguez Miguéis, cuento portugués, exilio, lengua, nostalgia.

Title: José Rodrigues Miguéis: A Portuguese short story writer in New York

Abstract
In the present article I am going to make tribute to José Rodrigues Miguéis (1901-1980) a Portuguese short narrative writer. Before going through the important aspects of the author's biography and analyzing the causes for his exile to the United States, and how the Portuguese landscapes of his youth and adolescence lived in Lisbon are transmitted with nostalgia as well as glorified in his narratives, I will briefly introduce the evolution of short narrative writing in Portuguese Literature. For this introduction I will use some of the chapters from Massaud Moisés's book *O Conto Portugués*. I will then go through the author's biography; his involvement in the intellectual group *Seara Nova*; his exile to the United States and the dictatorship of Antonio de Oliveira Salazar. I will analyse the evolution of his narrative emphasizing on the stories he wrote when living in the United States, specifically his collection *Leah e Outras Historias* 1958. Rodrigues Miguéis shows the most intimate emotions of human beings and human behaviour in his writing, which are brought to life by using a subtle irony and a fine sense of humour.
Keywords: José Rodríguez Miguéis, Portuguese short stories, exile, language, nostalgia.

He decidido, mediante estas páginas, dar a conocer al cuentista de nacionalidad portuguesa José Rodrigues Miguéis (1901-1980). Antes de explicar los aspectos importantes de la biografía del autor y las razones por las cuales se tuvo que exiliar en EE UU, y cómo los espacios portugueses de su infancia y adolescencia vividas en Lisboa, se transmiten con nostalgia a la vez que se glorifican en su narrativa, voy a hacer una breve introducción, en la que analizaré la evolución del cuento como género narrativo en la literatura portuguesa. La evolución del cuento abarca desde el Barroco portugués (1580-1756) hasta el siglo XX, donde Rodrigues Miguéis aparece como uno de los cuentistas modernos más relevantes de la literatura portuguesa. Para esta introducción voy a tener en cuenta el prólogo y algunos capítulos del libro *O Conto Portugués*, escrito por Massaud Moisés.

> Em razão de a atividade lírica ter predominado no curso dos séculos, a ponto de constituir uma autêntica mola mestra – na Literatura Portuguesa o conto demorou para impor-se. Ao contrário de alguns países vecinhos, como Espanha, França, Inglaterra, Italia, que cultivaram a narrativa breve já nos séculos medievais, Portugal precisou aguardar o século XVI e, mais rigurosamente, o século XIX para conhecer ficcionistas de escol e que produzissem de modo regular e continuo. (Moisés 1975: 11)[18]

Massaud Moisés en su libro *O Conto Portugués*, hace un extenso análisis de la evolución del cuento como género narrativo en la literatura portuguesa. Moisés nos cuenta que la actividad lírica predominó durante el curso de los siglos en Portugal y que por esta razón el cuento tardó más tiempo en imponerse en la literatura portuguesa que en otras literaturas europeas. El género del cuento no se produce de forma regular hasta el siglo XIX, sin embargo, los autores de este siglo toman como ejemplo algunas de las narrativas en forma de fábula de los siglos medievales.

Massaud Moisés denomina como el primer cuentista portugués, a Gonçalo Fernández Trancoso (siglo XVI), que, probablemente bajo la influencia de cuentistas italianos como Boccaccio, Giraldi Cinthio y Franco Sacchetti,

[18] Con motivo de haber predominado en el transcurso de los siglos la actividad lirica, hasta el punto de constituir el auténtico resorte principal –en la Literatura Portuguesa el cuento tardó en imponerse. Al contrario de algunos países vecinos, como España, Francia, Inglaterra, Italia, que cultivaron la narrativa breve ya en los siglos medievales, Portugal necesitó esperar hasta el siglo XVI y, más rigurosamente, al siglo XVII para conocer novelistas de escuela y que produjeran de modo regular y continuo. (Moisés 1975: 11)

escribe *Contos e Historias de Proveito e Exemplo* (1575). Como el propio título indica, los cuentos de Gonçalo Fernández Trancoso son de carácter moralista. Poco después, durante el Barroco Portugués (1580-1756), el cuento será una mezcla de cuento moralista y fábula, convirtiéndose en los llamados “cuentos de ejemplo”. Estos cuentos, escritos por sacerdotes, serán utilizados con fines morales dentro del universo cristiano y servirán como apoyo a la Contrarreforma. Las narrativas breves que aparecen durante el Arcadismo (1756-1825), siguen siendo prosas de carácter moralista. Como habíamos dicho antes, el cuento como género propiamente dicho no aparece en la literatura portuguesa hasta el siglo XIX, el poeta e historiador romántico, Alexandre Herculano (1810-1877), recopila en *Portugaliea Monumenta Historica* (1856-1873), *Os Nobiliarios*, que son de los pocos ejemplares de prosa arcaica en lengua portuguesa. *Os Nobiliarios*, narrativas escritas como fábulas morales y éticas, serán utilizadas como ejemplos por muchos cuentistas del Romanticismo portugués (1825-1865).

Durante el Romanticismo, el cuento se va a cultivar con fuerza y se dividirá en dos vertientes: por un lado, el cuento histórico (patriótico), que relata la historia nacional de Portugal y, por otro, el cuento popular que enfatiza la realidad del pueblo portugués. También durante el Romanticismo se dará el cuento fantástico en autores como Álvaro Carvalhal, con influencias de la literatura gótica inglesa. Es en esta época donde brota con fuerza el género del cuento y encontramos ya muchos de los grandes cuentistas de la literatura portuguesa, autores como, Almeida Garrett, Pereira da Cunha, Rodrigo Paganino, Camilo Castelo Branco, Julio Dinis, Eça de Queiros y, a las puertas del siglo XX, los Naturalistas José Augusto Vieira y Julio Lourenço Pinto. El Realismo fue el momento de auge de numerosos cuentistas portugueses, y la narrativa breve se impondrá como expresión literaria, al mismo nivel que los demás géneros. En el Simbolismo (1890-1915), encontraremos escritores muy preocupados por la forma narrativa, como Carlos Malhiero Dias, *A Vencida* (1907).

Entre 1915 y 1927 encontramos a la generación *Orpheu,* la cual desde sus comienzos dará mucha importancia a la poesía dejando la prosa en segundo plano, que durante estos años se convertirá más bien en prosa

poética. Pero aún así, Massaud Moisés distingue que el cuento tomó tres direcciones distintas: el cuento policial cultivado por Fernando Pessoa, el cuento lírico y el cuento futurista. Entre 1927 y 1940, en manos del grupo de intelectuales que crearon y participaron en la revista *Presença*, el género del cuanto alcanza su mayor reconocimiento.

> O grupo da Presença dedicou especial atençao à prosa narrativa. E dentro dela o conto ocupou situaçao nada inferior: pode-se dizer que constitui o prato de resistência da ficção presencista. Na verdade, tirante um que outro exemplar (como *Pascua Feliz*, 1932, de José Rodrigues Miguéis; *Jogo da cabra cega*, 1934, de José Régio; *Mau Tempo no Canal*, 1934, de Vitorino Nemesio), o presencismo não deixou no romance um rastro mais fundo. É no terreno da narrativa breve que a sua contribuição se tornou digna de nota: se o conto atingiu nos últimos decênios em Portugal um elevado grau de sutileza artesanal e uma vasta adesão de escritores e público, – é graças a um movimento que se iniciou na *Presença* e nas maos de seus adeptos ganhou níveis seperiores, a ponto de alguns deles estarem situados entre os mestres no gênero em seu País. (Moisés 1975: 23)[19]

A su vez, Maussaud Moisés, nos presenta a José Rodrigues Miguéis como uno de los contribuyentes más relevantes a la narrativa breve (cuento) de este periodo. Moisés hace hincapié en algunas de las características narrativas del cuentista portugués, que analizaremos a continuación en alguno de sus cuentos:

> Outros vários, colaboradores ou nao da *Presença*, deram a sua contribuiçao para tornar essa quadra especialmente rica de contistas. José Rodrigues Miguéis recolheu em *Onde a noite se acaba* (1946), *Léah e outras Historias* (1958), *Gente da Terceira Classe* (1962), e *Comércio com o Inimigo* (1973), as suas narrativas curtas, resultantes da experiência pessoal e da observação mais atenta à realidade, nao sem a cooperação da fantasia e de uma gravidade melancólica, profundamente lusitana, que nem o prolongado convivió com o meio cultural norte-americano (de marcada influência na formação do escritor) chegaou a debilitar. (Moisés 1975: 24)[20]

[19] El grupo de Presencia dedicó especial atención a la prosa narrativa. Dentro de ella el cuento ocupó una situación nada inferior: puede decirse que constituye el plato fuerte de la ficción presencista. En verdad, dejando de lado uno que otro ejemplar (como Pascua Feliz, 1932, de José Rodrigues Miguéis; El juego de la cabra ciega, 1934, de José Régio; Mal Tiempo en el Canal, 1934, de Vitorino Nemesio), el presencismo no dejó en el romance un rastro más profundo ni en el terreno de la narrativa breve que su contribución que se tornó digna de mención: si el cuento alcanzó en los últimos decenios en Portugal un elevado grado de sutileza artesanal y una vasta adhesión de escritores y de público –es gracias a un movimiento que se inició en la Presencia y en manos de sus adeptos ganó niveles superiores, hasta el punto de que algunos de ellos están situados entre los maestros del género en su país. (Moisés 1975: 23)

[20] Varios más, colaboradores o no de la Presencia, dieron su contribución para volver ese período especialmente rico en escritores de cuentos. José Rodrigues Miguéis recogió en *Donde la noche se acaba* (1946), *Léah y otras Historias* (1958), *Gente de Tercera Clase* (1962), y *Comercio con el Enemigo* (1973), sus narraciones cortas, resultantes de la experiencia personal y de la observación más atenta de la realidad, no sin la cooperación de la

“Soy apenas portugués” exclama el protagonista de *Pouca sorte com barbeiros,* uno de los cuentos de José Rodrigues Miguéis. Efectivamente nuestro cuentista es portugués de pura cepa, nacido en el conocido barrio Lisboeta de Alfama, el 9 de diciembre de 1901, donde pasará su infancia y juventud y de donde obtendrá los más nostálgicos recuerdos del pueblo portugués, que marcarán profundamente su futura obra. De padre inmigrante gallego de Pontevedra, con ideas republicanas y progresistas, y criado en el conflictivo ambiente político y social que sufría Portugal a principios del siglo XX, Rodrigues Miguéis entra rápidamente en conflicto con el *Estado Novo* creado por Antonio de Oliveira Salazar en 1933. La *Dictadura Nacional* 1926-1933 y el *Estado Novo* 1933-1974, hacen que Portugal tuviera el periodo de régimen dictatorial más largo de Europa occidental durante el siglo XX. La revolución del 25 de abril de 1974 consigue derrotar este régimen político autoritario. En ocasiones encontraremos en la obra de Rodrigues Miguéis alusiones que hacen referencia a la situación política y social del Portugal de la época e incluso a la propia tendencia política del autor.

> Acontece que o barbeiro da Graça, súbdito leal de suas majestades, nao quisera perder o ensejo de saudar à chegada a Real Familia. No terreiro do Paço, à passagem do magro e veloz cortejo, ele tinha aberto a boca para bradar Viva El-Rei! Quando uma bala perdida, entrando-lhe pelo céu da mesma, lhe furou a base do crânio para sair pelo plho direito. Foi uma bala prodigiosamente acróbata, disso nao resta dúvida nenhuma. Ignorante da medicina legal, ao ouvir estes relatos macabros e sugestivos, limitei-me a pensar com horror nos perigos de andar de boca aberta a dar vivas, ainda que for à República, como era o meu costume. (Rodrigues Miguéis 1975: 105)[21]

Siendo estudiante de Derecho en la Universidad de Lisboa Rodrigues Miguéis empieza a colaborar en periódicos y a involucrarse en cuestiones políticas. Perteneció al grupo de intelectuales neo-realistas y revolucionarios de *Seara Nova,* uno de los grupos más activos en el combate ideológico contra el

---

fantasía y de una gravedad melancólica, profundamente lusitana, que ni la prolongada convivencia con el medio cultural norteamericano (de marcada influencia en la formación del escritor) llegó a debilitar. (Moisés 1975: 24)

[21] Sucede que el barbero de la calle Da Graça, súbdito leal de sus majestades, no quería perderse la oportunidad de saludar la llegada de la Familia Real. En la travesía de la calle Do Paço, al pasar el pequeño y veloz cortejo, él había abierto la boca para grita ¡Viva El-Rey! Cuando una bala perdida, le entró por el paladar, le perforó la base del cráneo para salirle por ojo derecho. Fue una bala prodigiosamente acrobática, de eso no cabe duda alguna. Ignorante yo de la medicina legal, al oír estos relatos macabros y sugestivos, me limité a pensar con horror en los peligros que tiene el andar con la boca abierta gritado vivas, aunque fuese a la República, como era mi costumbre. (Rodrigues Miguéis 1975: 105)

Salazarismo, con el cual va a seguir manteniendo el contacto durante su exilio en EE.UU. Durante sus años de estudiante, escribe y hace ilustraciones para periódicos como *O Sol*, *Alma Nova*, *República*, *O Século* y *Diario de Noticias*; también fue director del periódico *O Globo*, que fue censurado por el *Estado Novo* en 1933. Tras terminar los estudios en Derecho, trabaja como ayudante de fiscal en Setúbal (una ciudad a las afueras de Lisboa). Pronto se da cuenta de que esta línea de trabajo no le apasiona y se marcha a estudiar pedagogía a Bruselas, donde se estrena como escritor escribiendo su primera novela, *Pascua Feliz*, en 1932, por la cual recibe el premio *Casa da Imprensa*. Una vez terminada su licenciatura en Pedagogía, regresa a Lisboa en 1933, para encontrarse con el recién instalado *Estado Novo* y el comienzo de la dictadura de Antonio Salazar.

En 1935 se autoexilia a EE UU, y se instala en Brooklyn, Nueva York, regresando en pocas ocasiones a Lisboa. Adquiere la nacionalidad Americana siente años después, en 1942. Es interesante destacar cómo su máximo rendimiento literario se produce ya una vez exiliado en EE UU[22].

Las colección de cuentos *Léah e outras histórias* publicada en 1958, es una de las obras más reconocidas del autor portugués, obra que está repleta de elementos y características propios de las literaturas del exilio. En estos cuentos, siempre encontramos un protagonista de género masculino, de nacionalidad portuguesa que vive o en Bruselas (como lo hizo el propio autor durante sus estudios de pedagogía) o en Nueva York (dónde el autor mismo vivió hasta su muerte en 1980). Aunque los personajes que nos presenta Rodrigues Miguéis en sus obras son ficcionales, no podemos, al leer sus cuentos, dejar escapar la posibilidad de que estos personajes ficticios y sus vivencias tengan algo de autobiográficos, ya que los principales temas y

[22] *Páscoa feliz* (novela), 1932; *Onde a noite se acaba* (contos e novelas), 1946; *Saudades para Dona Genciana* (conto), 1956; *O Natal do clandestino* (conto), 1957; *Uma aventura inquietante* (romance), 1958; *Léah e outras histórias* (contos e novelas), 1958; *Um homem sorri à morte com meia cara* (narrativa autobiografica), 1959; *A escola do paraíso* (romance), 1960; *O passageiro do Expresso* (teatro), 1960; *Gente da terceira classe* (contos e novelas), 1962; *É proibido apontar. Reflexões de um burguês I* (crónicas), 1964; *Nikalai! Nikalai!* (romance), 1971; *O espelho poliédrico* (crónicas), 1972; *Comércio com o inimigo* (contos), 1973; *As harmonias do "Canelão". Reflexões de um burguês II* (crónicas), 1974; *O milagre segundo Salomé,* 2 vols. (romance), 1975; *O pão não cai do céu* (romance), 1981; *Passos confusos* (contos), 1982; *Arroz do céu* (conto), 1983; *O Anel de Contrabando,* 1984; *Uma flor na campa de Raul Proença,* 1985; *Aforismos & desaforismos de Aparício,* 1996.

sentimientos comunes de un exiliado, se ven reflejados en las circunstancias de estos presonajes.

Vemos cómo, por ejemplo, predomidan los temas de la soledad, la inadaptación, la frustración y la muerte en cuentos como *Pouca sorte com barbeiros*. El cuento nos relata las vivencias y los traumas que sufre un niño pequeño de Lisboa cada vez que va al barbero. Este trauma le perseguirá toda su vida, desde los barberos que visita en las calles de Lisboa, hasta los barberos a los que se ve obligado a ir una vez exiliado en Nueva York. En este pequeño cuento, vemos como las visitas al barbero traumatizan al protagonista, como si de ir al dentista se tratara, tanto en Lisboa como en Nueva York, esté donde esté, sus conflictos o traumas como individuo son los mismos, lo único que cambia es su situación geográfica. Con este cuento, el autor nos quiere demostrar que hay cosas en nosotros que nunca cambian, que, estemos donde estemos, hay cosas que siempre percibiremos de igual modo, en este caso las visitas al barbero. Una vez ya en Nueva York, el protagonista se cruza con toda clase de inmigrantes: italianos, alemanes, españoles y algunos portugueses. En muchas de las conversaciones que mantiene con otros inmigrantes, surgen grandes conflictos lingüísticos que le provocan frustración al protagonista, el inmigrante o, en este caso el exiliado, sufre grandes problemas de indentidad lingüística, y esto está presente en toda la obra de Rodrigues Miguéis.

> Tinha me instalado certa vez na cadeira dum barbeiro, pronto a sujeitar-me a todos os suplicios, com o optimismo de quem se senta na cadeira eléctrica, quando o moço ítalo-americano, enquanto me manuseava as superstruturas capilares, me segredou de repente numa orelha desprevenida:
> –*Ya German, arnt ya?*
> E eu, que tenho passado por tudo quanto há neste mundo, menos portugués, respondi com enganosa vaidade:
> –Pareço alemao, nao é verdade?
> –*Ya bet!*
> –Pois bem, nao sou.
> Normalmente, a conversa teria ficado por ali. Mas nao. Momentos depois, outro segredo:
> –*You Eyetalian?*
> Nao, tambiem nao era italiano. Depois, sucesiva ou alternadamente, fui suíso, françês, norueguês, e até *polack*.
> –Nao sou nada disso – expliquei a sorrir.
> O barbeiro, intrigado, foi tacteando o seu confuso mapa europeu, até que eu, cansado daquele imbróglio, suspirei:
> –Nao, sou apenas português!
> E ele, recuando com assombro:

Oh..., ya Spanish?! (Rodrigues Miguéis 1975: 113)[23]

A los portugueses en ocasiones se les confunde o se les considera españoles, la cita anterior es un ejemplo de esto. Vemos también en la cita anterior, la sutil ironía que sale de la pluma de Rodrigues Miguéis. Esta ironía estará presente en muchos de sus cuentos y será precisamente uno de los elementos que más nos hará disfrutar de su narrativa, siempre y cuando sepamos entender el carácter del pueblo portugués y a su vez comprendamos también como algo positivo los posibles choques que puedan llegar a surgir entre las gentes de distintas culturas. La utilización de la ironía en sus obras viene de la influencia que ejercieron sobre el autor los cuentos de Eça de Queiroz. Según Massaud Moisés la ironía es el instrumento predilecto de Rodrigues Miguéis. Teniendo en cuenta que Rodrigues Miguéis era probablemente bilingüe cuando escribe *Léah e outras histórias*, ya que llevaba casí 25 años viviendo en Nueva York, es interesante destacar aquí, que tanto esta colección como sus demás cuentos están escritos en lengua portuguesa y que todos sus personajes protagonistas relatan sus vivencias en portugués, incluso a la hora de mantener conversaciones con americanos u otros inmigrantes, como hemos visto en la cita anterior, todo lo que dicen o contestan, el autor nos lo escribe en portugués. Podemos decir que el autor, através del uso de la lengua portuguesa revindica su identidad y a la vez reivindica a todo un pueblo, a toda una cultura. Su nostalgia –o dicho mejor en portugués, su "saudade"– y recuerdo de Lisboa no podrían estar plasmados de mejor manera. La lengua portuguesa es para Rodrigues Miguéis, la mejor forma de retornar sus raíces. En la siguiente cita encontramos la descripción nostálgica que hace el autor de una calle de Lisboa en uno de sus cuentos

[6] Me había sentado una vez en la silla de un barbero, preparado para soportar todos los suplicios, con el optimismo de quien se sienta en la silla eléctrica, cuando el barbero italo-americano, mientras me manoseaba las estructuras capilares superiores, me susurró en una oreja desprevenida: "*Ya German, arnt ya?* (¿eres alemán, verdad?)". Y yo, que he pasado por todo en este mundo, menos por portugués, contesté con engañosa vanidad: "Parezco alemán, ¿verdad?". "Ya bet! (¡puedes apostar!)". "Pues bien, no lo soy". Normalmente la conversación hubiera acabado aquí. Pero no. Momentos después, otro susurro: "You Eyetalian? (¿eres Italiano?)". No, tampoco era italiano. Después, sucesiva y alternadamente, fui suizo, francés, noruego, e incluso polaco. "No soy nada de eso", expliqué sonriendo. El barbero, intrigado, fue tanteando su confuso mapa europeo, hasta que yo, cansado de aquel embrollo, suspiré: "No, soy apenas portugués". Y él retrocediendo con asombro: "Oh... ya Spanish?! (¡Ah... ¿eres español?!)". (Rodrigues Miguéis 1975: 113)

Saudades para a Dona Genciana, vemos cómo el pasado se glorifica a través del lenguaje.

> As casas, modestas e limpinhas, tinham fachadas de azulejo de mau gosto, outras eram pintadas a cor. Havia as ‘terras’, lotes vagos de barro viscoso onde a gente ia “reinar”, e as carroças se atolavam até os eixos, com muitas pragas dos carroceiros. As árvores eram frágeis e verdes, de mocidade e esperança. Que sossego o desses dias agitados! Isto nao era Avenida, era a Rua do Lá-Vai-Um. O mundo acabava-se ali no redondel da praça [...]. As noites uma paz. A brisa trazia lá de cima um cheiro fresco de húmus, de estrumes, de águas e verduras. As meninas pensativas, cheias de Júlio Dinis e pescadinha frita, dedilhavam pianos langues, agitarrados, com as janelas escancaradas, ou entao escutavam pelas sacadas, em poupas leves, flutuantes, a voz dos Tenórios empregados em escritórios, gemendo o Fado nas ruas. (Rodrigues Miguéis 1975: 210)[24]

El propio poeta portugués Fernando Pessoa hace, en una ocasión, alusión a esta fusión que existe entre patria/raíces y la propia lengua. “Não tenho sentimento nenhum politico ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriotico. Minha patria é a língua portuguesa”[25]. Por otro lado, el escritor Massaud Moisés dice lo siguiente del uso de la lengua en las obras de Rodrigues Miguéis: “O culto da lingua de origem mantém o homem inteiro no seu sentimento do mundo” (Moisés 1975: 250)[26]. Efectivamente, el lenguaje es uno de los elementos que nos hace sentir que pertenecemos a una cultura, que tenemos un pasado y una patria. Por esta razón, muchos de los escritores exiliados valorarán más que nunca su idioma materno y lo utilizarán, cuando les es posible, para reivindicar su país natal.

Por otro lado, en otros cuentos de Rodrigues Miguéis nos encontramos con personajes que en el exilio se sienten desorientados y angustiados. En su cuento *O Natal do Dr. Crosby o Diário dum expatriado*, la desorientación y la

[24] Las casas, modestas y limpitas, tenían fachadas de azulejo de mal gusto, otras estaban pintadas de color. Había las ‘tierras’, lotes desordenados de barro viscoso donde la gente iba a “divertirse”, y las carrozas se atascaban hasta los ejes, con muchas maldiciones de los conductores. Los árboles eran frágiles y verdes, de juventud y esperanza. ¡Que sosiego el de esos días agitados! Esto no era la Avenida, era la Calle de Ahí-Va-Uno. El mundo se acababa allí en el redondel de la plaza [...]. Las noches una paz. La brisa traía de allá de encima un olor fresco de humus, de estiércol, de aguas y verduras. Las pequeñas pensativas, llenas de Júlio Dinis y de pescadilla frita, tamborileaban lánguidamente pianos, aguitarrados, con las ventanas abiertas, o entonces escuchaban por los balcones, en intervalos breves, fluctuantes, la voz de los Tenorios empleados en las oficinas, gimiendo el Fado en las calles. (Rodrigues Miguéis 1975: 210)

[25] No tengo ningún sentimiento político o social. Pero tengo, un sentido, un alto sentimiento patriótico. Mi patria es la lengua portuguesa.

[26] El culto a la lengua de origen mantiene al hombre entero en su sentimiento del mundo. (Moisés 1975: 250)

angustia que sufre el protagonista se ven reflejados a través de los conflictos lingüísticos, como hemos visto en los demás cuentos, y también por el espacio; por un lado, el contraste entre la ciudad de Lisboa y la ciudad de Nueva York, y por otro, el propio espacio que habita el protagonista. El exiliado se ve obligado a vivir en un bloque de pisos en Brooklyn rodeado de vecinos extravagantes y ruidosos con los cuales le va a ser difícil convivir en un principio. Surge entonces una oposición entre el carácter tranquilo, sereno, pausado y tímido de este portugués, y el carácter extravagante de los vecinos americanos que le rodean.

> Nova Iorque – grande massa de edifícios harmoniosos na sua irregularidade estudadamente livre [...] em pleno coraço de Manhattan, dá-me a grata impressao de estar do outro lado.
> (Queremos sempre estar do “outro lado”). (Rodrigues Miguéis 1975: 74)[27]

> Exuberante, impulsiva, à primeira vista um quase nada de pancada na mola: conversa ou representa. (Rodrigues Miguéis 1975: 84)[28]

La dificultad del protagonista para adaptarse a esta nueva forma de vida, hace que llegue incluso a una especie de exilio interior, pasando largas horas encerrado entre las cuatro paredes de su apartamento, sin relacionarse con los demás, está rodeado de gente y a la vez es como si estuviese solo. Esta desorientación y angustia que le provoca este nuevo espacio en el que se ve obligado a vivir, está enfatizado también por el hecho de que el protagonista, que es escritor de profesión, se siente bloqueado y es incapaz de ponerse a escribir. En poco tiempo, el personaje deja de sentirse desorientado y empieza a relacionarse con algunos de los vecinos. El tratamiento de la psicología del ser humano y la evolución de éste, están presentes a lo largo de su obra. Podemos incluso decir que Rodrigues Miguéis pone a relucir los aspectos más profundos del ser humano, que comparten en su obra, como mencioné anteriormente, protagonismo con su sutil ironía.

Vemos en esta colección de cuentos cómo las diferencias que existen entre las costumbres de los protagonistas portugueses y los personajes que los rodean, se ven reflejadas en vivencias de lo más cotidiano, como ir al barbero,

[27] Nueva York –gran masa de edificios harmoniosos en su irregularidad estudiadamente libre [...] en pleno corazón de Manhattan, me da la grata impresión de estar del otro lado. (Queremos siempre estar del “otro lado”). (Rodrigues Miguéis 1975: 74)
[28] Exuberante, impulsiva, a primera vista un casi nada de poco juicio: habla o interpreta. (Rodrigues Miguéis 1975: 84)

pasear por una gran avenida o en el intento de mantener conversaciones con los vecinos. José Rodrigues Miguéis, nos demuestra la universalidad de lo cotidiano, cualquier persona puede sufrir algún trauma, sentirse solo, aislado, o echar de menos tiempos mejores. En ocasiones, podemos llegar incluso a sentirnos identificados con los protagonistas, y si no, por lo menos entendemos perfectamente lo que padecen. El exilio físico de sus personajes, en ocasiones, da lugar a un exilio interior y psicológico por causa de las dificultades de adaptación. La ciudad de Nueva York se caracteriza en sus obras con un punto de vista crítico y, a la vez, dejando traslucir el cariño que el autor tiene por esta ciudad, que le acojió durante su exilio y hasta su muerte. Por otro lado, la cuidad de Lisboa está siempre descrita desde la nostalgia, siendo siempre un recuerdo de su niñez o de su juventud; Lisboa es siempre el pasado. El pueblo portugués no está sólo plasmado a través del lenguaje, sino también en el carácter de los protagonistas de sus cuentos. Rodrigues Miguéis, ha conseguido con estos relatos llevarme de la mano por Lisboa y hacerme sentir que relamente convivía con el pueblo portugués, aunque, geográficamente, estuvieramos en Nueva York.

Bibliografía

MOISÉS, Massaud (1975): *O Conto Portugués.* Sao Paulo: Pensamiento Cultrix.

RODRIGUES MIGUÉIS, José (1975): *Léah e outras Historias*. Lisboa: Estampa.

LA GENERACIÓN PERDIDA Y EXILIADA: *BABYLON REVISITED*

Rebeca CORDERO SÁNCHEZ

Resumen
La “Generación Perdida”, aquellos intelectuales americanos que vivieron en Europa durante el periodo de entreguerras (particularmente en París) reflejaron en su literatura las dificultades de un exilio marcado por la crisis financiera de EEUU y el radical cambio de mentalidad tras la Primera Guerra Mundial. El desencanto, un estilo de vida disipado, el derroche desenfrenado… son temas recurrentes en *Babylon Revisited* que, no obstante, mantiene un tono nostálgico y crítico a partes iguales. El mérito de este relato corto consiste en describir una situación histórica de EE UU (*los Felices Años 20* y su posterior depresión económica) a través de un personaje que vuelve a París en los años 30: Charlie Wales es un exiliado tanto por su pasado como por el mundo en el que vive. “Babylon” no es sólo París, es su antiguo estilo de vida. Francis Scott Fitzgerald consigue hacer una magistral reflexión acerca de toda una generación errante en el espacio y el tiempo.
Palabras clave: Generación perdida, exilio, expatriados, ciudad, París y Babilonia, crack del 29, pasado y recuerdos.

Title: The Lost and exiled Generation: ‘Babylon Revisited’

Abstract
The ‘Lost Generation’, those American intellectuals who lived in Europe during the interwar period (especially in Paris) reflected in their literature the difficulties of an exile marked by the U.S. financial crisis and the radical change of mind after the First World War. Disenchantment, a dissipated lifestyle, the wild waste and excesses... are recurrent themes in ‘Babylon Revisited’ which, however, maintains a nostalgic and critical tone to equal parts. The value of this short story is to describe a historical situation of the U.S. (The Roaring 20s and its subsequent economic depression) through a character that returns to Paris in the 30s: Charlie Wales is an exiled from his past as well as from the world where he lives. Thus ‘Babylon’ is not just Paris, but it is also his former lifestyle. Francis Scott Fitzgerald achieves to create a masterful reflection on a generation wandering in space and time.
Keywords: Lost generation, exile, city, Paris and Babylon, Wall Street crack of 29, past and memories.

Hemingway en su libro *A Moveable Feast* describe cómo fue Gertrude Stein, quien dio nombre a ese grupo de intelectuales americanos que se exiliaron a Europa durante el periodo de entreguerras:

> ‘All of you young people who served in the war. You are a lost generation... You are,’ she insisted. ‘You have no respect for anything. You drink yourselves to death’. (Hemingway 1994: 26)

Gertrude Stein no podría haber encontrado un epíteto mejor: una generación que apostó todo en los llamados “Felices Años Veinte” o “Años Locos” y que sin embargo perdió y cayó vertiginosamente en la década de los 30.

Es muy difícil asimilar las paradojas que se produjeron en tan corto periodo de tiempo. Si la “guerra que acabaría con todas las guerras” provocó la toma de conciencia de la más extrema destrucción, la década de los veinte en América sería precisamente lo contrario: inconsciencia y producción, producción sin precedentes.

Europa ofrecía un nivel de vida mucho más barato que los Estados Unidos y el cambio de moneda resultaba siempre ventajoso. Los americanos en París constituían “a sort of royalty” a la vez que se les proporcionaba la anhelada libertad personal y artística (Fitzgerald 1998: 149). George Wickes en su artículo acertadamente titulado “The Right Place at the Right Time” apunta que Europa no era ni más ni menos que “an escape from the puritanism and provincionalism of postwar America, of which Prohibition was simply the most conspicuous manifestation… No wonder Americans went in unprecedented numbers” (Wickes 1999: 5-6).

Como describe Malcolm Cowley en *Exile's return: a literary Odyssey of the 1920s*, los intelectuales exiliados en Europa nunca dejaron de considerarse americanos, ni ninguno de ellos renunció a la ciudadanía estadounidense. En el *Saturday Evening Post* F. Scott Fitzgerald afirmaba: “The best of America was the best of the world… France was a land, England was people, but America… It was a willingness of the heart” (Kennedy 2008: 127).

Sería precisamente en esta revista donde Fitzgerald publica por primera vez su relato corto “Babylon Revisited”, en 1931. Desde un tono melancólico y retrospectivo, se sugiere una visión del autoexilio como forma dolorosa de tener

consciencia de uno mismo. El mérito de su escritura estriba en dotar a la anécdota particular de una dimensión mucho más amplia, fundiéndose lo mítico y lo simbólico (la alusión a Babilonia) con un periodo histórico determinado. La trama se articula así en torno a un personaje errante en el espacio (raíces americanas, perspectivas de futuro en Praga y un presente situado en París) y el tiempo, superponiendo en un mismo plano recuerdos y lamentos, anhelos y proyectos.

Charlie Wales es un americano que vuelve a París tras un difícil periodo de lucha contra el alcoholismo y de luto por el fallecimiento de su esposa. “He was not really disappointed to find Paris was so empty. But the stillness in the Ritz bar was strange and portentous. It was not an American bar any more –he felt polite in it, [and not as if he owned it]” (Fitzgerald 1998: 1497). Su primera impresión de la ciudad es que ésta ha cambiado; se muestra mucho más tranquila y silenciosa. Pero además, se pone de manifiesto cómo la propia actitud del personaje también es diferente. Desde una mirada más humilde y perspicaz se crea un doble discurso, y muchos de los cambios que se perciben en el espacio urbano van en consonancia con su transformación interior.

En el Ritz, “passing through the corridor, he heard only a single, bored voice in the once-clamorous women’s room” (Fitzgerald 1998: 1497). Esta observación, aparentemente trivial, adquiere mayor trascendencia cuando, poco a poco, vamos desvelando en Charlie un pasado lleno de risas y voces (especialmente femeninas) que contrasta mordazmente con la soledad de su presente.

De este modo descubrimos que “Babylon” funciona como símbolo no sólo de París, sino también de su antiguo estilo de vida: “I spoiled this city for myself. I didn’t realize it, but the days came along one after another, and then two years were gone, and everything was gone, [and I was gone]” (Fitzgerald 1998: 1498). Charlie vuelve a la metrópoli con la intención de recuperar su vida y obtener la custodia su hija Honoria (y con ello su honor). Desgraciadamente, tal y como su título promete, se trata de “revisitar” Babilonia, no de “reconstruirla”.

Cuando por la noche Charlie se decide a recorrer las calles de Montmartre, se produce tal vez la referencia más explícita a la ciudad bíblica:

"All the catering to vice and waste was on an utterly childish scale, and he suddenly realized the meaning of the word 'dissipate' –to dissipate into thin air; to make nothing out of something" (Fitzgerald 1998: 1500). Babilonia, asociada por los griegos y los hebreos con el materialismo y la celebración del placer, es un lugar de esplendor y prosperidad a la vez que de "vice and waste".

Apocalipsis 14:8 proclama: "Ha caído, ha caído Babilonia, la gran ciudad, porque ha hecho beber a todas las naciones del vino del furor de su fornicación" (VV AA 1989: 1751). La capital incluso llega a encarnase ostentosamente en la figura de la mujer, epítome de las tentaciones: "Vestida de púrpura y de escarlata, y dorada con oro, y adornada de piedras preciosas y de perlas, teniendo un cáliz de oro en su mano lleno de abominaciones" (Apocalipsis 17: 1-6).

El pasado de Charlie está marcado por los lujos, el alcohol y el desenfreno, pero al igual que el antiguo reino, pronto sufre su declive. Su matrimonio se disipa y sólo queda la resaca de su recuerdo. "You know I never did drink heavily until I gave up business and came over here with nothing to do", afirma Charlie. "My drinking only lasted about a year and a half –from the time we came over until I– collapsed" (Fitzgerald 1998: 1503).

Estos comentarios corroboran el "leisure-class status" que mantenían muchos americanos en París en la década de los 20 y es fácil apreciar cómo todos los personajes del relato acusan reiteradamente los efectos del Crack y la depresión económica. Pero a diferencia de ellos, la ruina de Charlie fue el exceso y no la carestía: "'I heard that you lost a lot in the crash.' 'I did,' and he added grimly, 'but I lost everything I wanted in the boom'" (Fitzgerald 1998: 1510).

El impetuoso torbellino de los años 20 provocó tales excesos y bucles que el paradisiaco exilio que mantenía Charlie Wales se convirtió, en sus propios términos, en "pesadilla". Charlie llega hasta el extremo de hacerse exiliado de su misma vida: el uso del alcohol como vía de escape tiene como consecuencia su ingreso en una clínica de rehabilitación, así como la pérdida de su hija. "When I consented to the guardianship, I was flat on my back in a sanitarium and the market had cleaned me out." (Fitzgerald 1998:1504). Así

pues, es interesante advertir cómo el desplome del mercado se produce, no antes, sino después de su ocaso particular.

Sin embargo no hay que olvidar que la narración mantiene un tono nostálgico y crítico a partes iguales; una muestra más de su complejidad. El siguiente diálogo sería la confrontación de Charlie Wales frente al pragmatismo de su cuñada Marion Peters:

> Now at least you can go into a store without their assuming you’re a millionaire. We've suffered like everybody, but on the whole it's a good deal pleasanter.’
> ‘But it was nice while it lasted,’ Charlie said. ‘We were a sort of royalty, almost infallible, with a sort of magic around us’. (Fitzgerald 1998: 1499)

De una manera sutil y magistral, Fitzgerald amplía nuestro horizonte mediante el personaje de Marion, dando una visión más realista. Es innegable que el relato tiene numerosas alusiones que reinciden en el estereotipo del americano despreocupado por su porvenir y su dinero: “He remembered thousand-franc notes given to an orchestra for playing a single number, hundred-franc notes tossed to a doorman for calling a cab” (Fitzgerald 1998: 1500). Pero también se da cabida a otras voces más sensatas al introducir a los miembros de la familia Peters. Aunque no pretendo detenerme en su análisis, plantean otro paradigma de exiliados con una actitud más responsable y comedida.

Charles Wales, tras administrar con éxito sus negocios en Praga, se esfuerza en demostrar a su cuñada Marion su regeneración. Siente la opresión asfixiante del desarraigo y por ello desea establecerse en un lugar de manera definitiva: “‘I’m awfully anxious to have a home,’ he continued. ‘And I’m awfully anxious to have Honoria in it. I appreciate your taking in Honoria for her mother’s sake, but things have changed now’” (Fitzgerald 1998: 1503).

A raíz de esta pretensión surge el conflicto con sus antiguos amigos: “We came to invite you out to dinner. Lorraine and I insist that all this shishi, cagy business ‘bout your address got to stop” (Fitzgerald 1998: 1509). Aunque aquí Duncan está reprochándole a Charlie sus continuas evasivas de revelar dónde se aloja (en parte por avergonzarse de su hotel, en parte por mantenerse distante), este comentario conlleva otros significados: el deseo que persigue Charlie de establecerse seriamente en un lugar implica romper con su antiguo estilo de vida, bohemio y desenfadado.

En realidad vemos cómo Charles fracasa en la mayoría de sus relaciones interpersonales: con Marion y Lincoln, con Duncan y Lorraine y, presumiblemente, éste podría ser también uno de los motivos de su malogrado matrimonio. Estos problemas de comunicación podrían aludir una vez más al título del relato, pues de acuerdo con el Génesis 11:9, el nombre Babel significa confusión y probablemente se deriva del hebreo *'Balal'* (VV AA 1989: 1751).

Efectivamente toda la narración está sumida en una aureola de confusión e irrealidad, con imágenes dispersas de recuerdos de otras épocas: "The men who locked their wives out in the snow, because the snow of twenty-nine wasn't real snow. If you didn't want it to be snow, you just paid some money" (Fitzgerald 1998: 1510). Charlie Wales aborda ciertos errores del pasado desde un enfoque onírico, sin llegar a asimilarlos por completo. El pasaje mencionado deja traslucir su sentimiento de culpa y rechazo ante aquella noche cuando, tras una gran discusión, no dejó entrar en casa a su esposa Helen. Trágicamente esto supondría el principio de una enfermedad que causaría su prematura muerte. Charlie no parece percibir su presente más que de forma difusa, desde la subjetividad: "Sudden ghosts out of the past" (Fitzgerald 1998: 1501).

Gerald Kennedy en su artículo "Fitzgerald's expatriate years and the European stories" sostiene que este modo de concebir la realidad caracterizaría y determinaría los años de exilio de su protagonista:

> By inhabiting the unreal space of expatriate self-indulgence, he has in effect missed the city and French culture altogether, losing in the process not simply the rich experience of cultural and linguistic otherness but… his wife, his marriage and his daughter. (Kennedy 2008: 132)

Incluso a sí mismo, habría que añadir.

El personaje de Charlie nunca manifiesta su deseo de volver a Estados Unidos, pero su "americanismo" sí que determina su manera de ver el mundo. Está latente en el relato, explicitándose en comentarios como "It was not an American bar anymore" (Fitzgerald 1998: 1497) o durante su visita a la casa de Lincoln y Marion: "The room was warm and comfortably American" (1498).

Es notable que Charlie Wales sólo visite los bares y puntos de reunión de los expatriados. Cuando en el Ritz pregunta por sus antiguas amistades, ninguno de los nombres es francés. De hecho, los únicos parisenses a los que

se dirige son los camareros, sugiriendo una frontera clara entre el estilo de vida de los norteamericanos y el resto de la población; dos esferas totalmente separadas. Martin Scofield es muy crítico en este aspecto: “Even in a brief encounter with a prostitute in a *brasserie* he exercises some of his ‘old world’ patronage by buying her some eggs and coffee” (Scofield 2006: 159).

J. Gerard Kennedy comenta cómo Malcolm Cowley y George Wickes popularizaron un paradigma de crítica literaria desde esta perspectiva del exilio. Para él, “this model of expatriate life celebrates ‘exile’ (a term of contested applicability) as the enabling adventure that provided both the fictional raw material and the displacement essential to a Modernist point of view” (Kennedy 2008: 118).

Un rasgo típicamente modernista sería la narración en primera persona o limitada al punto de vista de un único personaje. “This limitation accorded with the modernist sense that ‘truth’ does not exist objectively but it is the product of a personal interaction with reality” (Baym 1998: 917).

Pero, a diferencia de *The Great Gatsby*, la obra *Babylon Revisited* le concede protagonismo absoluto al personaje de Charles Wales. El “reformed sinner” (Fitzgerald 1998: 1503) que había sido parte de esa “careless people” de la cual nos hablaba Nick Carraway (Fitzgerald 1990: 170) se nos presenta mediante un narrador omnisciente que, no obstante, le concede a su personaje el espacio suficiente como para presentarse a sí mismo a través de sus diálogos. De esa manera, consigue el mismo efecto: “to convey better the reality of confusion rather than the myth of certainty” (Baym 1998: 917).

La coherencia del relato permanece intacta al atribuir las contradicciones a su personaje, quien, sólo al principio, se muestra interesado en contactar con sus antiguos amigos: “‘If you see Mr. Schaeffer, give him this,’ Charles said. ‘It’s my brother-in-law’s address. I haven't settled on a hotel yet’” (Fitzgerald 1998: 1497). Irónicamente, ésta acción será la causa por la cual se le niegue después la custodia de su hija, cuando Duncan Schaeffer y Lorraine Quarrles irrumpen, ebrios, en casa de sus cuñados: “What an absolute outrage!’ […] ‘People I haven’t seen for two years having the colossal nerve–’ […] ‘I didn’t tell them to come here. They wormed your name out of somebody. They deliberately–” (Fitzgerald 1998: 1509).

Muchos críticos consideran que este giro inesperado es el que da profundidad a la trama. Roy R. Male en su artículo “‘Babylon Revisited’: A Story of the Exile’s Return” explica cómo la tensión entre el pasado y el presente es la causa de su destrucción, pues Charlie no logra reconciliar su anhelo por estar entre los dos mundos (1965: 270-277). A su vez, Martin Scofield afirma que “part of the strength of the story is the sense that he is trapped in the character he has made for himself” (2006: 158).

Estas interpretaciones permitirían entrar en diálogo con la ya mencionada novela de *The Great Gatsby*. Ambas tendrían en común tanto una idealización del personaje incompatible con la realidad que le rodea, como la cuestión del pasado ineluctable. Baste recordar sus últimas líneas: “So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past” (Fitzgerald 1990: 172).

Si bien en las dos obras se aprecia un tono melancólico y una trama de tintes sombríos, ‘Babylon Revisited’ tiene un final más abierto, con Charlie determinado a recuperar a su hija: “He would come back some day; they couldn’t make him pay forever” (Fitzgerald 1998: 1510).

La historia se estructura de manera circular y el personaje termina en el mismo bar que al principio, consciente de su desarraigo múltiple y de su soledad. Exiliado de su familia, sus amigos y su patria, se reconoce, como apuntaba Gertrude Stein, “perdido”… pero continuará buscándose a sí mismo.

Bibliografía

FITZGERALD, F. Scott (1998): ‘Babylon Revisited’, in BAYM, Nina (ed.), *The Norton anthology of American literature,* vol. 2. New York: Norton.

FITZGERALD, F. Scott (1990): *The Great Gatsby.* London: Penguin Modern Classics.

HEMINGWAY, Ernest (1994): *A moveable feast.* London: Arrow.

KENNEDY, J. Gerald (2008): “Fitzgerald’s expatriate years and the European stories”, in PRIGOZY, Ruth (ed.), *The Cambridge companion to F. Scott Fitzgerald*. Cambridge: Cambridge University Press.

MALCOLM, Cowley (1994): *Exile’s return: a literary Odyssey of the 1920s.* New York: Penguin Books.

MALE, Roy R. (1965): “‘Babylon Revisited’: A Story of the Exile’s Return”, in *Studies in Short Fiction,* 2, pp. 270-277.

SCOFIELD, Martin (2006): “F. Scott Fitzgerald”, in *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.

VV AA (1989): *La Santa Biblia* Madrid: Ediciones Paulinas, D.L.

WICKES, George (1999): “The Right Place at the Right Time”, in KENNEDY, J. Gerald; & BRYER, Jackson R. (eds.), *French Connections: Hemingway and Fitzgerald Abroad*. New York: St. Martin’s Press.

ENTRE EL EXILIO Y LA RESIDENCIA: EL PROBLEMA DE LA CONCIENCIA Y LA CAPACIDAD DE HABITAR EL ESPACIO, REFLEJADAS EN LA ESCRITURA

Elisa DI BIASE

Resumen
La ponencia trata el exilio interior de varios autores como un fenómeno derivado de la cosmovisión romántica y que se ha ido desarrollando a través de las concepciones del ser humano promulgadas por las visiones existencialistas que se concentran en el sinsentido del mundo y su completa gratuidad y en la creatividad y libertad que el individuo opone a éstas. Señala que, muy frecuentemente, al concebir el mundo como intelección, como creación subjetiva y del lenguaje, el hombre se vuelve prisionero de su propia mente y, en muchos casos, experimenta un exilio de la Realidad. Todo forma parte de él mismo y, por lo tanto, nada exterior es jamás alcanzable. Como ejemplos de autores que experimentan este singular destierro se propone, en primer término, a Charles Baudelaire, estudiado por Jean Paul Sartre, a las poetas Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik e, incluso, a Julio Cortázar. Sin embargo, a este punto de vista sobre el hombre se oponen visiones que consideran la existencia del ser humano, más que a partir de su mente y su conciencia aisladas, a partir de su corporeidad total y que hacen, de esa manera, que pueda superarse el solipsismo residiendo en un cosmos *habitable.* Entre los teóricos que promulgan esta posibilidad se recuerda a Gaston Bachelard y a Friedrich Bollnow y entre los autores que, gracias a esta intuición han logrado ir más allá de este exilio interior se considera a Le Corbusier y sus múltiples consideraciones tanto arquitectónicas como literarias sobre la relación del hombre consciente con el mundo a través de su existencia corpórea y al poeta chileno Gonzalo Rojas, con las propuestas de una “mística concupiscente” que hallaría la eternidad en el cuerpo y una disciplina de vivencia concreta de la poesía.
Palabras clave: exilio interior, habitar, cuerpo, existencialismo, espacio.

Title: Between exile and residence: the problem of consciousness and the capacity of inhabiting space captured in writing

Abstract
This paper deals with the internal exile of different authors as a phenomenon that derives from conceptions of human being born during Romanticism and developed by existentialist philosophers who concentrate on the creativity and freedom that the individual opposes to face the world’s nonsense and its complete gratuity. It points out that rather frequently conceiving the world as a subjective and linguistic creation makes the thinker a prisoner of his own mind and, in many cases, it causes an exile from Reality. Everything is considered a part of the individual’s intellect and therefore there’s nothing outside himself that can ever be reached. As examples of authors suffering this particular banishment, it proposes Charles Baudelaire, studied by Jean Paul Sartre, the poets Sylvia Plath and Alejandra Pizarnik and even Julio Cortázar. Nevertheless, this point of view is opposed by others that consider human being’s existence more from the fact of its corporal reality as a whole than from its mind and consciousness alone and that succeed this way in overcoming solipsism by residing in a *habitable* cosmos. Among the thinkers who propound this possibility are Gaston Bachelard and Friedrich Bollnow and among the authors that have gone beyond this exile it mentions Le Corbusier with his multiple literary and architectonical considerations on the relationship between the conscious human being with the world through its physical existence and the Chilean poet Gonzalo Rojas with his “concupiscent mystics” that find Eternity in the body and the discipline of concrete living of poetry.
Key words: internal exile, inhabit, body, existentialism, space.

Las consecuencias derivadas de la cosmovisión romántica, heredada en gran parte de la filosofía de Fichte y desarrollada posteriormente por Friedrich von Schlegel, son observables en un sinfín de autores modernos y posmodernos. Esta concepción del mundo está centrada en el acto de la reflexión como creación del cosmos, es decir, que propone un universo subjetivo, creado a partir de la conciencia y el lenguaje del individuo y que es, por lo tanto, una proyección suya, en profunda correspondencia con su ser. Tanto las filosofías existencialistas como la fenomenología son hijas de este pensamiento que se opone al idealismo y a la creencia kantiana de una “cosa en sí”. Así, entre sus cultivadores se encuentran Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Jaspers, Marcel, Bachelard, etc.

El lenguaje juega un papel muy importante en esta cosmovisión, pues, si el sujeto crea el mundo y a sí mismo a través de su conciencia, a través de incorporarlo todo a su sistema de pensamiento dándole un nombre, el cosmos deviene literatura, creación verbal. De ahí que los escritores sean particularmente susceptibles a inclinarse a esta visión del mundo, pues son redundantemente conscientes de la creación a través de la palabra y la imagen.

De instalarse en esta manera radicalmente subjetiva de ver lo existente derivan dos vivencias polares que podríamos nombrar, a muy grandes rasgos, las experiencias de la *Nada* y del *Todo.* La experiencia de la *Nada* sobreviene, como ya lo han explicado muy bien los existencialistas, cuando el individuo adquiere conciencia de que vive en un mundo edificado por conceptos, que se deriva de una ideología petrificada e institucionalizada como Realidad, pero que, de hecho, podría ser de cualquier otra manera. El sujeto se enfrenta con la inexistencia de un mundo establecido y de un sentido dado. Se topa con la Nada vertiginosa que lo rodea. De esta experiencia se desprenden la desesperación kierkegaardiana, la angustia heideggeriana y la náusea de Sartre. Muchas veces este sentimiento se manifiesta en asco o repulsión por la existencia.

Sin embargo, en un segundo momento, al asumir que los valores y los anquilosados conceptos del mundo institucionalizado no tienen en realidad

ningún peso, el existente experimenta la realidad de su libertad para crearse y crear el cosmos. Al advertir la totalidad de la Nada, nota la coincidencia del Todo con su propia mente y el mundo se le presenta, así, como una analogía de creación propia, que le corresponde en todo. La analogía literaria se deriva naturalmente de este pensamiento, ya que, si es el sujeto el que crea el mundo al observarlo y nombrarlo, éste no es más que un reflejo de su psique y sólo de ésta manera puede concebirse que sea un bosque de símbolos que se llaman y se responden.

El sujeto experimenta su poder sobre el mundo y muchas veces esto se vive como alegría de existir. Sin embargo, corre el peligro de volverse a topar con el vacío, pues si ese mundo, fruto de su creación, se queda en las palabras, en las imágenes, y no se vuelve habitable y comunicable, el ser humano experimenta un solipsismo sin sentido que lo vuelve inmaterial, intrascendente e intocable. El colmo de la soledad.

Es por esta razón que muchos escritores viven una relación de doble filo con las palabras que, por un lado, son su material creativo y generan en torno a ellos un mundo emanado de su imaginación y, por otro, son el lastre que los encierra en su propia mente y que no les permite tocar la Realidad ni a ningún otro ser humano. Hay un debate en su mente que ha acabado con la vida de muchos: la inquietud de no vivir plenamente la verdad, de tolerar que subsista un resquicio entre ella y ellos en vez de coincidir exactamente con ella.

Hay una lista enorme de autores que experimentan esta angustia. En primer término me gustaría mencionar al que, con justa razón, solemos considerar el padre de la poesía moderna, Charles Baudelaire.

Como él mismo admite, el resentimiento que le ocasionó que su madre contrajera matrimonio con el General Aupick lo hizo un niño difícil y violento, que no se encontraba bien en el ambiente escolar y que siempre mostró una tendencia a encerrarse dentro de sí mismo, además de una actitud intensamente ambivalente ante la vida que, quizá ya delataba este vértigo de la conciencia ante la existencia: “Tout enfant, j’ai ressenti dans mon coeur deux sentiments contradictoires, l’horreur de la vie et l’extase de la vie. C’est bien le fait d’un paresseux nerveux” (Baudelaire 1980: 405).

Desde pequeño, Baudelaire empezó a percibirse como un solitario, se sentía marcado por una sensibilidad más intensa y por un destino derivado de esa sensibilidad. De acuerdo con Jean Paul Sartre, “il se sent et veut se sentir unique jusqu’à l’extrême jouissance solitaire, unique jusqu’à la terreur” (Sartre 1963: 21). Baudelaire, encerrado en ese bosque de símbolos que es su mente, es, en palabras del filósofo francés, el hombre que no se olvida jamás de sí mismo: “il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder; c’est sa conscience de l’arbre, de la maison qu’il contemple et les choses ne lui apparaissent qu’au travers d’elle, plus pâles, plus petites, moins touchantes” (Sartre 1963: 21).

El mismo Baudelaire nos habla lúcidamente de esta consciencia que no lo abandona y que lo exilia del mundo. Se define como “un monstre né dans la maison, et qui se tient éternellement sur un piédestal. Quoique vivant, il fait partie du musée” (Baudelaire 1980: 905).

Su aguda conciencia, la capacidad de observarse como en un teatro, despegado de su ser, y de ver el mundo como un escenario, con todas sus convenciones y falsedades se convirtió en su *maldición,* en el detonador de esa tremenda soledad de la que él fue autor. Creyéndose distinto, se eligió maldito. En palabras de Pierre Emmanuel:

> Car la fatalité poétique est aussi une élection: c’est par un “décret des puissances suprêmes” que le poète paraît. Il est de ces “âmes sacrées” dont une “qualité superlative” est comme le germe de leur damnation. (Emmanuel 1982: 31)

Es la profunda soledad de la conciencia que se mira y se mira mirarse sin poder entrar en sí misma, en la Realidad, formar parte de nada. El espíritu de Baudelaire jamás entra en el mundo. Él mismo escribe: “Qu’importe ce que pêut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à vivre, a sentir que je suis et ce que je suis” (Baudelaire 1980: 906).

Los objetos no valen nunca por ellos mismos para este poeta, son siempre pretextos, reflejos en los que se contempla. Coincido con Sartre al señalar que hay una distancia original entre Baudelaire y el mundo, que no es la distancia que separa al mundo y a los seres humanos normales. Dice el autor de *La Náusea:*

> Entre les objects et lui s’insère toujours une translucidité un peu molle, un peu trop adorante, comme un tremblement d’air chaud, l’été. Et cette conscience observée, épiée, qui se sent observée pendant qu’elle réalise ses operations

> coutumières, perd du même coup son naturel, comme un enfant qui joue sous l'oeil des adultes. (Sartre 1963: 27)

La manera de ser y sentir baudeleriana, fruto de una cultura y, además, de una personalidad particular, amante de las palabras y la analítica, se extiende contagiosamente en la literatura y, así, podemos leer la famosa frase de Virginia Woolf: "I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse, perhaps, to be locked in"[29].

Alguien que padeció notablemente del mismo mal de verse encerrada en la propia consciencia y alejada del mundo fue la también eternamente angustiada poeta Sylvia Plath, que sentía una voluntad inmensa de vivir la verdad en vez de pensarla. Ser autora y no espectadora de la vida y de sí misma, de salvar la distancia con el mundo, pero que siempre, hasta su trágico suicidio, sintió dolorosamente la escisión de ese "Pienso, luego no existo" que proclamaba Kierkegaard. Muy ilustrativo de esta angustia es su poema "Apprehensions":

> There is this white wall, above which the sky creates itself---
> Infinite, green, utterly untouchable.
> Angels swim in it, and the stars, in indifference also.
> They are my medium.
> The sun dissolves on this wall, bleeding its lights.
> A gray wall now, clawed and bloody.
> Is there no way out of the mind?
> Steps at my back spiral into a well.
> There are no trees or birds in this world,
> There is only sourness.
> This red wall winces continually:
> A red fist, opening and closing,
> Two gray, papery bags---
> This is what I am made of, this and a terror
> Of being wheeled off under crosses and a rain of pietas.
> On a black wall, unidentifiable birds
> Swivel thier heads and cry.
> There is no talk of immortality among these!
> Cold blanks approach us:
> They move in a hurry.[30]

---

[29] Pensaba en cuán desagradable es que te dejen fuera; y entonces pensé cómo, quizás, es peor quedarse encerrado dentro.

[30] Está esta pared blanca sobre la que el cielo se crea–
Infinito, verde, completamente intocable.
Ángeles nadan en él, y las estrellas, en igual indiferencia.
Son mi médium.
El sol se disuelve sobre esta pared, sangrando sus luces.
Pared gris ahora, arañada y sangrienta.
¿No hay salida de la mente?
Los pasos a mi espalda se disipan centrífugos a un pozo.

El poema de Plath nos habla de una pared, que la separa del mundo y que, de blanca, se va llenando de rasguños (probablemente los suyos) y tiñendo de sangre hasta volverse negra. Es una pared doliente a través de la cual primero se vislumbran ángeles lejanos y, al final, sobre ella, pájaros siniestros e irreconocibles. La muy elocuente pregunta “Is there no way out of the mind?” (¿No hay salida de la mente?) nos da la pauta para ver en la angustia de Sylvia Plath una angustia análoga a la de Baudelaire, que no puede tocar el mundo ni ser en él. Otro poema suyo, “Mad girl’s love song” (“Canción de amor de la loca”), entre otros, nos evidencia la incapacidad, incluso, de saber si el ser amado es real o ha sido inventado por ella misma. Cito un fragmento: “I shut my eyes and all the world drops dead; / I lift my lids and all is born again. / (I think I made you up inside my head.)”.

Los primeros dos versos son muy elocuentes en cuanto a esta concepción del mundo creado por la mirada del sujeto, ya que, al cerrar los ojos el sujeto lírico, el mundo cae muerto y, al abrirlos, renace. El paréntesis se dirige al ser amado para decirle que tal es la soledad y la falta de contacto y de Realidad que el sujeto lírico vive, que él le parece, más que un ente real, una imagen de su mente (intocable, por lo tanto, incomprobable como existencia alterna).

Otra poeta, con el mismo fin trágico que Sylvia Plath y contagiada de la misma angustia, fue la argentina Alejandra Pizarnik. En sus poemas también se deja ver un ansia tremenda por habitar la realidad sin conseguirlo, una desesperación lastimera por sentirse encerrada dentro de la propia cabeza. En ella se vuelve evidente esa lucha a muerte entre la existencia y el pensamiento que también señalaba Kierkegaard. Este exilio ocasiona un sentimiento de

---

No hay árboles o pájaros en este mundo.
Sólo amargura.
Esta pared roja, continuo rictus de dolor.
Un puño rojo abriéndose y cerrándose,
Dos grises bolsas de papel–
De eso estoy hecha, de esto y de un terror
De ser arrastrada bajo cruces y una lluvia de piedad.
Sobre una pared negra irreconocibles pájaros
Giran sus cabezas y lloran.
¡No existe discurso de inmortalidad entre ellos!
Fríos espacios en blanco se nos aproximan:
Se mueven con prisa.

profunda desesperanza que es el tema de muchos de sus textos. Cito el poema “Mucho más allá”, de su autoría:

> ¿Y si nos vamos anticipando
> de sonrisa en sonrisa
> hasta la última esperanza?
>
> ¿Y qué?
> ¿Y qué me das a mí,
> a mí que he perdido mi nombre,
> el nombre que me era dulce sustancia
> en épocas remotas, cuando yo no era yo
> sino una niña engañada por su sangre?
>
> ¿A qué, a qué
> este deshacerme, este desangrarme,
> este desplumarme, este desequilibrarme
> si mi realidad retrocede
> como empujada por una ametralladora
> y de pronto se lanza a correr,
> aunque igual la alcanzan,
> hasta que cae a mis pies como un ave muerta?
> Quisiera hablar de la vida.
> Pues esto es la vida,
> este aullido, este clavarse las uñas
> en el pecho, este arrancarse
> la cabellera a puñados, este escupirse
> a los propios ojos, sólo por decir,
> sólo por ver si se puede decir:
> “¿es que yo soy? ¿verdad que sí?
> ¿no es verdad que yo existo
> y no soy la pesadilla de una bestia?”.
>
> Y con las manos embarradas
> golpeamos a las puertas del amor.
> Y con la conciencia cubierta
> de sucios y hermosos velos,
> pedimos por Dios.
> Y con las sienes restallantes
> de imbécil soberbia
> tomamos de la cintura a la vida
> y pateamos de soslayo a la muerte.
>
> Pues esto es lo que hacemos.
> Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa
> hasta la última esperanza.

El texto habla de un posible camino hacia la última esperanza y es profundamente conmovedor. El yo lírico, que presumiblemente coincide con la autora, declara haber perdido su nombre, su sustancia, desde aquellos tiempos en que era una “niña engañada por su sangre”, es decir, por su cuerpo, por una

inocencia que la hacía creer en su ser no-escindido e inserto en el espacio, en el mundo. Nos relata una evolución en un constante “deshacerse”, “desangrarse”, “desplumarse” y “desequilibrarse” (muy probablemente equivalente a ese auto-análisis que destruye y construye sin cesar el ‘yo’) inútil, ya que, de cualquier manera, su “realidad retrocede como empujada / por una ametralladora y de pronto se lanza a correr, / aunque igual la alcanzan”, hasta que cae a sus pies “como un ave muerta”. La realidad huye, retrocede y, cuando aparece, no tiene vida alguna y es su cadáver vacío lo que observa el sujeto lírico. ¿Cuándo es más evidente que aquí la descripción de Nietzsche de la angustia como el sentimiento de conflicto absoluto e insoluble por el que el existente se encuentra torturado, capaz de alcanzar su paroxismo en el momento en que agotándose a sí mismo y reflejándose sobre sí, acaba en locura?

El siguiente fragmento es de un patetismo exacerbado. La poeta declara que “quisiera hablar de la vida”, pero se sobreentiende una imposibilidad de hablar de la “verdadera vida”, mientras que la suya equivale a un “aullido”, a “clavarse las uñas en el pecho”, a “arrancarse la cabellera a puñados” a “escupirse a los propios ojos”, es decir, a una angustia y una lucha tremenda y violenta consigo misma “sólo por ver si se puede decir: / ‘¿es que yo soy? ¿verdad que sí? / ¿no es verdad que yo existo / y no soy la pesadilla de una bestia?’”. Pizarnik teme ser, como el amado de Sylvia Plath, un invento de su propia mente (a quien ha llamado “bestia” para recalcar cuánto ella misma se es ajena y se inflinge irremediablemente ese pathos terrible y descarnado que está sufriendo). El título del poema, “Mucho más allá”, delata la ubicación del “yo-lírico”, en el exilio con respecto a la vida. Tocando la puerta, pero sin acceder.

Esta distancia es la misma de la que habla Sartre cuando hace referencia al poeta simbolista francés y es la que hace que Baudelaire, como muchos otros autores, pase su vida en una búsqueda frenética –eternamente abstracta– de la vuelta al paraíso (que podría ser identificado con la Realidad). Y, además, esta escisión con respecto al mundo es, curiosamente, muy parecida a la que Bachelard y Friedrich Bollnow reprochan con razón a los existencialistas y que se provoca cuando se concibe que el hombre se

encuentra en el mundo en “estado de yecto”. Este estado, formulado tanto por Heidegger como por Sartre, implica, en palabras de Bollnow que el ser humano “sin, o incluso contra su voluntad ha sido introducido, de modo no muy suave, en un mundo que le es extraño” (Bollnow 1969: 244). Así, pues, la filosofía existencialista concibe que, al encontrarse el hombre en un mundo que no tiene sentido dado, está arrojado en un ambiente hostil e inquietante y se siente en él de sobra, absurdo.

Bollnow, con Gaston Bachelard, recuerda a los existencialistas que, antes de ser arrojados por nuestra conciencia, hemos sido arropados en la cuna y que hay un modo de encontrarse en el espacio que no es el estado de yecto, sino su preciso opuesto: habitar. Ésa es el ansia de Baudelaire y de tantos escritores que buscan el paraíso perdido, el paraíso que sí tuvieron.

Para continuar con el ejemplo de Baudelaire, que es prototípico, el poeta se refiere a los tiempos en que recién había muerto su padre con una nostalgia inmensa, ya que representaron aquellos de la máxima ternura materna. Este periodo duró realmente poco, apenas unos 20 meses, ya que, pasado este lapso, Caroline, su madre, se une en matrimonio al comandante Jaques Aupick. La brevedad de esos días que compartieron en soledad no impidió que imprimieran una marca profundísima de la que Baudelaire dejó numerosos testimonios, pues jamás fue capaz de cortar el cordón umbilical y se mostró siempre resentido hacia su padrastro, cuya unión con su madre vivió como un abandono. Incluso a los 40 años, el sentimiento de dependencia hacia ella era inmensamente fuerte. En una carta enviada el 6 de mayo de 1861, sumamente ilustrativa de su psique y de la relación que mantenía con su madre, el poeta le dirigía frases como: “Toi, le seul être à qui ma vie est suspendue” y, más adelante, erige a Caroline en su salvadora:

> J’ai besoin d’être sauvé, et toi seule peux me sauver. Je veux tout dire aujourd’hui. Je suis seul, sans amis, sans maîtresse, sans chien et sans chat, à qui me plaindre? Je n’ai que le portrait de mon père qui est toujours muet. (Baudelaire 1980: 924)

Párrafos adelante, como en gran parte de sus poemas eróticos –lo veremos después–, es difícil distinguir si Baudelaire se dirige a su madre o a una amante:

> Nous sommes évidemment destinés à nous aimer, à vivre l’un pour l’autre, à finir notre vie le plus honnêtemment et le plus doucement qu’il sera possible. Et

> cependant, dans le circonstances terrible où je suis place, je suis convaincu que l’un de nous deux tuera l’autre, et que finalement nous nous tuerons réciproquement. (Baudelaire 1980: 926)

La necesidad de una madre, el ansia por la vuelta al origen que representaría una salvación, son, como he dicho, obsesiones centrales del pensamiento de Baudelaire que, en cada mujer que cruzaba su camino, proyectaba estas pasiones sin conseguir jamás satisfacerlas, circunstancia que le generó una incapacidad inmensa de amar de manera total y una relación muy torturada con el sexo femenino, en el que depositó tanto la posibilidad del absoluto como la culpabilidad de su imposible.

La relación del erotismo con estos temas es esencial, a la vez que compleja e intrincada, y éste no es el espacio para explicarla con detalle. Sin embargo, a grandes rasgos, diré que tanto la mística como el erotismo parten de un sentimiento de aislamiento, de discontinuidad con el cosmos, y del *deseo* de mitigarlo, de ser continuo, ya sea en el cuerpo del ser amado, en la divinidad o en el Todo. Estos tres elementos tienden a fundirse en la mente de quien experimenta el éxtasis (el que *finalmente* ha conseguido salir de sí mismo por alguna de estas vías) y es por eso que el lenguaje místico-erótico los enlaza. Aunque para Baudelaire la unión mística es, al final, un intento en vano, estará siempre tras ella, en la angustia por dar el salto cósmico, pero sin atreverse.

Otro ejemplo literario que ilustra exactamente la misma circunstancia es Horacio Oliveira, el personaje de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Horacio se caracteriza por ser un eterno espectador de la vida. Su conciencia de la mentira del mundo, del predominio de “la Gran Costumbre” lo obliga a derogar la realidad continuamente hasta el punto en que se queda encerrado dentro de sí mismo. Así, lo leemos reflexionar:

> Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser *invención,* es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas […] ¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención […]. (Cortázar 2001: 414)

Su desconfianza ante la “Gran Costumbre” lo hace sospechar de cada palabra y de cada gesto y, aunque busca apasionadamente una final reunión

con el mundo a través de la Maga[31], su amante, de una unión sustancial con ella, es tal su espíritu crítico y su observación sobre sí mismo que se aleja del amor como de un concepto y jamás puede saber si en verdad la ama:

> Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames (cómo te gusta usar el verbo amar, con qué cursilería lo vas dejando caer sobre los platos y las sábanas y los autobuses), me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado, y no me mires con esos ojos de pájaro, para vos la operación del amor es tan sencilla, te curarás antes que yo y eso que me querés como yo no te quiero. Claro que te curarás, porque vivís en la salud, después de mí será cualquier otro, eso se cambia como los corpiños. […] Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua. Y es tonto porque todo eso duerme un poco en vos, no habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y poco a poco empezarían a brotar los pétalos coloreados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermosura. Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdóname. Me estás alcanzando una manzana y yo he dejado los dientes en la mesa de luz. (Cortázar 2001: 456)

Horacio Oliveira se siente incapaz de entrar por esa puerta que se le abre en la persona de la Maga y de su amor; no puede tomar el ofrecimiento de la eternidad, del conocimiento, de la vuelta al origen, porque su continua conciencia, su continuo Sentido crítico, lo alejan del mundo y le hacen imposible el brinco. La Maga le ofrece el infinito como quien ofrece una manzana, le extiende la mano, y él ve un puente roto y , en el colmo de la desesperación, se avergüenza de su insuficiencia y dice: "dadora de infinito, yo no sé tomar, perdóname". Esta angustia de Horacio hace su viaje. La rayuela de Cortázar también puede ser vista como un puente tendido del individuo al Ser.

Así, en muchos de estos autores, la oposición entre la discontinuidad y la continuidad se trata de resolver –a veces con éxito, cuando no se queda en las palabras y se está cargado de cierta confianza en la vida– a través de la experiencia del Eros y el arte que forman una *re-ligión* que es capaz de restituir

[31] Nótese que un mago es precisamente aquél que puede controlar con su subjetividad los elementos materiales del mundo, que tiene una unión mística y esencial con lo terrestre, de manera que responde a su voluntad y a sus palabras.

al hombre a su potencia máxima de ser, de devolverlo al paraíso, de unirlo con el Todo, de hacerlo *habitar*.

Este verbo cobra vital importancia cuando se trata de la resolución de un exilio como el de los autores que hemos estado comentando. Para profundizar en su esencia, cito a Friedrich Bollnow:

> Con *habitar* se designa siempre un modo de encontrarse en el espacio totalmente opuesto a la yección; pues habitar significa no ya estar abandonado en un lugar cualquiera en un medio extraño, sino estar cobijado gracias al amparo de la casa. Pero que el hombre tiene que aprender a habitar sólo puede comprenderse en el sentido de que mediante su esfuerzo tiene que transformar el estado de yecto surgido en el curso de una evolución quizás inevitable, pero en todo caso funesta, en la situación del habitar. (Bollnow 1969: 245)

Esto quiere decir que, así como para nuestros autores, tanto como para los filósofos existencialistas, constituyó un esfuerzo el poder observar que el mundo en el que vivimos está realmente construido por nuestra subjetividad y que éste es gratuito y carece de un sentido dado, de la misma manera tenemos que esforzarnos por ver que nuestra esencia es *espacial* tanto como temporal y que nuestra subjetividad se forma en-el-mundo, pero no como Heidegger lo concibe, como una intelección, sino en el mundo como espacio concreto imantado de nuestro sentido. El mundo y nosotros mismos nos estamos dados a través del cuerpo y, sin él y sin los sentidos, no habría ‘yo’ que percibiera y pensara. Mi ser, entonces, se ubica en el espacio y es mi derecho y mi primera naturaleza tomar posesión de él, *encarnarme* en él y de esta manera estar vinculado a la Realidad y no constituirme como una conciencia fantasmagórica y exiliada. Merlau Ponty señala que el *ser* se habita. Bollnow ilustra esta relación del sujeto con el espacio con la relación del sentido y la palabra:

> El vínculo entre una palabra y su sentido vivo no es un lazo externo, en el sentido de asociación; el sentido habita la palabra y la lengua no es un proceso concomitante externo de procesos espirituales. (Bollnow 1969: 247)

Habitar el mundo significa no existir de modo arbitrario en él, sino estar ligado a él a través de un vínculo de confianza tal como el que une el alma y el cuerpo y el que religa lo expresado y su expresión. Es, de acuerdo con el mismo Bollnow, una *encarnación* que se logra a través de la fe en la vida y esto es lo que una conciencia híper-lúcida no puede alcanzar, soltarse en un brinco ciego y confiado.

La totalidad del hombre, su plena vida, unida al cosmos de una manera originaria, está siempre “al otro lado”, más allá, y, para que el sujeto pueda ser en plenitud, es necesario que salte hacia sí mismo, que recorra el camino. Kierkegaard llamaba a ese traslado del mundo profano al mundo sagrado –porque es en este mundo que vive el Hombre–, precisamente, “el salto”. En *El arco y la lira,* de Octavio Paz, nos topamos con la siguiente explicación iluminadora:

> En suma, el “salto mortal”, la experiencia de “la otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas “la otra orilla” está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. La metáfora del soplo se presenta una y otra vez en los grandes textos religiosos de todas las culturas: el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. (Paz 2008: 139)

Dentro de los autores que asumen la creación del mundo a través de la conciencia subjetiva y, sin embargo, sostienen la posibilidad de un cosmos habitable se encuentra, por supuesto, Le Corbusier. Este artista plástico, arquitecto y poeta entendía muy bien que el hombre, para no despeñarse en la soledad absoluta, necesitaba hacer suyos el mundo y el amor, habitar su cuerpo y el cosmos.

Este artista suizo creía en el dinamismo de la obra artística, de la arquitectura y de la escritura. Muy significativo, desde este punto de vista, es que llamaba a la casa –la cual consideraba la parte fundamental de cualquier urbanización– *máquina para vivir.*

La estructura de las casas diseñadas por Le Corbusier estaba planeada para devolver al hombre al mundo al mismo tiempo que lo protegían y aislaban, pretendían ser una proyección de su propio cuerpo y su conciencia, cumplir con las mismas funciones que éstos. La visión del hombre, de la literatura y de la conciencia que tenía Charles Edouard Jeannet-Gris quedó plasmada en su obra literaria: *Le poême de l’angle droit.* La estructura de este poema se conjunta con la pintura y, expresada gráficamente, resulta en una analogía en la que los elementos terrestres, el hombre y la propia obra terminan expresados por medio de la misma figura, una especie de mandala. El poema es una recuperación del mundo. En él, Le Corbusier lo reconstruye y, aunque no nos entrega una definición cerrada del cosmos –pues la abren en gran

medida la forma poética de la obra y la introducción de las imágenes que no son necesariamente diáfanas en su significado– constituye su poema de una manera similar a los mitos, retratándonos su cosmovisión en imágenes, como si, frente a nuestros ojos, fuera replanteando el universo.

Comienza con el tema del medio, como la mayor parte de los mitos que relatan la creación; sin embargo, *El poema del ángulo recto* no nos relata la aparición objetiva de un universo de manos de un demiurgo, sino que nos describe la aparición de este cosmos desde una conciencia que lo crea: es el mito de un mundo subjetivo. Tras la descripción de la tierra, de la noche y el día, de la colocación y nivelación de las aguas, el poeta dice:

> El universo de nuestros ojos reposa
> sobre un llano bordeado de horizonte
> El rostro vuelto al cielo
> Consideremos el espacio inconcebible
> hasta ahora incomprendido. (Le Corbusier 2006: 133)[32]

En el poema, la aparición de la conciencia equivale a la aparición de la luz, pues es ella quien ilumina el entorno, quien, al fin, le da sentido. No podemos dejar de preguntarnos cuál es el propósito, en pleno siglo XX, de la escritura de un poema de esta índole. Así como *Rayuela,* de Julio Cortázar, pretende –y logra– romper con todos los sistemas y las convenciones, mostrarle al lector una realidad que le pertenece, que él contribuye a crear a cada momento, *Le poème de l’angle droit,* describiendo el mundo de una manera inocente, como si apenas nos hubiéramos topado con él, lo reinventa y devuelve la inocencia a los ojos del lector, que también contribuye a la creación de este cosmos y deviene consciente de su propia conciencia que es, precisamente, ese ángulo recto erguido en medio de la oscilación del universo, esa razón que se opone, solitaria, al fluir inconsciente de la vida. Este fragmento lo ilustra perfectamente:

> Ya que tú estás erguido
> hete ahí listo para actuar.
> Erguido sobre el plano terrestre
> de las cosas comprensibles
> contraes con la naturaleza un

[32] L’univers de nos yeux repose / sur un plateau bordé d’horizon / La face tournée vers le ciel / Considérons l’espace inconcevable / jusqu’ici insaisi. (Versión original en francés contenida en la misma edición y misma página).

pacto de solidaridad: es el ángulo recto
De pie vertical ante la mar
hete ahí sobre tus piernas. (Le Corbusier 2006: 134)

Así, para ambos autores, el lector consciente, activo tanto en la obra como en el mundo, es de vital importancia. Y Le Corbusier sabe que la final reconciliación con el mundo no llega sin una primera ruptura con el universo dado. A lo largo del poema, el autor va enumerando al hombre los elementos para re-asirse a la tierra, para habitarla desde la conciencia, con las herramientas de la razón, pero con todo el cuerpo. Él también hace particular énfasis en el amor y, como Friedrich Bollnow y Gastón Bachelard, se siente seguro de la importancia de encarnar el espacio, de poseerlo con confianza.

Hay un último autor que me gustaría citar en el rubro de aquellos que creen que el mundo es habitable aún después de la clarividencia heideggeriana. Se trata del poeta chileno Gonzalo Rojas. Este autor se autodenomina un “místico concupiscente”, pues, en su visión del mundo, precisamente el erotismo y, mucho más concretamente, el cuerpo nos hace eternos. “La eternidad está en el cuerpo” suele oírsele decir.

Entrevemos en la obra de Gonzalo Rojas una dialéctica entre la angustia y la plenitud. Podemos observar que el sujeto lírico (también en este caso presumiblemente coincidente con el ‘yo’ del autor) oscila entre un sentimiento de total aislamiento derivado, precisamente de la conciencia de sí mismo y de la creación del mundo a través de la palabra y entre una plenitud en la que se identifica perfectamente con las palabras y con el mundo, en la que es en ellos y con ellos a través de una relación erótica (en la que, por supuesto, los sentidos juegan un papel esencial) con el cosmos.

Cito a continuación algunos fragmentos de poemas que dejan ver el sufrimiento de la angustia, en la misma línea, quizá que la obra poética de Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik:

Como el ciego que llora contra un sol implacable,
me obstino en ver la luz por mis ojos vacíos,
quemados para siempre.

¿De qué me sirve el rayo
que escribe por mi mano? ¿De qué el fuego,
si he perdido los ojos?

¿De qué me sirve el mundo?
[…]
No tengo otra palabra que mi boca
para hablar de mí mismo,
mi lengua tartamuda
que nombra la mitad de mis visiones
bajo la lucidez
de mi propia tortura, como el ciego que llora
contra un sol implacable.
Cuando abro en los objetos la puerta de mi mismo:
¿quién me roba la sangre, lo mío, lo real?
¿Quién me arroja al vacío
cuando respiro? ¿Quién
es mi verdugo dentro de mi mismo?
Estoy perdido para el mundo,
aunque mi reino sean todos los mundos posibles,
porque yo soy el testigo de mi propia creación.
Mi creación es mi pasión. Por eso hago soplar los vientos
para que den testimonio de mis llamas. (Rojas 2004: 17-19)

Así, como podemos ver, este poeta también se siente exiliado de la realidad, arrojado de ella por un verdugo dentro de sí mismo. En el primer poema, siente que el mundo no le sirve, ya que, en una curiosa paradoja, la conciencia de su subjetividad y de sí, su propia tortura, le ha tornado ciego para el sol, para el cosmos. Hay una luz frente a él que él mismo se impide ver fatalmente.

Sin embargo, este poeta tiene un lado mucho más luminoso. Gonzalo Rojas propone una poesía mística fuera del dogma religioso, anclada a la experiencia de lo sagrado como la propone Georges Bataille y a través de una visión erótica del mundo. Él, como había mencionado anteriormente, se define como un “místico concupiscente”. En su obra, el erotismo escapa a la mera metáfora, así como la poesía no se queda en la letra, sino que constituye una actitud vital, una manera de ser y hacer en el mundo. Su poesía magnifica al ser amado, deifica lo femenino hasta convertirlo en el término de la procesión mística, en el Fundamento Último. La unión sexual en su obra está dotada de dimensiones cósmicas.

Opuesto a las visiones existencialistas del ser humano, Rojas propone una manera de existir en el espacio, a través del cuerpo, de tocar y ser la Realidad relacionándose con ella a partir del erotismo. De esta visión se deriva la frase que constantemente repite, “la Eternidad está en el cuerpo”.

Son un sinfín los poemas de este autor que podrían citarse para ilustrar este punto de vista. Sin embargo, debido a la longitud de este estudio, comparto únicamente “Cítara mía”, suficientemente representativo:

> Cítara mía, hermosa
> muchacha tantas veces gozada en mis festines
> carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,
> toquemos para Dios este arrebato velocísimo,
> desnudémonos ya, metámonos adentro
> del beso más furioso,
> porque el cielo nos mira y se complace
> en nuestra libertad de animales desnudos.
>
> Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane
> la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
> único cielo que conozco, permíteme
> recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas,
> para que el mismo Dios vaya con mi semilla
> como un latido múltiple por tus venas preciosas
> y te estalle en los pechos de mármol y destruya
> tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza
> de la vida mortal.

Gonzalo Rojas hace en este texto a la libertad residir en la cualidad de “animales desnudos” en clara oposición a la libertad planteada por los existencialistas que se basa en la conciencia de la Nada y de las múltiples posibilidades del ser derivadas de ella, pero todo de forma abstracta. Es una libertad corporal, de instinto (animal), contra una libertad intelectual e intangible. El poeta, además, propone una visión sagrada del mundo, una participación en él por medio del ritmo cósmico que se manifiesta en la musicalidad de la fémina y del amor. Es una música como la de las esferas de Pitágoras de la que el ser humano puede ser partícipe haciéndose corpóreo. La luz mana del cuerpo, el cielo y los astros se muerden y la belleza con la que culmina la obra es la de la vida mortal, aunque se haya tratado de un acto sagrado.

De esta manera y con estos ejemplos, podemos observar que, a pesar de la realidad inmensa y angustiante de la soledad del sujeto en medio de la Nada sinsentido, y de la doble soledad que genera la conciencia de que todo lo existente en su entorno proviene de su propia mente, hay una salida de este estado que consiste en la vuelta al mundo voluntaria y consciente del sujeto que se hallaba exiliado de éste a causa de su conciencia. Friedrich Bollnow señala que este estado es precisamente el de *habitar* el mundo, el de

encarnarse en él como el significado se encarna en las palabras. Esta condición de habitante se establece, de acuerdo con el propio autor, en contra de la condición de apátrida y de la reclusión en el espacio interior. Sin embargo, requiere dejarse llevar por la confianza primigenia en la vida y en el espacio que el hombre experimenta originalmente en sus primeros días, antes de desarrollar una conciencia de sí mismo que suele desplazarla.

Bibliografía

BAUDELAIRE, Charles (1980): “Mon coeur mis au nude”, en *Oeuvres completes*. París: Robert Laffont.

BOLLNOW, Friedrich (1969): *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.

CORTÁZAR, Julio (2001): *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.

EMMANUEL, Pierre (1982): *Baudelaire, la femme et Dieu*. Tours: Éditions du Seuil.

LE CORBUSIER (2006): *Le poème de l’angle droit*. Madrid: Brizzolis Arte en Gráficas.

PAZ, Octavio (2008): *El Arco y la Lira*. México: FCE.

PIZARNIK, Alejandra (1958): “Mucho más allá”, en *La aventura perdida.* Disponible en *A media voz.* En: http://amediavoz.com/pizarnik.htm [Consulta: 24/05/2010].

PLATH, Sylvia (2003): “Apprehensions” [en línea], en *American Poems.* En: http://www.americanpoems.com/poets/sylviaplath/1375 [Consulta: 24/05/2010].

— (2006): “Mad girl’s love song” [en línea], en *American Poems.* En: http://www.americanpoems.com/poets/sylviaplath/1411 [Consulta: 24/05/2010].

ROJAS, Gonzalo (2004): *Antología de aire*. Chile: FCE.

SARTRE, Jean Paul (1963): *Baudelaire*. París: Gallimard.

LUIS BUÑUEL. LA SUBVERSIÓN ÉTICA Y ESTÉTICA EN SU ETAPA MEXICANA

Sara DÍEZ ORTIZ DE URIARTE

Resumen

El cineasta Luis Buñuel se exilió en México durante la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Tras la libertad que caracterizó a su período surrealista, en México aprendió a trabajar dentro de la industria comercial, con sus códigos estéticos y morales. No obstante, el realizador lograría subvertir dichos condicionantes e imponer su visión personal en títulos tan celebrados posteriormente como *Los olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana* o *El ángel exterminador*. Las armas de las que se valió para conseguirlo fueron el libre acceso al inconsciente, una exigencia moral irreductible y su peculiar sentido del humor. En 1965, Buñuel se despidió de la industria mexicana dejando inacabada *Simón del desierto* por falta de recursos. Los primeros españoles en valorar su genio fueron los representantes del Nuevo Cine Español. El reconocimiento general vendría más tarde. Hoy no existe duda alguna de que Luis Buñuel es uno de los más grandes dentro de la historia del cine español.

Palabras clave: cine, Buñuel, exilio, México, subversión.

Title: Luis Buñuel. Subverting ethic and aesthetic codes in Mexico.

Abstract

The filmmaker Luis Buñuel went into exile in Mexico after the Second World War. After having had complete artistic freedom in his first Surrealist stage, he learned to work in an industrial and commercial context in Mexico, with its aesthetic and moral codes. However, Buñuel managed to subvert such standards and to shape his personal vision, particularly in films such as *Los olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana* and *El ángel exterminador*. The way he achieved this subversion was by focusing on the unconscious, a strong moral commitment and, finally, his characteristic humour. In 1965, Buñuel said goodbye to the Mexican film industry leaving *Simón del desierto* unfinished because the production ran out of finance. The first Spanish filmmakers to appreciate his work were the representatives of the so-called *Nuevo Cine Español*. Undoubtedly, Luis Buñuel is today regarded as one of the most important filmmakers in the history of Spanish cinema.

Keywords: cinema, Buñuel, exile, Mexico, subversion.

1. La firma del exilio

El inicio de la guerra civil española, Luis Buñuel (Calanda, 1900), lo pasó en Madrid, donde frecuentó la Liga de Escritores Revolucionarios y conoció a Santiago Carrillo. Posteriormente, permaneció hasta el final de la contienda en París, bajo las órdenes del embajador que había sido nombrado por la República. En 1939, viaja a EE UU, donde residirá ocho años dedicado a tareas burocráticas relacionadas con el cine. Y en 1946, escoge, como tantos otros españoles, México como tierra de exilio. Y sería México, contrariamente a lo que él pudo prever, el país de su repatriación. Es curiosa una cita al respecto incluida en *Mi último suspiro*, su libro de memorias.

> Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: “Si desaparezco, buscadme en cualquier parte, menos allí”. Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. Soy, incluso, ciudadano mexicano desde 1949. (Buñuel 2009: 231)

Se convirtió, como a él le gustaba recalcar, en ciudadano mexicano por elección y no por accidente de nacimiento, a la vez que conservaba la ciudadanía de republicano en el exilio y seguía militando en el Partido Comunista.

Su etapa mexicana abarca las casi veinte películas rodadas en México entre 1946 y 1964. Muchas voces se alzaron en principio contra estos títulos mexicanos considerándolos una concesión al cine comercial, a los argumentos mediocres y a los géneros fílmicos populistas, todo lo que parecía negar la transgresión encarnada por *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). No obstante, tal y como él mismo afirmó, fue en México donde se convirtió en un cineasta profesional. Fue con *Los olvidados* (1950) cuando recuperó el prestigio conseguido como vanguardista en Francia. Posteriormente, vendría la reivindicación de buena parte de sus películas mexicanas.

La censura institucional, la pobreza de medios técnicos, la premura de los rodajes, los argumentos mediocres, los géneros estereotipados de la industria mexicana –con el melodrama a la cabeza–, así como la imposición de guiones y actores sirvieron al realizador aragonés de acicate a su imaginación creadora. Así, el sometimiento a las normas del lenguaje narrativo clásico fue sólo aparente. Su debut con *Gran Casino* (1947) y otras películas alimenticias –

con las cuales se garantizaba la subsistencia–, le sirvió de toma de contacto para adaptarse y conocer el *método* mexicano.

El logro de Buñuel en México consistió en subvertir, desde dentro del sistema, los códigos formales, morales y estéticos de esa industria, y dejar la famosa impronta buñueliana, que se traduce en la pasión, la violencia y el *ethos* moral presentes en *Los olvidados*, *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965), obras que analizaré brevemente en este trabajo.

Su etapa de madurez, comparada con la mexicana, es considerada por muchos críticos –entre ellos, Agustín Sánchez Vidal–, como la de un cine *“descafeinao”.* José Colina, en el prólogo al ensayo de Octavio Paz *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía,* señala una característica propia de este período:

> En esta etapa predomina la densidad de las materias y la carnalidad de los personajes, mientras que en la etapa francesa se evaporan materia y carnalidad para dejar lugar a un juego casi abstracto de tipos y situaciones. (Colina y Pérez Turrent 1986: 16)

Según recoge Sánchez Vidal en su estudio *Luis Buñuel*, el aragonés fue a México impelido por la angustia de dos posguerras, a penetrarse de la violencia, la vida y el drama sumergido y terrible de México (Sánchez Vidal 2004: 102). Su filmografía de esta época supone un interrogante sobre la condición humana, con la imagen de la calavera de nuestra posible autodestrucción como motivo de fondo.

El Buñuel mexicano había dejado atrás el surrealismo, aunque de este movimiento le acompañarían tres armas: el libre acceso a las profundidades del ser –una sumersión en el inconsciente–, una exigencia moral irreductible y el humor como fuerza liberadora.

2. La subversión dentro del código

Como he mencionado, Buñuel supo desenvolverse en una industria cuyos códigos estaban perfectamente establecidos y cuyo rendimiento económico les otorgaba validez. El aragonés los respetó –al menos hasta cierto punto– y fue capaz de expresar sus temas y preocupaciones. En definitiva, Buñuel supo

revertir en distintos niveles las presiones y conservar su margen de libertad como autor.

Pérez Turrent, en su ensayo recogido en *Obsesión Buñuel*, resume los rasgos esenciales de su rebelión.

> En la revolución surrealista están unidos en Buñuel el gusto por lo blasfemo, el rechazo al orden social existente, la búsqueda de la libertad y del amor sin trabas. (Castro 2001: 140)

2.1. Un ataque al melodrama

El melodrama era el género por excelencia en la industria mexicana de aquella época. Se trataba de una fórmula estereotipada que Buñuel, con su carga moral, su multiplicidad de enfoques y su tendencia a la parodia, dinamitaría desde dentro. Comenta Víctor Fuentes en *Buñuel en México* que, pese a tal subversión, mantuvo las características de vida y verdad humana, popularísimas (Fuentes 1993: 41) que acompañan a este género. Y añade posteriormente:

> A su manera, Buñuel también puso el género chico cinematográfico mexicano ante los espejos del callejón del Gato. Los pilares de la sociedad –religión, patria, ejército y familia–, salen tan mal parados en la refracción buñueliana como en el ruedo ibérico valleinclanesco. (Fuentes 1993: 42)

La irrupción del inconsciente con todas esas imágenes y símbolos que remiten a la porción nocturna del hombre –el sueño, el deseo, las pulsiones– y manifiestan un orden escondido, también introdujeron una fuerte ruptura en la escena cinematográfica mexicana. Octavio Paz señala en su ensayo *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía* cómo Buñuel trastocaba las formas tradicionales del relato –con un orden lógico y racional del tiempo y el espacio–, insertando imágenes irracionales que brotan de la porción nocturna de la vida (Paz 2000: 32).

Los olvidados es un claro ejemplo de esa conjugación entre melodrama y escritura onírica, entre realidad social y delirio. Es representativo de tal unión el momento en el que la madre ofrece a su hijo Pedro un trozo palpitante de carne. Es una de las escenas a las que el crítico cinematográfico André Bazin dedicó las siguientes palabras: “circula en ella la oscura, espesa, sangre del inconsciente y nos inunda como si se nos hubiera abierto una arteria dentro del alma (Fuentes 1993: 68).

El público mexicano, que no estaba acostumbrado a este cine, sintió herido su orgullo por la imagen de miseria que se daba de México. A pesar de que varios intelectuales –Siqueiros, entre ellos– felicitaron a Buñuel al salir de la proyección, hubo también espectadores que se abalanzaron violentamente sobre el cineasta.

Tal y como recoge Sánchez Vidal en *Luis Buñuel*, Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano* comenta lo siguiente con respecto a la subversión del género.

> Buñuel encontraría muy pronto la forma de moverse con tal comodidad en el melodrama que, sin recurrir a parodias facilonas, podría darle la vuelta al género como se invierte un calcetín. (Sánchez Vidal 2004: 108)

Según este autor, el principio más imprevisto para un personaje de melodrama es enfrentarlo a la realidad. Y añade: “Hay que dejar que la realidad se manifieste con la fuerza del deseo, puesto que el melodrama no expresa sino la voluntad propietaria de imponer un orden conveniente a la realidad” (Sánchez Vidal 2004: 108).

El código moral y las pasiones, dos rasgos característicos del cine de Buñuel, son dos piezas esenciales en la construcción del melodrama. Si bien el director rechazó este género en lo que tenía de manipulación de las emociones humanas al servicio de la moral vigente, sí que se sintió atraído por la fuerza de sus emociones y pasiones (Fuentes 1993: 44).

2.2. La realidad humillada

Carlos Fuentes dedica a Luis Buñuel su novela *Las buenas conciencias* con las siguientes palabras: “A Luis Buñuel, gran artista de nuestro tiempo, gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana” (Fuentes 1993: 36). Efectivamente, sus películas contienen una temática y una carga moral que cuestionan convenciones sociales asumidas, el cristianismo en su vertiente más oficial y muchas ideas en nombre de las cuales el deseo queda reprimido.

Como afirma Víctor Fuentes, en el cine de Buñuel hay una denuncia de los resortes de la civilización.

> Lo irracional desenmascara lo que tiene de inaceptable lo racional como andamiaje edificado sobre la mutilación del deseo; y los niños o jóvenes revelan las asechanzas del mundo adulto. (Fuentes 1993: 25)

Como surrealista en Francia, Buñuel había luchado contra las desigualdades sociales, el militarismo y la influencia embrutecedora de la religión, valiéndose del escándalo como arma principal. Los surrealistas querían hacer estallar la sociedad y cambiar la vida.

Los burgueses invitados a la velada nocturna de *El ángel exterminador* reencarnan aquello que Buñuel detestaba. Éstos sufren un misterioso encierro. Nada ni nadie les impide salir de la mansión y, sin embargo, y a diferencia de los criados, no pueden traspasar el umbral del salón. Al decoro y los buenos modales del inicio de la cena, les sigue el nerviosismo de saberse encerrados por un extraño orden y, finalmente, la vulneración de todas las formas de buena educación hasta el borde del exterminio.

En la estructura circular con repeticiones –los burgueses entran en un segundo encierro en el interior de la iglesia que parece definitivo, para la eternidad– el tiempo lineal deja de sentirse. Esta estructura y el espacio cerrado permiten al director desenmascarar las relaciones sociales entre los burgueses. La película parece responder a ese porvenir trágico que Buñuel preveía que llegaría a nuestro orden social. Como propone Fuentes, es una parábola de la involución suicida de nuestra sociedad, con la burguesía al timón (Fuentes 1993: 152).

También Octavio Paz supo ver en sus películas el desmoronamiento de las convenciones de que está hecha nuestra realidad. De las ruinas de ésta última, afirma, surge una nueva realidad, aquella humillada por la civilización contemporánea (Paz 2000: 31).

2.3. La quimera cristiana

En la obra de Buñuel, el cristianismo suele estar unido al miedo, al pecado, al sufrimiento, al rechazo de la sexualidad, a la represión. Es representado como algo negativo y enfrentado a la consumación del amor humano. No resulta extraño entonces que *Viridiana,* película que aborda esta temática, fuera calificada tras su estreno como obra impía y blasfema por *L´Osservatore romano.*

La soledad y la duda religiosa acometen la categoría de los personajes/santos de Buñuel. Simón está en lo alto de su columna, suspendido entre el suelo y el cielo, desde donde intenta superar los lazos que le atan a la carne para ascender a la cima de la espiritualidad. Nazarín y Viridiana –su réplica femenina–, tras poner verdaderamente en práctica el amor al prójimo y el sentido de compartir con desgraciados, renunciarán al amor de Dios en favor del amor al hombre.

Nazarín pertenece a la tradición de los locos españoles. Se lanza al camino para estar más cerca de Dios, pero terminará rodeado de gente baja y perjudicando a aquellos a quienes pretende ayudar. Si el objeto de desilusión para Don Quijote era el espíritu caballeresco, el de Nazarín lo constituirá el cristianismo. No obstante, en ese desengaño accederá al descubrimiento del hombre.

Hay en esta película una escena de reafirmación del amor humano en detrimento del amor divino. Es la de la muchacha agonizante –escena que consiste en una transposición del *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, de Sade–, cuyo último deseo es el abrazo carnal de su compañero antes que una última confesión de sus pecados.

Sin embargo, Nazarín sufre la crisis de conciencia más fuerte cuando el ladrón le espeta: “Y su vida para qué sirve, usted pa el lado bueno y yo pa el lado malo, ninguno de los dos servimos para nada*”.* Éste golpe es mucho más doloroso que los anteriores golpes físicos que ha recibido. Sentencia que tanto la bondad como la maldad de sus compañeros de celda son igualmente inútiles en un mundo que venera como valor supremo la eficacia.

A su vez, Simón terminará cediendo a la tentación –representada por la mujer/diablo– y desplazándose hasta una discoteca en Manhattan, donde los jóvenes bailan una danza llamada *Carne radioactiva.* Su actitud, como ha definido Sánchez Vidal, tiene mucho de actitud onanista hasta la santidad, onanista frente a la humanidad e incluso onanista ante la realidad (Sánchez Vidal 2004: 254).

Por último, Viridiana también recorrerá un camino de perfección inverso: de santa a mujer. Terminará jugando a tute a ritmo de música de rock, entrando en un mundo de consumo y frivolidad.

Pese a su declarado anticlericalismo, no es cierto que Buñuel fuera un materialista. Al contrario, se sentía fascinado por el misterio y lo sagrado. Me gustaría concluir este epígrafe con una reflexión del realizador acerca de la expulsión de nuestra sociedad de lo sagrado.

> En efecto, hoy lo sagrado cuenta muy poco. Aunque no seamos creyentes, podemos sentir esto como una pérdida. Un pobre hombre católico de la Edad Media sentía que su vida, por dura que fuese (pienso sobre todo en un leñador en lo más profundo del bosque), tenía un sentido, formaba parte de un orden espiritual. (Fuentes 1993:162)

3. Reconocimiento en España

Luis Buñuel rodó su última película mexicana en 1965: *Simón del desierto*. La cinta quedó reducida a un mediometraje, puesto que la grabación tuvo que ser interrumpida por falta de recursos financieros, algo increíble si se considera los hitos fílmicos alcanzados por el director en México. Esto provocó que ya no quisiera filmar ninguna película más en este país.

A este respecto Sánchez Vidal arroja los siguientes interrogantes en *Luis Buñuel:*

> El director que había dirigido Viridiana, nada menos, era tratado en su país de adopción como si fuera un director aficionado. Si a Alatriste se le acabó el dinero, ¿no hubo en toda la asociación mexicana de productores nadie que le entrara al relevo? ¿El talento de Buñuel no tenía aún crédito en el Banco Nacional Cinematográfico?... En fin, que a las nada cómodas condiciones de rodaje, en los estudios nacionales se vino a sumar la indiferencia de los productores. (Sánchez Vidal 2004: 253)

Sin embargo, no guardó ningún tipo de rencor hacia este país. Al contrario, en sus memorias Buñuel recuerda a México con cariño:

> México es un país en el que los habitantes se hallan animados de un impulso, de un deseo de aprender y de avanzar que raramente se encuentra en otras partes. Se añaden a ello una extrema amabilidad, un sentido de la amistad y de la hospitalidad que han hecho de México, desde la guerra de España hasta el golpe de Estado de Pinochet en Chile, una tierra de asilo seguro. Puede decirse incluso que han desaparecido las divergencias que existían entre mexicanos de pura cepa y guachupines (españoles inmigrados). (Buñuel 2009: 248)

Se instaló, tras su estancia mexicana, en Francia, país que ya le había recibido en plena efervescencia cultural en 1925. En aquella época fue cuando tomó, antes que en México, conciencia de ser extranjero. En sus memorias se recoge un comentario suyo al respecto.

> Allí [en el café de La Rotonde] se sitúan mis primeros contactos con los que la derecha francesa llamaba despectivamente les métèques, extranjeros que viven en París y ocupan las terrazas de los cafés. (Buñuel 2009: 90)

En esta segunda estancia en el país francés, se rodeó de unos colaboradores que nunca le abandonarían (Buñuel 2009: 283-284). Y allí rodaría en unas condiciones mucho más confortables que en México.

Buñuel murió en 1983 en México, en brazos de su mujer Jeanne Rucar. En España su reconocimiento se hizo esperar, seguía siendo una figura desconocida. Tras su fallecimiento, la televisión pública, comenta José Luis Guarner, proyectó un ciclo buñueliano que no dejó indiferente al público.

> El óbito de Buñuel provocó en España una desusada experiencia cultural. RTVE, la televisión estatal, quiso rendirle homenaje emitiendo, en el día y a la hora de mayor audiencia, El ángel exterminador, seguramente su obra maestra. De pronto, esta película de 1962, muy respetada pero sólo conocida de los happy few, fue puesta al alcance de millones de espectadores. Una conmoción menor sacudió al país, barrido por la insolencia, la fantasía y la libertad de las imágenes casi goyescas. Pero, ¡ay!, la difusión de las películas siguientes causó no ya perplejidad, sino una tremenda duda, ética y estética. Cabría formularla así: “¿Puede realmente el director de mexicanadas tan montaraces ser un cineasta importante?”. En realidad, esta duda casi hamletiana obedecía a una cuestión de simple desconocimiento. (Sánchez Vidal 2004: 106-107)

El regreso de Buñuel a España para rodar *Viridiana* coincidió con el arranque de lo que se ha denominado Nuevo Cine Español. Ya en 1958 Carlos Saura había publicado un artículo en el que consideraba a Buñuel una figura necesaria para dar el salto que permitiría al cine español salir de la etapa de aplicación de las enseñanzas neorrealistas (Sánchez Vidal 2004: 115). Para Carlos Saura, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem fue una especie de padrino del Nuevo Cine Español.

La duda sobre su genio ha quedado disipada hoy día. Los numerosos aniversarios para celebrar su centenario en el año 2000 fueron una prueba de ello. Buñuel terminaría alcanzando el respeto en el seno del cine mexicano, así como el respeto a su mundo personal.

Bibliografía

BUÑUEL, L. (2009): *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.

CASTRO, A. (2001): *Obsesión Buñuel.* Madrid: Ocho y medio / Asociación Luis Buñuel.

COLINA, José de la; y PÉREZ TURRENT, Tomás (1986): *Luis Buñuel: prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz-Planeta.

FUENTES, V. (1993): *Buñuel en México*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.

PAZ, O. (2000): *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (2004): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

EL EXILIO Y LOS ESPACIOS CERRADOS EN LA LITERATURA FANTÁSTICA JAPONESA ACTUAL

Enrique GALVÁN JEREZ

Resumen

La literatura japonesa ha producido mucho material sobre el exilio desde sus comienzos, y algunos autores se han recluido del mundo. En la actualidad la corriente sobre la literatura del exilio continúa, incluyendo otros tipos de ficción que no son de corte realista, como la literatura fantástica. En este trabajo se analiza el caso de algunos personajes y los espacios cerrados en su exilio en las novelas fantásticas *Kitchen* (1988) de Banana Yoshimoto y *After Dark* (2003) de Haruki Murakami. Además se establece una comparación con el fenómeno social que ha surgido en Asia Oriental, los *hikikomori*.

Palabras clave: Haruki Murakami, Banana Yoshimoto, exilio, espacios cerrados, *hikikomori*.

Title: Exile and Closed Spaces in Current Japanese Fantastic Literature

Abstract

Since the origins of Japanese literature, works about exile have been produced and several authors have shut themselves away from the world. Nowadays, literature about exile continues, including several fictional works not based in the real world, like fantastic literature. In this paper we analyze the characters and the closed spaces in their exile from the fantastic novels by Yoshimoto Banana, *Kitchen* (1988), and *After Dark* (2003) by Haruki Murakami. In addition, a comparison between the social phenomenon from East Asia, the *hikikomori*, is examined and linked with the character of the works analyzed.

Keywords: Haruki Murakami, Banana Yoshimoto, exile, closed spaces, *hikikomori*.

1. Introducción

El exilio en la literatura japonesa no es un tema desconocido. Siempre ha sido uno de sus temas fundamentales, ya sea en forma lírica o narrativa. El primer ejemplo se puede encontrar en la figura del poeta Sugawara no Michizane (845-903), compositor de varios poemas que aparecen en la compilación oficial de poesía *Kokinwakashû* (920). Por sus ideas políticas fue alejado de la capital, lo que significaba una muerte en la esfera política (Rubio 2007: 136); esto no hizo más que acrecentar su leyenda dentro de la historia cultural del territorio japonés con sus poemas sobre el exilio.

No solamente en esta época se refleja el exilio en poesía; también está como prosa en una de las obras más importantes de la literatura japonesa y mundial, *Genji Monogatari* (*La historia de Genji*, *ca.* 1009) de Murasaki Shikibu (*ca.* 978-*ca.* 1014). En el episodio de Suma, Genji es desterrado por la madre de su hermanastro, el emperador Suzaku, para asegurar el poder político. Entonces se dirige a Suma, donde conocerá una nueva amante que luego le acompañará en su regreso triunfal a la capital gracias a un sueño que tiene con su difunto padre.

En la época siguiente, las circunstancias políticas y sociales cambian drásticamente. El esplendor de la cultura de la época Heian (794-1186) ha desaparecido y sólo se encuentra en la nueva capital, Kamakura, donde gobiernan los *samurai*. Este cambio de época marcará el inicio del sistema feudal en Japón que no terminará hasta el año 1868, con la reinstauración en el poder del emperador japonés y la creación de instituciones democráticas.

Esto tuvo su reflejo en la literatura de los hombres retirados o *inja bungaku,* que con su exilio –y por tener los recursos suficientes, al ser muchos de ellos de origen noble– se retiraban en señal de protesta por el nuevo régimen político instaurado. Los miembros más destacados de esta corriente eran personas que habían renunciado a vivir en sociedad convirtiéndose en clérigos budistas. Su conversión no significa que se integraran directamente en la comunidad monástica: se interesaban más por el arte y la expresión artística (Allen 1995: 66). Uno de los ejemplos más importantes es Kamo no Chômei (1155-1216), que escribió el *Hôjôki* (*Un relato desde mi choza*, 1212) donde

habla sobre textos budistas, el exilio y el cambio social que ocurrió con la derrota del clan Heike. Otro autor que pertenece a esta corriente es Saigyô (1118-1190), varios de cuyos poemas se incluyen en la antología imperial de poesía *Shin Kokinwakashû* (1439) por su importancia en el desarrollo de la lírica en Japón. Por último se encuentra Yoshida Kenkô (1283-1350) con su obra *Tsurezuregusa* (*Ocurrencias de un ocioso*, *ca.* 1320) donde además de hablar del retiro, también lo hace sobre la importancia de otras actividades de la vida –como las cartas o la sencillez en la decoración–.

Otras muestras de literatura japonesa que hablan del exilio son el *Heike Monogatari* (siglo XIII), *Kôshoku Ichidai Otoko* (*Amores de un vividor*, 1682) de Ihara Saikaku (1642-1693) y obras de teatro *nô* de Zeami (*ca.* 1363-*ca.* 1443).

Sin embargo, en la actualidad esta tendencia no puede continuar. Una primera causa es la igualdad de clases que hay en Japón, con una gran clase media que afecta a más del 90% de la población. La segunda causa es el bajo porcentaje de creyentes en las religiones, lo que las ha convertido más en una práctica ritual con un contenido vacío en cuanto a religiosidad. El último motivo es la ausencia de espacios naturales para refugiarse y aislarse del mundo, como hacían los japoneses en la Antigüedad: los grandes centros urbanos de Japón –el círculo de Tokio, el círculo de Osaka-Kobe y la ciudad de Nagoya– concentran a casi toda la población del país y son muy extensos.

Siendo así, ¿cómo puede exiliarse un japonés? La única posibilidad de exilio sin tener que salir del país es el exilio interior, como aparece en obras de corte realista como *Man'en Gannen no Futtobōru* (*El grito silencioso,* 1967) de Kenzaburo Ôe, o el exilio que aparece en novelas fantásticas como *Kitchen* (1988) de Banana Yoshimoto y *After Dark* (2003) de Haruki Murakami.

El objetivo de este artículo es analizar el exilio y los espacios del exilio que aparecen en los relatos *Kitchen* y *After Dark*.

2. El exilio, la abyección y la cura

Ambas obras están relacionadas con una tendencia en la literatura japonesa, *iyashikei shôsetsu* o novelas curativas, que comenzó a finales del siglo XX. La denominación *iyashii* –“curativo” o “sanador”– procede del mundo audiovisual y ha alcanzado a otros campos como son las terapias, la gastronomía, incluso la

moda. Consiste en la creación y comercialización de productos que producen bienestar y rebajan los niveles de estrés del consumidor (Roquet 2009: 80). Quien inició esta tendencia en la literatura fue Haruki Murakami con *Kaze no Uta Kike* (*Escucha la canción del viento*, 1979), y continúa en autores como Banana Yoshimoto. La lectura de los relatos escritos por Yoshimoto produce a los pacientes de terapia psiquiátrica optimismo y la claridad ausente en sus vidas (Roquet 2009: 90). La relación con la literatura fantástica japonesa actual y las novelas curativas se establece por el concepto de *fushigi*. La palabra *fushigi* se traduce normalmente como “misterio”, pero incluye más acepciones como “maravilloso”, “extraño”, “fantástico” o “desviado”. La literatura fantástica japonesa que está relacionada con la novela curativa usa un vocabulario que es en apariencia familiar, pero que tiene matices de ambigüedad y no claras; es decir, el lector japonés asocia algo familiar pero a la vez misterioso (Roquet 2009: 95).

Pero, ¿qué “curan”? Tal vez dicho “tratamiento” afecte a los comportamientos anómalos o abyectos. Julia Kristeva, en su libro *Poderes de la perversión* (1980), considera lo abyecto como aquello que se rechaza pero que es parte del individuo, como los deseos primarios, la enfermedad o los fluidos corporales. Ese rechazo aparece en la cultura como el desprecio por el arte marginal, o en la sociedad como la marginación a los inmigrantes, la homosexualidad o la gente de distinto color.

Julia Kristeva considera que el exiliado tiene gran parte del componente abyecto. El exiliado no se preocupa por su ser, sino por el lugar donde se encuentra en ese momento:

> En lugar de interrogarse sobre su “ser”, se interroga sobre su lugar: “¿Dónde estoy?”, más bien que “¿Quién soy?”. Ya que el espacio que preocupa al arrojado, al excluido jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizable, sino esencialmente divisible, plegable, catastrófico. (Kristeva 1988: 16)

La sensación del exiliado es abyecta: el espacio del exilio no es parte del exiliado, lo ve desconocido y no lo aceptará como parte de su propio ser. Así, el exiliado reconstruye, o intenta reconstruir, el espacio, la lengua y sus obras, pero sin perder lo abyecto y siempre reconstruyendo una y otra vez. El exiliado tiene que construir nuevos espacios para poder aceptar su nueva situación, aunque tenga que empezar de nuevo una y otra vez. Sin embargo, el exiliado

no rechaza la parte abyecta. Al no rechazar la abyección, se conforma en una unidad que permite salvarse. Y cuanto más se extravía, más se salva (Kristeva 1988: 16). Por lo tanto, las novelas curativas no sólo ayudan a aumentar el bienestar sino a reconocer la abyección que hay en el lector.

3. El exilio en *Kitchen*

El primer ejemplo es la novela *Kitchen,* de Banana Yoshimoto. La historia comienza en la cocina de la casa de la protagonista, Mikage Sakurai. Ella se encuentra sola en casa después de la muerte de su abuela, que la había criado desde la muerte de sus padres. La cocina es el refugio de Mikage a lo largo de su vida. La historia se cuenta a través de un narrador homodiegético y en primera persona; así el lector puede conocer todos los pensamientos que tiene la protagonista sobre la situación. Ya en las primeras páginas conocemos la opinión y pensamientos de Mikage:

> La cocina es el mejor lugar del mundo.
> Si allí se yergue una nevera enorme, llena de comida para pasar el invierno, me gusta apoyarme en su puerta plateada. Cuando levanto los ojos de la cocina de gas grasienta y del cuchillo oxidado, en la ventana brillan estrellas solitarias.
> Sólo estamos la cocina y yo. Pero creo que es mejor que pensar que en este mundo estoy yo sola.
> […]
> Cuando estoy agotada suelo quedarme absorta. Cuando llegue el momento, quiero morir en la cocina. Sola en un lugar frío, o junto a alguien en un lugar cálido, me gustaría ver claramente mi muerte sin sentir miedo. Creo que me gustaría que fuese en la cocina. (Yoshimoto 2007: 11-12)

El exterior es representado por el frío, la oscuridad y la soledad. Esta seguridad que siente en la cocina se representa en los distintos objetos cotidianos que se encuentran, a modo sustitutivo de las relaciones con las personas. La causa de este comportamiento es el miedo al abandono, como se describe en el pasaje anterior. Esta afinidad con los objetos fue provocada por las distintas muertes que presenció a lo largo de su existencia.

A pesar de la comodidad que le aporta la cocina de su vivienda, después del oficio religioso por la muerte de su abuela comienza a buscar una casa donde poder guarecerse y que sea asequible a su nivel de ingresos. Sin embargo, comienza a sentir inseguridad al intentar hacer planes para visitar los distintos apartamentos que aparecen en las revistas de las agencias

inmobiliarias. Este comportamiento se debe al miedo que siente la protagonista frente a su nueva situación, sin ninguna compañía, sola frente al mundo.

Transcurrido cierto tiempo, recibe la visita de Yûichi Tanabe, un empleado de la floristería donde acudía su abuela a comprar flores. Él, que tenía una relación estrecha con la abuela, al conocer se situación la invita a pasar una noche en su casa con su familia, a lo que ella accede. Cuando llegan, ella describe la casa en el siguiente fragmento:

> Lo primero que atrajo mi mirada fue un enorme sofá que dominaba el salón, junto a la cocina. De espalda a los estantes donde se alineaban ollas y potes, en vez de la mesa y la alfombra, estaba el sofá. Era un sofá tapizado en beige, como para un anuncio publicitario, como para que se sentara la familia a ver la televisión, como para que frente a él se tumbara un perro demasiado grande para una casa japonesa. Realmente era un sofá magnífico. (Yoshimoto 2007: 18)

La protagonista juzgará a la familia Tanabe a través del cuarto de estar y de la cocina. Como se mencionó antes, su miedo al abandono la hace juzgar a la gente por los objetos. Su dictamen es favorable a la familia Tanabe y acepta la invitación de quedarse en su casa. Esta aceptación de la invitación de los Tanabe tal vez se deba a que considera que también son abyectos, tanto la madre de Yûichi, Eriko, como el propio Yûichi. En el caso de Eriko, la abyección recae en su pasado: ella fue él. Es decir, era un hombre antes de que muriera la verdadera madre de Yûichi. Por la muerte de su mujer, decide operarse y transformarse en mujer para ayudar a su hijo. En el caso de Yûichi, la abyección recae en su educación con la ausencia de una figura paterna: el sistema familiar japonés (*ie*) necesita un núcleo, que es la pareja formada por un hombre y una mujer. Hay un punto de unión entre Mikage y Yûichi por la ausencia de una figura paterna:

> Por más jovial que fuera la convivencia entre la niña y la anciana, fui consciente bastante pronto, aunque nadie me lo hubiera explicado, de que un silencio escalofriante que se respiraba en los rincones iba llenándolo todo, y que había un vacío que no se podía llenar. A Yûichi creo que le había sucedido lo mismo. (Yoshimoto 2007: 33)

Ante la nueva situación se siente tranquila y cómoda, tanto por los objetos que hay en la casa, como por las personas que habitan ese espacio:

> Arropada entre las mantas, pensé que era divertido dormir, también aquella noche, al lado de la cocina, y sonreí. Pero no había soledad. Quizá porque esperaba algo. Quizá porque estaba esperando tan sólo una cama dónde poder olvidar, por un instante, las cosas que habían sucedido hasta entonces,

> las que vendrían después. Al tener a alguien cerca, la soledad es más cruel. Pero había una cocina, plantas, había otras personas bajo el mismo techo, paz y… es *better*. Sí, esto es *better*. (Yoshimoto 2007: 28)

Cuando Mikage se habitúa a la nueva situación, decide regresar a su antigua casa para empaquetar los objetos que quedan, y limpiarla para que el dueño del edificio pueda alquilar el apartamento a futuros inquilinos. A pesar de haber estado mucho tiempo dentro de la vivienda original, le resulta extraña y diferente:

> Un día volví a mi antigua casa para ordenar algunos paquetes que aún quedaban.
> Cada vez que abría la puerta sentía un escalofrío. Aquel lugar, desde que ya no vivía allí, había acabado por parecerse a la cara de un extraño. (Yoshimoto 2007: 35)

Ese rechazo lo refleja con una prosopopeya: la cara de un extraño. Esta figura no sólo muestra la extrañeza del exiliado con el espacio del pasado; también es su relación personal con el pasado, al calificar el objeto, su antigua casa, como un extraño.

A pesar del bienestar que le produce su exilio, ella piensa que la familia Tanabe la aceptó en la casa por compasión, como a un perro abandonado:

> A mí me recogieron como un perro abandonado.
> Ni siquiera me quieren.
> Ni siquiera sé nada de él.
> Ni siquiera me había enterado de que había habido una pelea… Como una imbécil. (Yoshimoto 2007: 39)

Se puede ver que, en estos momentos, Mikage se ha dado cuenta de su abyección principal: trata a las personas como objetos. A pesar de ese pensamiento, reconocerá que la misma abyección aparece tanto en Eriko como en Yûichi. Es decir, también sus relaciones sociales se basan en los objetos, como demuestra el hecho de regalar un vaso con dibujos de plátanos a Mikage. Cuando recibe el vaso, no sólo acepta el amor y cariño que le da la familia Tanabe, además se da cuenta de su propia abyección. Al aceptar su abyección, se salva.

Esta aceptación de su abyección aparece en el momento en que Mikage y Yûichi tienen el mismo sueño. Esto se conoce en japonés como *ishindenshin*, una manera de percibir lo que otra persona siente a pesar de las largas distancias. Gracias al apoyo de la familia Tanabe, saldrá por fin de su casa y

comenzará a retomar su nueva vida centrada en la creación de platos y la cocina.

4. El exilio en *After Dark*

En la novela *After Dark*, el exilio recae en el personaje de Eri Asai. A diferencia del ejemplo anterior, el narrador está en tercera persona. En este caso, la información que posee el lector sobre Eri es mínima. No sabemos todo del personaje y menos su historia antes de lo que ocurre en la novela. Sólo se puede obtener información de la descripción de su habitación:

> Como única decoración de la estancia, cinco pequeñas fotografías enmarcadas alineadas en uno de los estantes. Todas son de Eri Asai. En todas se la ve a ella sola. En ninguna aparece acompañada de algún familiar o amigo. Todas son fotografías profesionales en las que posa como modelo. Posiblemente son fotos publicadas en alguna revista. Hay una pequeña librería, pero los libros pueden contarse con los dedos de una mano y la mayoría son, además, manuales de asignaturas que cursan en la universidad. Luego, vemos una montaña de revistas de moda de gran tamaño apiladas. Difícilmente podemos decir que sea una gran lectora. (Murakami 2008: 37-38)

De la observación, se puede conocer que Eri es una estudiante universitaria y modelo profesional. Sin embargo, ella está encerrada en su habitación en un sueño profundo del que no puede despertar. Aparece como un simple objeto en una habitación, produciendo la abyección al lector por parecer enferma. Este cambio puede deberse a las presiones sociales de la protagonista, tanto como trabajadora como por ser una estudiante universitaria. Sin embargo, a pesar de que pueda parecer un exilio dulce por su estado inconsciente, no lo es. Más adelante es trasladada a un espacio desconocido y extraño. Allí Eri recupera la consciencia e intenta escapar de la situación:

> Se acerca a una ventana, se apoya en el marco y mira hacia fuera a través del cristal, aguzando la vista. Sin embargo, fuera no se ve paisaje alguno. Únicamente un espacio incoloro, un concepto abstracto puro. Se frota los ojos con ambas manos, suspira, vuelve a mirar hacia el otro lado de la ventana. En efecto, sólo existe el vacío. Intenta abrir la ventana, pero le resulta imposible. Corre de una ventana a la otra, también intenta abrirla, pero ambas ventanas permanecen firmemente cerradas, como si estuvieran fijadas con clavos. “Quizás me encuentro en un barco”, piensa. Por un instante se le cruza esa idea por la mente. Porque percibe cómo un pequeño temblor recorre su cuerpo. “Puede que me encuentre dentro de un gran barco. Y que las ventanas estén cerradas a cal y canto para impedir que el agua penetre en los camarotes”. Aguza el oído intentando percibir el ruido de los motores y del oleaje rompiendo contra los costados de la nave. Lo único que alcanza a oír es el eco interrumpido del silencio. (Murakami 2008: 137-138)

Para ella, el espacio de exilio ya es distinto y diferente. No puede tener una referencia del exterior, desconocido para ella, y que es un espacio indeterminado por la oscuridad. Además, el nuevo espacio de exilio es blanco, sin decoración y silencioso. Se pregunta dónde está, y no quién es. Es una exiliada por la presencia de la abyección, no sólo en el mundo real sino también en este espacio. Está ante un lugar claustrofóbico y no puede escapar. En su exilio, es una cautiva. Posteriormente, el espacio se destruye con la oscuridad, borrando todo rastro posible del lugar y de la propia Eri. Así, la exiliada Eri produce una identificación con lo abyecto, el espacio:

> Se dirige a algún sitio con paso rápido. Probablemente hacia la puerta. Su figura sale de nuestro campo visual. La imagen de la pantalla va perdiendo, de forma acelerada, la claridad original, se distorsiona, se deforma. La luz del tubo de rayos catódicos va debilitándose gradualmente. Queda reducida a un cuadrado con la forma de una ventana pequeña y, al final, desaparece por completo. Toda la información se convierte en nada, el lugar es evacuado, el sentido demolido; aquel mundo se aleja y, atrás, sólo queda un silencio carente de sensibilidad. (Murakami 2008: 190)

Después, el cuerpo regresa a la cama pero sin el menor cambio apreciable. En ese momento, aparece en la habitación su hermana Mari. Mari desea que la consciencia de Eri vuelva. La historia no determina un final claro: si ella logra despertar será con la ayuda de otra abyecta, una mujer que no se ajusta a los cánones tradicionales de una japonesa.

5. El exilio en la realidad. Los *hikikomori*

En las novelas que se han analizado, los personajes se pueden relacionar con el concepto de los *hikikomori*. La palabra *hikikomori* se refiere a la gente que se recluye en sus propias casas, siendo normalmente los espacios del exilio sus propias habitaciones o en la cocina. Según el gobierno japonés, un *hikikomori* es una persona que mantiene un encierro que dura más de seis meses, no tiene relaciones íntimas salvo con miembros de su propia familia, no muestra síntomas de desórdenes psicóticos y no participa de actividades sociales como el trabajo o la enseñanza (Cole 2007). Se dice que este fenómeno afecta a 1,4 millones de japoneses y el 80% de los afectados son hombres. De esta cifra se señala que un 40% de los *hikikomori* son personas situadas en la franja de edad de los 16 a 25 años (Watts 2002: 1131).

Las causas de este fenómeno pueden ser varias: la afluencia de la tecnología en la familia (Low 2009: 108), la masificación del sistema educativo y la nula incorporación de una enseñanza dinámica (Meegan 2009), el acoso escolar (Adams 2003: 6) o el entorno cultural y político desde la época Edo (1608-1867) (Cole 2007). Algunos teóricos postulan que este problema radica en los valores tradicionales japoneses y la selección de otras tendencias de pensamiento procedentes de otras culturas:

> Out of the various virtues stressed by Chinese Confucianism, such as benevolence, righteousness, gratitude, wisdom, faith, loyalty and filial piety, Japanese Confucianism, almost consistently since Shôtoku Taishi, had paid little attention to benevolence and righteousness, and emphasised loyalty, filial piety and wisdom. […] Consequently, Japanese had no understanding of Western individualism and liking of liberalism. (Morishima 1982: 90-91)

Sin embargo, psicólogos como Yuichi Hattori opinan que es un problema que ocurre en el ambiente familiar por el nulo desarrollo de unas relaciones de apego entre los padres y los hijos (Cole 2007). Esta relación de apego, denominada en japonés *amae*, es la capacidad de dependencia que se genera desde la infancia en el ambiente familiar y que se traslada al mundo adulto (Doi 2002: 8). Para satisfacer el *amae* hay que tener confianza en el otro; si los hijos no pueden demostrar a sus padres sus preocupaciones o sus sentimientos, dejan de confiar en ellos y, por extensión, en la sociedad en general, y no desarrollan el *amae*. Esta desconfianza hacia las personas es un problema para la estructura social japonesa. La estructura social grupal de los japoneses se basa en la obligación de la búsqueda del bien común para el grupo (*giri*) pero también del bien propio. Por lo tanto, el individuo se encontrará en una situación insoportable llegando a casos extremos como asesinar a otros o exiliarse en su habitación.

Aunque este problema va en aumento, los medios de comunicación desinforman sobre la situación: cuando aparecen noticias relacionadas con los *hikikomori*, los describen como personas abyectas que traerán el caos y la muerte a la sociedad japonesa (Adams 2003: 2). A pesar de la desinformación de los medios, psicólogos y asociaciones están luchando para que la sociedad reconozca este serio problema y se le pongan soluciones.

Bibliografía

ADAMS, Ron (2003): *“Hikikomori/Otaku*. Japans Latest Out-Group. Creating Social Outcast to Construct a National Self-Identity” [en línea]. En: http://eclip5e.visual-assault.org/assets/Hikikomori_Japans_Latest_Outcasts.pdf [Consulta: 13 de mayo 2010].

ALLEN, Laura W. (1995): “Images of the Poet Saigyo as Recluse”, en *Journal of Japanese Studies*, vol. 21, nº 1, pp. 65-102.

COLE, Tim (2007): “The Family Forum” [en línea]. Kamoi: Tim Cole, junio 2007. En: http://www.rjcnetwork.org/wp-content/uploads/2008/07/the-family-forum-japan.doc [Consulta: 12 de mayo 2010].

DOI, Takeo (2001): *The Anatomy of Dependence*. Tokyo: Kodasha International.

KRISTEVA, Julia (2004): *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos.

MEEGAN, George (2009): “*Hikkikomori* – Canary in the mineshaft?” [en línea], en *George Meegan’s Blog.* Inglaterra / Japón: 23 de febrero. En: http://georgemeegan.wordpress.com/2009/02/23/hikkikomori-canary-in-the-mineshaft-part-1/ [Consulta: 15 de mayo 2010].

MORISHIMA, Michio (1982): *Why Has Japan Succeeded: Western Technology and the Japanese Ethos*. Cambridge: Cambridge University Press.

MURAKAMI, Haruki (2008): *After Dark*. Barcelona: Tusquets.

LOW, Morris (2009): “Technological Culture”, en SUGIMOTO, Yoshio (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Melbourne: Cambridge University Press.

ROQUET, Paul (2009): “Ambient Literature and the Aesthetics of Calm: Mood Regulation in Contemporary Japanese Fiction”, en *Journal of Japanese Studies*, vol. 35, nº 1, pp. 87-111.

RUBIO, Carlos (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción.* Madrid: Cátedra.

WATTS, Jonathan (2002): “Public Health Experts Concerned about *‘Hikikomori’”*, en *The Lancet*, vol. 359, nº 9312, p. 1131.

YOSHIMOTO, Banana (2007): *Kitchen*. Barcelona: Tusquets.

LA CONSTRUCCIÓN DEL EXILIO/REFUGIO: EL MUNDO IMAGINAL EN *LAS VIRTUDES DEL PÁJARO SOLITARIO* DE JUAN GOYTISOLO

Sol GALVÁN JEREZ

Resumen

El exilio –entendido como constante y categoría cultural en la obra del autor– es abordado en esta novela en conexión con la experiencia mística aprehendida en la lectura de los sufíes y de San Juan de la Cruz. El exilio del personaje-narrador es muestra del carácter mítico-sagrado del tema, y ejemplo de la *multidimensionalidad* que alcanza en la obra de Goytisolo. Huyendo de un exilio de marginación, el personaje accede al Mundo Imaginal –entre lo sensible y lo intelectual– en el que encontrará refugio hasta lograr el retorno al origen y centro. Este Mundo Imaginal se construye con las herramientas de la tradición literaria, la memoria colectiva, la autobiografía y el reducto de un lenguaje en constante transformación. Todo contribuye a crear un universo en donde las categorías narrativas se difuminan y el yo se escinde y regenera en la vivencia de la *otredad* y de la lengua en marcha.

Palabras clave: exilio, mística, Mundo Imaginal, imaginación creadora.

Title: The construction of the exile/refuge: the Imaginal World in *Las virtudes del pájaro solitario* by Juan Goytisolo

Abstract

The exile –understood as a constant and a cultural category in the works of the author– is dealt with in this novel in connection with the mystic experience seized in the reading of sufi poets and San Juan de la Cruz. The exile of the character-narrator shows the mythical-sacred nature of the matter, and it is an example of the multidimensionality that the work of Goytisolo reaches. Running away from an exile of marginalization, the character comes into the Imaginal World –between the sensitive and the intellectual– where he will find shelter until he comes back to the origin and centre. This Imaginal World is built with tools of the literary tradition, collective memory, autobiography and the redoubt of a language in constant change. Everything helps to create a universe where the narrative categories are blurred and the I is fragmented and regenerated in the experience of the *otredad* ("otherness") and the running language.

Keywords: exile, mysticism, Imaginal World, creative imagination.

La figura de Juan Goytisolo está irremediablemente ligada a la imagen de un exilio que hoy en día comienza a parecer lejano. Su condición de *outsider* perpetuo –condenado por su homosexualidad, su heterodoxia narrativa e ideológica y su *islamofilia*– ha ido configurando en su narrativa una perspectiva multidimensional del tema que será desplegada en diversos ámbitos que abarcan desde lo político hasta el desengaño ante un presente catastrófico, pasando por lo personal, lo homosexual o lo lingüístico, hasta el punto de que el exilio se transforma en el origen de su proyecto literario y en el centro de su programa intelectual. La experiencia vital de Goytisolo, arraigada en la obstinación del autoexilio, lo convierte en el auténtico modelo del exiliado que propone Abellán (2001: 52), nómada y peregrino, que encuentra un ideal en “la huida eterna y dichosa del mundo, que lo mantiene en movimiento y da sentido a su exilio” (Ugarte 1999: 218).

Para el autor, el autoexilio se transforma en signo de protesta contra aquellos valores preestablecidos que alteran cualquier forma de espontaneidad. La resistencia ante la mediocridad de lo que coarta la libertad humana despierta en Goytisolo –y en general en cualquier intelectual exiliado– una necesidad constante de rebeldía que es únicamente posible desde la perspectiva de una periferia que favorece la crítica permanente, a través de ciertos instrumentos que van construyendo su peculiarísima forma de narrar en la que se aúnan la experimentación lingüística, la ruptura con las convenciones sociales y literarias –que se imbrican de manera indisoluble– y la recurrencia tenaz a la autobiografía que transforma a muchos de sus personajes en un mero trasunto del propio autor.

Pese a que *Las virtudes del pájaro solitario* (1988)[33] es una *rara avis* dentro del panorama literario español, incluso dentro de la obra del propio Goytisolo, la constante del exilio no deja de invadir las líneas de esta excepcional –y poco valorada– novela que propone un modelo narrativo alternativo y un nuevo perfil de lector-compromisario. Surgida en un momento vital de extrema agitación[34], la obra presenta una original forma de exilio o de

[33] En adelante, se citará como *LVPS.*
[34] El propio Juan Goytisolo refiere este episodio en el prólogo a la edición de la obra en la recopilación de sus novelas:

refugio para un personaje –en el que se descubre mucho de la experiencia vital del autor– que se siente exiliado en su propio exilio voluntario. Es precisamente esta imposibilidad de integración en el mundo y el temor ante la inminente llegada de la enfermedad y la muerte lo que le instará a buscar amparo en una realidad, al principio hostil y hasta entonces simplemente intuida, que paulatinamente ofrecerá una vía de escape y un camino seguro transitable en el que hallará, por fin, el hogar primordial. Así, el personaje-narrador comienza una ruta iniciática en pos de una forma vital y de conocimiento que él mismo ha celebrado en la lectura de los sufíes y del propio San Juan de la Cruz. De forma progresiva se accede a un estadio intermedio de conciencia que responde al esquema del *mundus imaginalis* que Corbin propuso para explicar la experiencia mística de Ibn Arabi (Corbin 1993).

Antes de comenzar a dibujar el mapa del *imaginal* en la novela de Goytisolo conviene trazar unas pequeñas pinceladas sobre la naturaleza del Mundo Imaginal para no perder el rumbo en la geografía alucinada que plantea el autor. Según Corbin, la cultura islámica propone la existencia de tres mundos a los que corresponde respectivamente un tipo particular de forma y de percepción. Por un lado, un mundo tan sólo aprehensible por la acción intelectual, el mundo de las formas puras. Opuesto a este mundo, aquél sólo perceptible por los sentidos, en el que habitan las formas sensibles. Entre ambos mundos, se postula un mundo intermedio, *Alam al-Mithal*, el mundo de las ideas-imágenes, de resabio neoplatónico, el de los cuerpos sutiles y de la materia inmaterial en el que lo espiritual toma cuerpo y el cuerpo se torna espiritual. Este mundo está “constituido por una materia real y dotado de una extensión real, aunque en estado sutil e inmaterial respecto a la materia sensible y corruptible” (Corbin 1993: 14). Aunque en él no hay lugar para la categoría de tiempo y la noción de espacio aparece desdibujada ante los

---

Comencé a escribir *Las virtudes del pájaro solitario* en febrero de 1986. Lo hice en un estado de tensión extrema, cuando sólo la lectura de San Juan de la Cruz me procuraba un remanso precario de serenidad. Dos meses antes, había contraído una dolencia intestinal que ningún tratamiento médico lograba curar, y cuyos síntomas coincidían con los de la pandemia que diezmaba las filas de mis amigos. Estaba convencido de la intrusión en mi organismo del “monstruo de las dos sílabas” y no me decidía a ir a un laboratorio de análisis serológicos, temeroso de que confirmara mis aprensiones. Fueron unas semanas de creatividad intensa, en las que compuse la secuencia de la aparición de la zancuda del cuadro de Félicien Rops, que ilustraba la cubierta de la primera edición de *Makbara*, en el Hamman Voltaire […]. Libre ya de la anterior angustia, la pasión sanjuanista y el lenguaje de la mística prosiguieron, no obstante, su aguijadora imantación. (Goytisolo 2007b: 9)

límites de la razón, “posee extensión y dimensiones, formas y colores, sin que sean perceptibles por los sentidos […]. Estas dimensiones, formas y colores son el objeto propio de la percepción imaginativa o los sentidos *psico-espirituales;* y es mundo, plenamente objetivo y real, donde todo lo que existe en el mundo sensorial tiene su análogo pero no perceptible para los sentidos […], un lugar fuera del lugar, fuera del dónde” (Corbin 2009). En este mundo intermedio lo *imaginal* “se encuentra más cerca de la fantasía inconsciente, se nutre de capas profundas del inconsciente, tanto personal como colectivo, y a él se puede acceder por medio de la alteración de nuestra conciencia ordinaria con las técnicas más diversas: ensueño dirigido, niveles intermedios de meditación, sustancias *enteógenas*, hiperventilación, *hipoventilación* y estados cercanos a la muerte, etc.” (Ojeda Murguía 2009: 6). Para el acceso a este mundo intermedio o *imaginal* se requiere la presencia de una cualidad intelectiva que Corbin denomina “imaginación creadora” o “activa” y que se diferencia del concepto tradicional de “imaginación” –consciente– y de “fantasía” –preconsciente–. Por tanto, el *imaginal* es un estadio intermedio, o transicional entre la realidad psíquica y la realidad externa y en el que residen las imágenes primordiales o arquetípicas.

En el contexto del sufismo, éste es el estadio en el que tiene lugar la experiencia mística, en donde se produce el encuentro entre el Creador y su criatura, sólo perceptible con la ya citada imaginación creadora. Esta facultad es la encargada de la percepción de las formas epifánicas –por las que aquello que se encuentra en estado de ocultación pasa a estado de acto–, a través de las que Dios se revela al hombre y es mediadora entre lo humano y lo divino, además de instrumento fundamental en la hermenéutica profética (Corbin, 1993: 102).

Ya desde el primer capítulo de la novela el tema del exilio se transforma en materia narrativa a partir de una personalísima reelaboración del motivo de la pérdida del paraíso terrenal, lo que demuestra, una vez más, el carácter mítico-sagrado que alcanza la materia. El Edén se asimila al *literaturizado* Cabaret Voltaire de París con atmósfera de Hamman, en el que las muchachas, aparentes vestales, revolotean alegres proporcionando placeres a todo aquél que acceda al recinto. En mitad de este paradisíaco disfrute,

aparece el personaje de la Zancuda, ave alegórica que irá extendiendo sus alas a lo largo de toda la narración hasta convertirse en un signo polisémico multiforme y en una *macrometáfora* de la enfermedad y de la represión. Este elemento corruptor, como la serpiente del Génesis, provocará la muerte de la Doña, la diosa del lugar, e infectará con su apocalíptica presencia a las mujeres-pájaros que deberán abandonar su santuario. La *comandilla* de muchachas será recluida en cuarentena[35] en un balneario de cartón piedra en el que la nostalgia del pasado impide el avance del tiempo. Posteriormente serán trasladadas al estadio y enjauladas hasta que sean capaces de emprender el vuelo en solitario, ya liberadas de las ataduras mundanas. Este cerco sanitario es percibido por ellas mismas como un exilio que gestará progresivamente una nueva identidad hasta transformarlas en personajes marginados y nefandos con los que el personaje-narrador se identificará en algún momento de la novela. De esta manera se construye, paralelamente, la conciencia del exiliado y el deseo de retorno a su Tierra Prometida. Como Adán, deben habitar un espacio que no es el suyo pero, a diferencia del hombre, ninguna de ellas es culpable de pecado alguno.

Esta conciencia de exiliado aparecerá también en el personaje-narrador que sostiene el escaso hilo argumental del relato. Una caída física sirve como pretexto para esta nueva toma de conciencia. Sobre el personaje, empleando como excusa este accidente, se levantará un nuevo cerco sanitario, y aquél será recluido en un hospital cercano, bajo una estricta vigilancia médica y víctima de un tratamiento preventivo experimental del que el lector nunca recibe una información precisa. La caída será reinterpretada como un renacimiento del personaje que se verá obligado a paliar la insuficiencia ontológica latente que le ha ocasionado su condición física de exiliado. La situación que va a vivir el personaje central es similar a la imagen, muy difundida en el mundo islámico, de la paloma representando al alma caída:

[35] Resulta llamativo que este grupo de mujeres sea puesto en cuarentena si se relaciona el hecho con el siguiente libro de Goytisolo. En *La cuarentena* (1991) se cuenta la historia de un escritor que fallece antes de comenzar su libro y su estancia en el Barzaj durante los cuarenta días pertinentes antes de la contemplación de Dios. ¿No se encuentran estas mujeres-pájaros en la misma situación? A diferencia del personaje central, ellas no han disfrutado de un camino iniciático por lo que aparecen como personajes desorientados en donde no se refleja el anhelo que se descubre en el protagonista.

> La paloma al entrar en el mundo material ha quedado dormida y en su profundo sueño ha terminado creyendo que el mundo sensible es la realidad última. Pero según esta tradición neoplatónica, lo que la paloma del alma imagina en sueños o lo que percibe su mente despierta mediante los sentidos tiene exactamente el mismo valor. En sueños y en la vigilia la paloma ha quedado aprisionada en un mundo fenoménico constituido de formas sensibles. Tanto la imaginación […] como la mente […] no pueden, por sí mismas, desenmascarar el velo de apariencias que cubre la realidad […]. La paloma tiene que morir *autoaniliquilada* para interpretar adecuadamente el sentido de las formas en la imaginación y en el mundo natural. (Mújica Pinilla 1990: 42)

Es durante este ingreso hospitalario cuando el personaje asumirá su nueva condición de infectado, de marginado del mundo, de peligro inminente para las fuerzas de la ortodoxia, y no le quedará otra salida que la determinación del exilio aprendido en la mística, refugio transitorio que ofrece, a la par, una respuesta momentánea a la interrogante de la muerte y una vía de conocimiento interior capaz de otorgar la llave de la redención y de la libertad.

Las entradas intermitentes en el mencionado *mundus imaginalis*, donde se produce el diálogo ancestral entre el *mythos* y el *logos* dotan al personaje de una doble condición de nómada y fronterizo que incrementará la idea de *errancia* que subyace en toda la narración. Paulatinamente, el personaje encontrará las respuestas precisas en sus viajes a lo *imaginal* y poco a poco se verá obligado a reorganizar su centro deíctico y existencial –desplazándolo desde el mundo de los sentidos hacia el mundo de las inteligencias puras– puesto que a través de estas experiencias es capaz de emprender un camino de retorno al origen mítico de su existencia hasta que ésta queda vertebrada y plena de sentido. Así, lo que en un primer momento fue espacio mental del exilio y después refugio necesario ante la angustia y la asfixia, se convierte finalmente en un regreso a la tierra prometida –aire prometido de su alma transmutada en el pájaro solitario sanjuanista–, de manera que ese mundo *imaginal* perfila y limita poco a poco las fronteras de un espacio sagrado –espacio total– que gravita en torno a S, ave sutil e incolora que es la imagen final de la trascendencia.

Como le ocurre a Don Quijote (Abellán 2001: 62-63), o a la voz que atraviesa los versos del *Cántico espiritual*, el personaje de *LVPS* necesita ser un exiliado para dejar de serlo. Sólo en el aislamiento puede construir su propio ser y lograr una plena integración personal. Y será en este mundo *imaginal*

donde despierte a una realidad revelada. De esta manera, el conocimiento y la comprensión de este universo le conducirán a la auténtica gnosis de la verdadera esencia del mundo, que es el único camino hacia la conciliación redentora. Se sabe, además, condenado por sus prácticas ajenas a las normas, expulsado del presente –y, como consecuencia, del futuro–. Y ante la inevitabilidad del “destiempo” (Guillén 1995: 126), él mismo debe procurarse una tabla de náufrago en este nuevo exilio del mundo *imaginal*, aunque sea tan sólo un espacio de conciencia y no un lugar geográfico habitable.

En un primer instante, el acceso a esta extensión dominada por la imagen es absolutamente casual. La necesidad de un estado alternativo de conciencia para la penetración en esta extensión parece un requisito que ya los propios sufíes manifestaban. Como se destacó en líneas anteriores, algunas de las vías comunes para la penetración en el mundo *imaginal* son el empleo de sustancias psicotrópicas o experiencias cercanas a la muerte. Ambas son los instrumentos de los que Juan Goytisolo se sirve en *LVPS* para inducir en el personaje esos estados disociados en los que se pierde todo contacto sensitivo con el mundo empírico. La administración de ciertos fármacos que nunca llegan a reconocerse son siempre los que generan en el paciente un estado similar a los arrebatos místicos, dando entrada a un nuevo universo que se reviste de una primera apariencia de incoherencia:

> En una noche oscura, con ansias en amores inflamada, oh dichosa ventura, salí sin ser notada, estando ya mi casa sosegada, furtiva y exaltada, con mi Canto, desestimaba aljamas, desconocía antros, cifrando en las alhamas mi deleitable Santo de los Santos, oh gloria de la noche luminosa, gehena del obscuro mediodía! Las almas temerosas hacia él convergían por las calladas vías enjundiosas, por sendas de crudezas y de humores buscaban conmigo la luz negra, el cerco de presuras y de goces, el rayo de tiniebla donde de tal manera se conoce
> –siga, siga, dijo
> (tenía una jeringuilla entre las manos
> me acababa de dar una inyección? de qué medicamento o droga se trataba?). (Goytisolo 2007: 143)

El personaje, sin certeza alguna de lo ocurrido, empieza a relatar con delirante voz una experiencia onírica de imágenes sutiles heredadas de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz, que poco a poco van combinándose con las propias hasta generar un discurso personal que gesta su voz creadora. El enfermo, inexperto aún en la revelación de su *mundus imaginalis,* toma

prestadas las palabras del santo para ir conformando a través de ellas la voz del que no podía ser escuchado. Su delirio, cada vez más trepidante, da muestras de un alejamiento camino de la trascendencia y de la unión extática con la visión revelada en el mundo *imaginal*. Paulatinamente, imágenes y símbolos de difícil interpretación se superponen con ritmo frenético, nominal, carente de verbos, con sobreabundancia de comas, en una enumeración caótica incomprensible:

> yo: todavía en la prima noche, en la antesala sensitiva del dejamiento
> coincidió con el fámulo del Archimandrita, el mozuelo que ardió en el estadio?
> Yo: tiniebla, tiniebla, regalada espesura de la interior bodega, sombras acechantes, toques delicados, cauterios suaves, verdades macizas, adobado vino, enardecimiento, fusión jaculatoria, hontanar, regadío feraz, densa y embriagadora virtud, emisiones de bálsamo divino
> (me habían sacudido, golpeado, tirado del brazo
> mi evocación era a tal punto blasfema?)
> quedéme y olvidéme, digo
> (todos me miran fijamente con las caras protegidas con mascarillas)
> yo: cesó todo y dejéme
> doctor, no habrá forzado usted la dosis habitual de calmantes? (Goytisolo 2007: 146)

Incomprensible, incluso, para el propio personaje que llega a interrogarse por su verdadera identidad: “él es yo? yo soy ella?”. Esta presencia femenina, enigmática e intermitente que aparecerá en forma de segunda persona a lo largo de la narración elabora una descripción certera del estado de alteración que padece el personaje desde el punto de vista de quienes habitan el mundo sensible:

> Fueron días difíciles en los que apenas podías moverte, tu enfermedad amenazaba con extenderse, los calmantes te mantenían exteriormente amodorrado, en una fase de secreta y fecunda receptividad entre delirio, caos onírico y *acronías* sonámbulas, repetías frases a primera vista inconexas, increpabas amorosamente al poeta, le reprochabas el enigma insoluble del Cántico, asumías giros de su lenguaje quebrado y tenso, recorrías la geografía alucinada de sus versos, sus espacios insulares y extáticos, presa de temores y arrebatos mesiánicos, oscilando entre la anchura y lobreguez de su noche espiritual. (Goytisolo 2007: 102)

En estas palabras encuentra el lector pistas importantes que pueden conducir a la elaboración de un mapa necesario: la *acronía*, el caos, la inconexión, y la geografía alucinada. La entrada en este mundo intermedio genera en el sujeto y en el lector una sensación de angustia y asfixia ante lo desconocido y ante la pérdida de la facultad lógica. Despojado de las

categorías de tiempo y espacio, el *cronotopos* se presenta como una cuerda floja que motiva en el lector un ejercicio de equilibrio ante un abismo insondable. El tiempo es todos los tiempos, o lo que es lo mismo, no existe. El tiempo en este mundo *imaginal* no es referencial, sino ornamento de la experiencia y lazo de unión con lo terreno: “Sin tiempo en que apoyarse recae en el espacio la tarea de sustentar la estructura, aunque también se encuentre ligeramente difuminado” (Lázaro Serrano 1990: 129). Con la aniquilación del tiempo, el espacio se convierte en espacio total, dédalo incomprensible, en el que el personaje, encarado al lector, ejerce una soberanía que desdibuja la superioridad moral a la que está acostumbrado. Sin mapa real y sin la brújula que el personaje encuentra en sus guías espirituales, el lector, como Teseo, se enfrenta a un laberinto onírico del que sólo descubre una salida deleitosa a través de la experiencia de un lenguaje proteico y multiforme cuyo único reducto de salvación posible se avista en la experiencia recurrente de la intertextualidad recreada y recreadora.

El lector halla al personaje encerrado en ese mundo *imaginal* del que, o no sabe o no quiere salir. Parece que a lo largo de sus letargos y delirios, va tomando conciencia de que la verdadera vida, aquella que otorga la salvación del alma, se encuentra en este nuevo mundo al que accede de forma transitoria pero en el que resuelve algunos de sus interrogantes vitales. No es consciente de los peligros que supone este mundo intermedio. Si bien la exploración del mundo *imaginal* puede resultar enriquecedora y creativa, al mismo tiempo puede ocasionar un aterrador estado psicótico de difícil retorno.

Renovador y aterrador a partes iguales se manifiesta este mundo en la imaginación creadora del personaje. Los momentos extáticos en los que su discurso se empapa de las imágenes primordiales aprendidas en la lectura de los místicos se muestran como instantes unitivos y en los que se alcanza el conocimiento pleno y el gozo de la contemplación de la Belleza Divina. Pero en otros momentos, las mismas imágenes le conducen hasta las antípodas de sus deseos y exhiben el lado oscuro de la experiencia del *imaginal*. De esta forma, el personaje accede también a aspectos reprimidos de su condición *yoica* –como por ejemplo, la presencia de la Zancuda, el adefesio de las dos sílabas, asociado con la enfermedad y el temor a la muerte– o exterioriza la perversidad

de una sociedad intolerante, como en el opresivo interrogatorio que realiza don Blas al personaje San Juan de la Cruz en la celda de su cautiverio, o la persecución a la Seminarista infectada que encontrará un eco paralelo en el capítulo V, en el pasaje en el que el personaje asume como suyo este martirio.

Pero ¿de qué material se nutre la imaginación creadora para conformar este mundo *imaginal*? Como se citó anteriormente, la imaginación creadora es la responsable de dotar de un cuerpo espiritual a las realidades sensibles, o lo que es lo mismo, transmutar en formas sutiles todo aquello que el sujeto recibe del mundo empírico. Muchas de estas realidades transformadas en imágenes son interferencias que cobran sentido exclusivo en la manifestación epifánica. Así los sonidos lejanos del estadio deportivo en donde permanecen recluidos bajo un régimen de brutalidad policial los pájaros apestados por una homosexualidad latente, que rememoran un episodio trágico de la historia cubana y que acompañan el cautiverio de San Juan como refuerzo coherente y con-pasivo de su sufrimiento:

> Minutos u horas al acecho de aquel acecho, la súbita marejada de voces que parecía desbordar de las gradas de un estadio cercano pues sus sonidos traspasaban los recios muros de piedra y, a través del largo corredor sin ventanas, alcanzaba su celdilla por la abertura de la saetera un partido de Liga como había oído una vez comentar al carcelero con el Visitador o algún fraile? (Goytisolo 2007: 111)

> Sumido en la tiniebla a medida que la luz de la saetera palidecía y el candil no iluminaba todavía la bóveda del corredor subterráneo, escuchaba, aguzando el oído, en estado de suspensión y quietud receptivas, la sorda marea de voces, los aullidos y el clamor del estadio. (Goytisolo 2007: 118)

El griterío del estadio corresponde a una vivencia personal que en el mundo *imaginal* ha adquirido un sentido simbólico. La aparición causal de este motivo consolida la experiencia opresora que vive el personaje identificado con San Juan de la Cruz. De este modo, la consciencia de la marginalidad de los agentes es reforzada desde una triple perspectiva. En el fondo, la algarabía deportiva no es más que una proyección plástica de un estadio interior y vivencial del personaje.

Por ello, por ser una manifestación de un particular estadio interior, el mundo *imaginal* aparece como un constructo ambiguo, de circunstancias confusas y obsesiva repetición de motivos y cuya mayor dificultad aparece en el instante de la reversión en palabra. Y es precisamente la redundancia de

esquemas, personajes, imágenes o tramas, así como la disolución de los límites racionales lo que permite la revisión simbólica de la narración hasta generar un tratado de *luminología* en el que nada es gratuito, en donde todo ocupa un lugar determinado con el objeto de crear una historia que no tenga límites. Como afirma García Gabaldón: “la estructura de las obras de Goytisolo es una estructura orgánica, en el sentido de que el escritor aspira a crear una obra viva dotada de una constante energía interior” (1990: 94).

Las imágenes arquetípicas se manifiestan en este mundo *imaginal* en función de la experiencia vital de cada uno. Así, este universo creado en el personaje, construido desde la expresión singular de los *mitologemas* diferiría de la expresión del mismo arquetipo en otro individuo. El personaje de la novela se nutre en primer lugar de la realidad vivencial personal, en segundo lugar de las imágenes acuñadas en el subconsciente colectivo, y en tercer lugar del imaginario cultural de la tradición mística sufí, compartido en gran medida con el del místico del renacimiento español.

Otra de las características llamativas del *imaginal* revelado es el constante cambio de sitio y la convivencia con idénticos personajes proteiformes que se transforman, se fusionan, o se mixturan en función de las necesidades simbólicas de las imágenes. Así, el fámulo del/la Archimandrita se transforma en el/la Seminarista; el señor mayor del sombrero pasa a ser el joven señor mayor; los encuentros con Ben Sida, el “subversivo” profesor de árabe, pueden tener lugar en la biblioteca o en la celda sanjuanística; las mujeres del Hamman parisino aparecen encerradas en un balneario insular o forman parte de la multitud confinada en el estadio. Esta tesis entronca directamente con el pensamiento de Corbin, quien afirma que los cambios de espacio en el mundo espiritual, tal como lo concibe Ibn Arabi, manifiestan, en realidad, un cambio de estado interior (2009). De la misma manera, aquellos seres que están próximos al sujeto de la revelación son seres que se hallan en un estado semejante. Por ello, no resulta extraño que los personajes que transitan la narración siempre sean personajes marginales que padecen una represión de su condición de libertad, ya sea por razones ideológicas –San Juan de la Cruz, Ben Sida–, físicas –las mujeres infectadas–, sexuales, etc., como le ocurre al personaje principal.

Es gracias a todos estos elementos que en la novela se gesta la sensación de rotación constante: por una parte los signos lingüísticos con sintagmas que se reiteran, se oponen e interactúan creando nuevas redes de significado; por otra, intertextualidades superpuestas a modo de puzzle-palimpsesto, que forjan un nuevo lenguaje en donde símbolo e imagen conviven en una misma realidad. Todo esto compone un movimiento giratorio que no describe un círculo sino una espiral ascendente en forma de abismo que el personaje debe transitar en un *ascensus* trabajoso, sin más guía que la de la experiencia mística de los poetas predecesores, para acabar, finalmente, en el último vuelo de S que da sentido y reordena cada uno de los elementos y niveles de tejido narrativo.

En este mundo *imaginal* existen ciertas constantes que son los pilares sobre los que se fundamenta la geografía de lo *imaginal*. Entre estas presencias recurrentes alcanzan una dimensión relevante la perseverancia de lo femenino, como trasunto de lo sagrado y de lo *teofánico*; la enfermedad y la contaminación, bajo la forma de la temida Zancuda que se transmutará en el símbolo del contagio salvador; las fuerzas antagónicas represión/libertad y heterodoxia/ortodoxia; la marginalidad, el vacío, la muerte, el espejo y las aves.

Conviene detenerse mínimamente en este punto: las aves son el elemento sobre el que se vertebra el nivel simbólico de la novela. Encarnan a esos personajes marginales que pueblan el mundo *imaginal* del protagonista. Son proyecciones de su propio ser. Constituyen en su totalidad una inmensa metáfora del sufrimiento humano ante la imposibilidad de la libertad y la felicidad antes de la liberación.

Aunque las referencias ornitológicas se diseminan a lo largo de todo el relato –para la *ascensionalidad* que propone el camino místico la imagen del pájaro en vuelo, repetida hasta la saciedad en todas las culturas, resulta más que adecuada–, en cualquiera de sus formas, el signo más importante es el del pájaro solitario, que representa al alma desligada ya del mundo y de la que san Juan nos da noticias en sus *Dichos de luz y amor*[36] y en el comentario del

[36] Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente. (De la Cruz 2003: 381)

Cántico Espiritual. El capítulo final de la novela es una paráfrasis recreada de *La conferencia de los pájaros* de Dim Al-Attar en la que un grupo de aves emprende un camino alegórico en busca de la reina de las aves, el Simorgh, a través de siete valles. En el viaje algunos pájaros desfallecen, otros irán purificándose hasta que, finalmente, treinta de ellos son capaces de asumir que ellos mismos son el Simorgh y la epifanía de su naturaleza divina. El pájaro solitario de Goytisolo cumple con las condiciones de San Juan:

> liberadas de una envoltura ilusoria y estéril, salidas del capuz y cesta opresores a la dulzura y novedad del jardín, habíamos renacido ligeras y esbeltas y en grupos de treinta, como en el conocido texto persa, nos preveníamos para el arduo e incitante viaje, el sobrevuelo de los siete valles escarpados y ásperos hasta la cima de la reina S., el pájaro etéreo, incoloro y extático que alegoriza el alma desasida del mundo en las visiones y deliquios del santo
> escuchábamos, con recogimiento y fervor escuchábamos
> emprende el vuelo sin dejar de estar inmóvil, viaja sin cubrir la menor distancia, se aproxima y no recorre espacio alguno, todos los colores dimanan de él pero carece de color, anida en Oriente sin que su lugar en Occidente quede vacuo, las ciencias proceden de su encantamiento y los instrumentos musicales más perfectos de su eco y resonancias, se alimenta de fuego y quienquiera que prenda una pluma de sus alas en su costado derecho saldrá indemne de las llamas, brisa natural brota de su aliento y por ello el amante le revela los misterios del corazón y sus pensamientos. (Goytisolo 2007: 236)

En *LVPS*, siguiendo la constante de su obra narrativa, Goytisolo pretende el aniquilamiento del yo convencional (Ugarte 1999: 196). El exiliado personaje de la novela es un personaje sin identidad que no tiene nombre y que se diluye constantemente en la voz fluctuante de un narrador que titubea entre el yo, el tú, el ella o el nosotras. Sólo en el capítulo final de la novela se reconocerá en la imagen del pájaro solitario y en las páginas recreadas del perdido texto sanjuanista del *Tratado de las condiciones del pájaro solitario*:

> entre columpios, troncos, bejucos, ramas y otros instrumentos de diversión, advertí la existencia de un diminuto espejo y me planté frente a él de una volada
> me reconocí. (Goytisolo 2007: 244)

El personaje-narrador abandona su vacilación puesto que ha encontrado finalmente su identidad en la palabra recuperada. La inefabilidad de la experiencia mística ha propiciado la huida de su propia palabra, emparentada con la tradición desgastada, hasta lograr un reducto seguro en la lengua de san Juan, de Ibn Arabi, de Ibn al Farid o de Al-Attar, quienes contribuirán a formar la voz personal del narrador. La lengua no se convierte en su patria, como en el

caso de otros escritores del exilio. Su patria reside en el proceso de recreación de la lengua y en la transformación de una tradición literaria que incrusta en su propio texto a la que reviste de polisemia y ambigüedad expresiva creando así una lengua polivalente y figurativa que da mayor sentido al sentido original (Llored 2001: 50-51). Y es desde esta nueva lengua, su última posesión real, desde donde se construye un nuevo yo, conformado en fusión mística con san Juan de la Cruz y con su enigmático pájaro solitario.

En la vacuidad de su alma fundida encuentra la plenitud. Se reconoce al fin en sus compañeros de viaje, que son él mismo, que son el otro que es Dios. Todos son él y él es todos, y en el sacrificio dichoso de la *otredad* todos son Dios y Dios es todos (Paz 1992: 266)[37]. Y este ente que es el otro y en el otro es aquella realidad que sobrevive al cuerpo, el agente de la exploración del *mundus imaginalis,* la imaginación creadora, que le permite identificar en el espectáculo de los pájaros reunidos a cada uno de los seres afines aparecidos en sus sueños: Ben Sida, el joven señor mayor, las muchachas del Hamman las “tortolicas” que persiguen al “socio deseado”, el/la Archimandrita, el kirguís, el prior del monasterio griego enfrascado en la interpretación del *Cántico*…

Goytisolo aboga por una novela espacial de lenguaje poético, en donde los signos interrelacionados viajan –se concentran, se dispersan y se interfieren– para cargarse de nuevos significados, creando edificios del lenguaje para sostener un relato de estas condiciones a pesar del manifiesto problema con su función referencial. Sus capítulos pueden ser leídos como poemas espaciales porque son unidades independientes que configuran una novela-poemario, en donde el símbolo se convierte en arma expresiva, al modo de T. S. Eliot en *Four Quartets* o el propio san Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*. Su lenguaje es creador como el de la palabra adánica y es capaz, como Mallarmé, de inventar un universo que empieza y termina en los límites de la Literatura, del que emana la necesidad del compromiso con un lector moderno, capaz de participar de forma agápica en el festín dichoso de la Literatura. Asimismo promulga la autonomía de la imagen, la riqueza del pasado que convierte en presente eterno y en espacio completo. Su mundo

[37] “La otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte”.

imaginal es un tránsito de trascendencia a la infinitud de un universo poético, transmutado en palabra redentora en donde el único acto posible –y como único, final– es el de la entrega incondicional a la Belleza. En el fondo, *Las virtudes del pájaro solitario* no es sino una guía del viajero, un manual de instrucciones transgresor que enseña al lector a aprehender lo que hay de útil y bello en cada lugar, invitándole a permanecer en cada uno de los tiempos y espacios infinitos en los que los mundos se funden y se confunden en experiencia alquímica y en donde imagen y palabra, como en el principio, aprenden a existir en sutil convivencia.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis (2001): *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CORBIN, Henry (1993): *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino.

— (1998): “Mundus imaginalis: lo imaginario y lo imaginal” [en línea], en *WebIslam*. En: http://www.webislam.com/?idt=/3275 [Consulta: 16/07/2009].

DE LA CRUZ, San Juan (2003): *Obra completa 2.* Madrid: Alianza.

GARCÍA GABALDÓN, Jesús (1990): “Imágenes de poeta, virtudes del poema. Modos de lectura, reescritura y representación imaginaria”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo. II Seminario Internacional sobre “Las virtudes del pájaro solitario”* (Almería 7, 8 y 9 de septiembre de 1989). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

GOYTISOLO, Juan (2007a): *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

— (2007b): *Obras completas. IV, Novelas (1988-2003).* Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados*. Barcelona: Quaderns Crema.

LÁZARO SERRANO, Jesús (1990): “La cosmogonía de *Las virtudes del pájaro solitario*”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo. II Seminario Internacional sobre “Las virtudes del pájaro solitario”* (Almería 7, 8 y 9 de septiembre de 1989). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

LLORED, Yannick (2001): *Aproximación al lenguaje nómada de Juan Goytisolo en “Las virtudes del pájaro solitario”.* Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

MÚJICA PINILLA, Ramón (1990): *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*. Madrid: Hiperión.

OJEDA MUNGUÍA, Walter Jesús: “La psicoterapia en el límite de la realidad” [en línea], en *Takiwasi.* En: http://www.takiwasi.com/docs/arti_esp/psicoterapia_limite_realidad.pdf [Consulta: 22/07/2009].

PAZ, Octavio (1992): *El arco y la lira*. México D.F.: FCE.

UGARTE, Michael (1999): *La literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.

WITOLD GOMBROWICZ, ENTRE POLONIA Y ARGENTINA

Jorge GARCÍA LÓPEZ

Resumen

Con este artículo se intenta establecer una relación entre la visión idealizada de Buenos Aires del autor de *Ferdydurke* frente a su idea de la vieja Polonia. La teoría que trato de desarrollar es que, pese a vivir en el exilio, su pensamiento y su obra se dirige, principalmente, a criticar las estructuras de su país natal.

Palabras clave: Gombrowicz, Argentina, Polonia, *Trans-atlántico*, forma.

Title: Witold Gombrowicz, between Poland and Argentina

Abstract

With this article I try to establish a relationship between the author’s idealized vision of Buenos Aires and his idea about old Poland. The theory I try to explain is how, despite living in exile, his thinking and his work aim to criticize the structures of his native country.

Keywords: Gombrowicz, Argentina, Poland, *Trans-Atlantyk*, form.

Witold Gombrowicz, escritor polaco nacido en 1904 en Varsovia, estaba en 1939 a punto de realizar un viaje, junto con un grupo de escritores, a Buenos Aires, pero la víspera de su partida descubrió que le faltaba un papel para poder salir de Europa hacia Latinoamérica. El día del embarque iba a renunciar a la idea del viaje cuando apareció un equipo de fútbol al completo cuyos integrantes carecían de ese mismo papel. El funcionario que daba acceso al barco, ante la avalancha de indocumentados, decidió finalmente abrir y Gombrowicz, mezclado con los futbolistas, recibió su salvoconducto. De no haber tenido lugar esta afortunada casualidad, es imposible saber qué habría sido de este escritor, ahora sacralizado y hasta los años 70 ignorado en su país de origen, y considerado uno de los novelistas que más influyó en la narrativa argentina del siglo XX.

Una vez llegó a Buenos Aires, estalló la Segunda Guerra Mundial y el destacamento de escritores polacos se vio imposibilitado para volver a su país. La mayoría de ellos escogió ir a Inglaterra. Gombrowicz no. Permaneció en Argentina sin conocer a nadie y sin tener la más mínima idea del castellano. Pero, ¿quién era Witold Gombrowicz en este momento? La respuesta: un escritor considerablemente famoso en Polonia a raíz del éxito de su novela *Ferdydurke*, publicada en 1937, pero no una eminencia cuya fama le permitiera ser reconocido fuera de sus fronteras. Tras vivir en circunstancias precarias durante un tiempo se asentó en Buenos Aires; ahí se rodeó de un grupo de admiradores, la mayor parte jóvenes, a la vez que se mantenía intencionadamente al margen de la élite cultural argentina, encabezada principalmente por Jorge Luis Borges. Trabajó de periodista y en su etapa bonaerense nunca logró una estabilidad económica que le permitiera dedicarse únicamente a la escritura. Lo explica claramente en su diario del año 1953 cuando, al recibir un paquete de un joven admirador que contenía varios libros de escritores franceses contemporáneos –como Albert Camus–, escribe:

> Estoy condenado a leer únicamente los libros que me caen en las manos, ya que no puedo permitirme el lujo de comprarlos; me rechinan los dientes al ver a industriales y comerciales que se compran bibliotecas enteras para adornar sus despachos, mientras que yo no tengo acceso a obras de las que haría un uso bien diferente. (Gombrowicz 2005: 72)

En Argentina permaneció hasta 1963, año en el que marchó a Berlín y, posteriormente, a Francia, donde viviría hasta el final de sus días.

¿Cuál fue su relación con Argentina y Polonia en el exilio? Para responder a esta pregunta me remitiré a sus dos obras principales escritas en el período argentino, si exceptuamos, obviamente, la traducción al castellano que hizo de *Ferdydurke*. Una es ficticia y la otra no lo es, al menos aparentemente. La primera es una de sus obras más importantes, *Trans-atlántico*; la segunda son sus diarios íntimos, por los cuales empezaré. Al tratarse de un testimonio escrito más de 15 años después de su llegada a Buenos Aires, es necesario señalar lo de literario que hay en ellos. Afortunadamente, diría. De hecho él mismo preparó estos diarios para su publicación periódica en la revista *Kultura*. En ellos se encuentra una mezcla de reflexiones personales sobre diversos asuntos –política, literatura, filosofía–, experiencias vitales en sus recorridos por el país y un ahondamiento en el tema principal de la obra *gombrowicziana*: la forma. Para el autor, *forma* significa “jerarquía”, establecimiento de valores inamovibles que imposibilitan toda opción de reivindicación personal. Es una imposición de tipo bidireccional: por una parte la sociedad impone al sujeto el responder a una forma, y por otra, el sujeto se debate continuamente consigo mismo para responder ante esta expectativa.

A la hora de aplicar este término al común de la sociedad argentina escribe:

> Ellos (por lo argentinos) no han experimentado el drama de la forma. El pecado en Argentina es menos pecaminoso, y la santidad menos santa, la repugnancia menos repugnante, y no sólo la belleza del cuerpo, sino en general cada virtud es aquí menos señera, está dispuesta a comer en el mismo plato que el pecado. Argentina es algo que no ha logrado cuajar del todo o es una protesta contra la mecanización del espíritu. (Gombrowicz 2001a: 25)

En este clima, señala el autor, podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa… si la blandura encontrase algún camino para convertirse en dureza. Gombrowicz asemeja la forma con la madurez, con el comportamiento propio de un mayor, mientras que la no forma pertenece a aquello que aún vive en la infancia. La idea que propone es la de que la blandura se convierta en una alternativa consistente que se recubra de nueva forma, de tal manera que lo que es sólo inmadurez se consolide como un

programa que constituya una alternativa frente a las oxidadas estructuras que predominan en Europa.

Así, cuando conoce a la intelectualidad argentina, que se siente toda ella fascinada por las luces de Francia, él se centra en exaltar lo bajo del país, los parques nocturnos que rondan jóvenes chaperos. Y a la vez corrige el sueño de aquélla de construir una auténtica forma argentina que recoja su historia y su cultura, y posibilite la tarea de crear un concepto de identidad consolidada[38].

> El argentino auténtico crecerá cuando se olvide de que es argentino y sobre todo, de que quiere ser argentino; la literatura argentina nacerá cuando los escritores se olviden de Argentina. (Gombrowicz 2005: 93)

En un libro posterior denominado *Peregrinaciones argentinas,* relata una experiencia propia que de nuevo le permite abrir un abismo entre lo que él percibe como la realidad argentina y la que, opina, es la realidad europea: mientras cenaba en un restaurante de relumbrón con un periodista, apareció un joven vendedor de periódicos al que el reportero invitó a sumarse a la cena. Éste lo hizo y durante una hora debatió, bromeó, bebió y ni siquiera se le pasó por la cabeza justificarse ante hombres intelectualmente superiores con expresiones como "yo, como hombre simple". Este relato contrasta completamente con el pasaje de *Ferdydurke* que tiene lugar en la vieja granja polaca de la abuela del protagonista, en la que los amos tienen derecho a golpear a los sirvientes y donde cualquier muestra de debilidad ante aquéllos es absolutamente inadmisible. Es decir, la ampulosidad y el lujo de unos se dirige, únicamente, a dejar claras sus diferencias respecto a los otros. Por un lado, el autor contrasta las supuestas formas retrógradas de la vieja Polonia con la llaneza y juventud aún sin forma de Argentina.

En cuanto a Polonia, no queda del todo claro cuál es para Gombrowicz la realidad de su país, pues cae varias veces en contradicciones. La visión que

[38] Para mencionar la idea gombrowicziana acerca de la superación completa de la identidad nacional en el individuo, me gustaría añadir a modo de ilustración un diálogo que mantiene con el escritor exiliado cubano en Buenos Aires, Virgilio Piñeira, uno de los intelectuales que le ayudó con la traducción al castellano de *Ferdydurke*. Según relata en sus diarios, aquél acusó a los europeos de no tener nada en consideración América Latina: "No habéis creído jamás, ni por un momento, que aquí pueda nacer una literatura. ¡Vuestro escepticismo en relación con América es absoluto e ilimitado! ¡Inamovible!". A ello, Gombrowicz reacciona: "Virgilio –dije–, no sea usted niño. Pero si estas divisiones en continentes y nacionalidades no son más que un desafortunado esquema impuesto por el arte. Pero si todo lo que usted escribe indica que desconoce la palabra *nosotros* y que sólo la palabra *yo* le es conocida. ¿De dónde le viene entonces esta división entre *nosotros los americanos* y *vosotros los europeos*?" (Gombrowicz 2005: 108).

más aparece es la de un país cuyos habitantes funcionan dentro de unas estructuras que se hallan absolutamente penetradas por las formas, y que persiguen equipararse al resto de Europa.

Polonia suele utilizarse en sus reflexiones como ejemplo peyorativo de todo aquello a lo que Argentina no debería llegar pero hacia donde podría estarse encaminando. Un estado en el que el sentimiento patriótico es tan fuerte que lleva a admirar a los escritores antiguos únicamente por su *polonidad*. Así pues, reprende en sus *Diarios* numerosas veces a sus compatriotas exiliados que organizan encuentros que tienen como fin principal exaltar el recuerdo de grandes nombres asociados a su historia como Mickievicz, el mismo escritor que gustaba pero no gustaba al estudiante Kotecki en *Ferdydurke*. Para Gombrowicz la clave reside en transgredir las formas tradicionales del arte y el pensamiento que se asocian a cada país, lo que empieza por no rendir pleitesía a los autores nacionales:

> Dejad de cantar dulzonamente la belleza de Grojec, Pitrlow o Gilgoraj. Sabed que vuestra patria no es Grojec, ni Skiernievice, ni siquiera el país entero. ¡Y qué fuerza os tiñe las mejillas de rubor ante la idea de que vuestro país sois vosotros mismos! ¿Qué importa que no viváis en Grodn, Kutno o Jedlinsk? ¿Acaso el hombre ha estado alguna vez en algún lugar que no fuera él mismo? Estáis siempre en vuestra casa, aunque os encontréis en la Argentina o en el Canadá, pues la patria no es un lugar en el mapa, sino la viva esencia del hombre. (Gombrowicz 2005: 95)

La solución, claro está, tampoco pasa por buscar en Europa, donde todo arte, según el autor, se ve lastrado sistemáticamente por dos movimientos enfrentados: por una parte, el receptor se siente obligado hacia algo que no puede sentir ni comprender; por otra, el artista debe producir unas obras que desprecia con el único fin de satisfacer a las personas pobres de espíritu. Ante esto, propone:

> Atacad al arte europeo, sed vosotros los que desenmascaren; en lugar de intentar alcanzar la madurez ajena, tratad más bien de sacar a relucir la inmadurez de Europa. Tratad de organizar vuestra verdadera sensibilidad de manera que alcance una existencia en el mundo objetivo, encontrar una teoría que esté acorde con vuestra práctica, cread una crítica de arte que esté acorde con vuestra práctica. (Gombrowicz 2005: 51)

La crítica a Polonia es siempre certera y concreta. La crítica a Argentina, en cambio, tiende a ser más vaga, general y, sobre todo, continuista respecto de aquélla. Así, un argentino debe olvidar la búsqueda de una forma tradicional

que se asocie a su país; debe buscar el arte en lo bajo, y no en aquello heredado de Europa. También es innegable, como hemos visto, que los aspectos que sobredimensiona de Argentina siempre son aquéllos en los que difiere de Polonia. Aquí señalaré una cita importante:

> Mi postura ante Polonia es el resultado de mi postura ante la forma, igual que regio la forma; deseo elevarme por encima de Polonia como me elevo por encima de mi estilo; mi tarea en ambos casos es la misma. (Gombrowicz 2005: 63)

Si remitimos a los principios *gombrowiczianos* básicos, todos ellos presentes en *Ferdydurke,* escrita en 1937 antes de su llegada a Buenos Aires, vemos como son éstos, es decir, aquéllos que surgieron como crítica hacia su Polonia, los que dirige hacia Argentina. Sus reflexiones acerca de ella no dejan de ser, por lo tanto, una aplicación práctica de unas teorías ya elaboradas con anterioridad. De esta manera, Gombrowicz exalta de Argentina aquello que para él es nuevo (ver cita 2), a la vez que critica todos los comportamientos que la sociedad bonaerense y sus intelectuales comparten con Polonia.

Creo que esta literatura del exilio que mira más hacia Polonia que hacia la propia Argentina es aún más visible en *Trans-atlántico*. Es, junto con los *Diarios*, la obra donde con más crudeza e ingenio Gombrowicz no sólo polemiza, sino que también pone en evidencia todos los mitos nacionales polacos. Es una novela que de manera atrevida rompe con la tradición patriótica de su literatura, y defiende la libertad personal frente al yugo de responsabilidades patriótico-cívicas que amarran al polaco. A esto se suma el hecho de que, como señala Ricardo Piglia, se trata de un pacto extremo con la lengua polaca[39], una obra intraducible que tradujo o reescribió al castellano el escritor y ensayista mexicano Sergio Pitol. En esta obra, la única descripción física que se hace de Argentina es la siguiente:

> La ciudad me pareció como cualquier otra. Unos edificios muy altos, otros bajitos. En las estrechas callejuelas había tal gentío que apenas uno podía caminar. Muchísimos vehículos. Ruido, rugidos, estrépito, barullo; una insoportable humedad en la atmósfera. (Gombrowicz 1986: 18)

El resto de la obra, que literaturiza las primeras experiencias de Gombrowicz en Buenos Aires protagonizadas por un Witold ficcional, se

[39] No deja de ser revelador que Gombrowicz, a diferencia de otros compatriotas suyos exiliados como Joseph Conrad o Jan Potocki que adoptaron las lenguas de los países donde vivían –el inglés y el francés, respectivamente–, escribe toda su obra en polaco.

desarrolla casi en su totalidad entre personajes de origen polaco. Escribe en sus *Diarios*:

> Al empezar *Trans-atlántico*, yo no tenía ni idea de que me llevaría a Polonia, sin embargo, cuando esto sucedió, traté de no mentir –de mentir lo menos posible– y de aprovechar la ocasión para desahogarme. (Gombrowicz 1986: 19)

La trama principal de la obra gira en torno a un triángulo amoroso: Dimitri, que es un viejo militar polaco, su hijo, y un homosexual argentino enamorado de éste. Es este personaje el más inclasificable de la obra ya que es el único al que la forma no condena a un juego enloquecido entre lo que un sujeto debe ser y todo aquello que el sujeto hace para ser como debe ser. Al igual que la propia Argentina, se mueve en una gran indeterminación. Es un personaje de vaivenes que desconcierta porque difiere mucho del resto de los sujetos de la narración. No se mueve por las formas sino por el deseo consciente. Su comprensión se le escapa al narrador de la obra. De ahí que se presente primero como un sujeto amedrentado y, posteriormente, sea capaz de tender una trampa al hijo para que mate al padre. Como la propia Argentina, se define más como contrario de los personajes polacos que como un individuo con una personalidad –una forma– concreta.

Dimitri, por su parte, ha de ser honorablemente honorable, por lo que primero ha de retar en duelo al *perversor* de su hijo y, posteriormente, planear la muerte del primogénito para restituir su honor. En este caso, el vaivén está plenamente justificado ya que responde a una causa justa, a una forma. El propio Witold cae en un momento en la trampa y, como intentan los personajes con los que se cruza en *Ferdydurke,* le hacen una facha, es decir, le crean una forma ante la que debe responder. Es en este fragmento en el que acude al homenaje que le rinde la comitiva polaca bonaerense como gran representante de las letras del país. Allí acaba enzarzado en una disputa inocua con otro sujeto maduro y respetable que le devuelve al infantilismo y rompe su forma.

Pero en *Trans-atlántico*, Gombrowicz da un paso más allá. ¿Qué subyace bajo la forma? La nada, el vacío más absoluto. En este sentido, los personajes que de manera más clara introducen este vacío son el trío de empresarios polacos que da trabajo a Witold. Entre ellos mantienen una eterna batalla de toques kafkianos que concluye en una grotesca lucha a *espuelazos*

en la que se fuerzan, unos y otros, a una condena que imposibilita la salvación propia. No es casualidad que la palabra "vacío" aparezca más que cualquier otra en toda la obra. Las formas se desnudan finalmente. Muestran su todo grotesco. La vida es un sufrimiento que se impone el individuo sobre sí mismo y sobre los demás, tal vez por el mero hecho de alcanzar en dicho padecimiento algo cercano a la igualdad. La muerte es un juego orquestado mediante una maniobra de repetición. Siguiendo la forma, rindiéndose a ella, desaparece el individuo, se crea la facha, el vacío. Sobre este vacío reflexionará posteriormente Gombrowicz en su obra *Cosmos*, publicada en Francia en 1965. Aquí se lleva la idea de la nada a una serie de hechos que se relacionan entre sí por una cadena de pequeñas nimiedades que tejen un entramado que atrapa al personaje, de nuevo un Witold ficcional, en una investigación del vacío más absoluto[40].

Así pues, como evidente contraposición de su escenario, Argentina, ciudad que, en la visión idílica *gombrowicziana* busca forma pero que aún no la tiene, ciudad de la esperanza, aparecen estos personajes polacos que funcionan como autómatas y que envuelven al protagonista en una trama que se *poloniza* progresivamente y en la que él mismo escoge entrar. Y aquí está la clave ya que el Witold de la obra no se somete a una imposición, sino que escoge libremente formar parte de ella. En este sentido, resulta crucial el pasaje en el que el personaje duda acerca de si acudir o no a la embajada polaca pese a las advertencias de un conocido suyo de que no lo haga. Inicialmente se niega a ir, pero después narra las siguientes reflexiones:

> Pero precisamente entonces mis ojos se posaron en un pequeño Gusanito que trepaba por una brizna de hierba y vi a ese Gusanito en ese Momento y en ese Lugar, en ese preciso instante y en esa orilla del otro lado del Océano, trepa que trepa que trepa, entonces me invadió la más espantosa angustia y pensé que lo mejor sería ir a la legación. (Gombrowicz 2005: 122)

Aquí hay que subrayar la parte clave del texto: "en esa orilla al otro lado del Océano". Cuando se refiere a esa orilla se refiere a esa orilla en la que en

[40] *Cosmos* es, en este sentido, la obra culmen de Gombrowicz ya que aparca el tema de la forma como apariencia aprehendida para llevarlo a un estadio más profundo o, especialmente, anterior. Al origen de las formas. Como escribe en sus diarios respecto a esta novela: "¿Será que la realidad es, en esencia, obsesiva? Dado que nosotros construimos nuestros mundos en asociación de fenómenos, no me sorprendería que en el principio de los tiempos haya habido una asociación gratuita y repetida que fijara una dirección dentro del caos, instaurando un orden" (Gombrowicz 1969: 9).

ese momento se encuentra mirando el gusano, es decir, esta orilla. Aquí se aprecia cómo, pese a que Argentina sea el contexto, el personaje se siente aún en Polonia. Posteriormente, evidencia de nuevo un cierto sentimiento de pertenencia a su país natal:

> […] y además, y sobre todas las cosas, la terrible Batalla allá, en Ultramar, la sangre derramada, sin saber qué hacían o dónde estaban muchas personas, amigos o familiares, que tal vez, ya habían entregado su Alma al Señor. Aunque aquello sucediera lejos de mí, al otro lado del Océano, uno se volvía cada vez más Prudente, hablaba en voz queda, se Movía más despacio para no provocar nada Malo, y de buena gana se habría quedado quieto como una liebre bajo el talud. Era por eso que al descubrir una miguita de pan en el tintero, a menudo me la quedaba mirando e incluso la tocaba con la punta de la pluma. (Gombrowicz 1986: 38)

Añora Polonia y se siente involucrado en ella pese a la distancia, pese a su rechazo expreso a todo lo que supone para él. Y esta unión no se sostiene de ninguna manera bajo el prisma de la razón. Es algo más inherente a su persona, irrechazable. Por eso, el libro da una constante sensación de devaneo, de ausencia de lógica coherente en el desarrollo de la trama: el propio personaje no encuentra una continuidad que responda a la lógica en sus acciones, su acercamiento a la odiada Polonia es voluntario y está exento de argumentación razonable. Parece necesitar Polonia. No es de extrañar, por lo tanto, que su visión de Argentina sea tan idílica ya que sirve, sobre todo, como contraposición a su país natal, parte unívoca y repudiada de su persona.

Para finalizar me gustaría citar una frase extraída de su obra póstuma *Recuerdos de Polonia* en la que Gombrowicz define la fascinación a la vez que la repulsión que siente por la forma:

> Cuando ciertas formas llegan a su fin, sufren una especie de esclerosis: se escapa de ellas su vivo contenido y no queda más que la absurda y encantadora rigidez de la forma pura. Ese formalismo me apasionaba, me enervaba, pero, a la par, artísticamente me encantaba. (Gombrowicz 1984a: 37)

Tal vez en términos semejantes puedan describirse sus sentimientos del exilio hacia Polonia.

Bibliografía

GOMBROWICZ, Witold (1969): *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.

— (1984a): *Recuerdos de Polonia*. Barcelona: Versal.

— (1984b): *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza Tres.

— (1986): *Trans-atlántico*. Barcelona: Anagrama.

— (2001a): *Diario argentino*. Buenos Aires: Narrativas.

— (2001b): *Ferdydurke*. Barcelona: Seix Barral.

— (2005): *Diarios (1953-1969).* Barcelona: Seix Barral.

FORMAS DEL EXILIO EN NABOKOV: *PNIN* Y *SPEAK, MEMORY*

Martín GLIKSON

Resumen

El presente estudio parte del análisis de las imágenes recurrentes y los aspectos estructurales que intervienen en la construcción de dos obras de Vladimir Nabokov, *Pnin* y *Speak, Memory*, a fin de comparar las visiones acerca del exilio que se derivan de cada texto. El contraste entre la experiencia negativa del profesor Timofey Pnin y la asimilación exitosa del propio Nabokov queda codificado en la oposición de los procedimientos estéticos de ambas obras, que se caracterizan por su uso de dos formas geométricas contrapuestas: el círculo, en el caso de *Pnin*, y la espiral, en *Speak, Memory*.

Palabras clave: Vladimir Nabokov, exilio, *Speak, Memory*, *Pnin*, estructura en espiral, estructura circular.

Title: The Forms of Exile in Nabokov: *Pnin* and *Speak, Memory*

Abstract

The present study uses the analysis of recurrent images and structural aspects of two works by Vladimir Nabokov –*Pnin* and *Speak, Memory*– in order to compare the different visions on the theme of exile resulting from each text. The contrast between the negative experience of Professor Timofey Pnin and the successful assimilation of Nabokov is encoded within the opposition of aesthetic procedures in both works, which are characterized by their use of two opposing geometric shapes: the circle, in the case of *Pnin*, and the spiral, in *Speak, Memory*.

Keywords: Vladimir Nabokov, exile, *Speak, Memory*, *Pnin*, spiral plot structure, circular structure.

El escritor exiliado establece una relación especialmente tensa con la lengua. Con la propia porque, al restringirse su uso, se le vuelve más privada. Y con la ajena porque supondrá una cierta distancia entre él, individuo, y los otros, la comunidad en la que se instala. La trayectoria de Vladimir Nabokov resulta especialmente compleja en este sentido, puesto que incluye múltiples exilios, tanto geográficos como lingüísticos y literarios. Su adopción del inglés como lengua de expresión literaria equivale a una forma extrema de exilio que implica, entre otras cosas, una intervención decisiva en un canon ajeno, dentro del que Nabokov pasa a desempeñar un papel principal. La definición de sí mismo que ofreció en una entrevista con la revista *Playboy* es, en ese sentido, más que elocuente: “I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany” (Nabokov 1973: 26).

Este estudio propone una lectura de *Pnin* a la luz del libro de memorias de Nabokov, *Speak, Memory*, seriado entre 1948 y 1951 en el *New Yorker*. No se trata de adoptar las memorias de Nabokov como fuente de verdad biográfica, sino de ver en qué medida la propuesta estética que se desprende de ese libro permite hacer una lectura del tema del exilio en *Pnin*.

El protagonista de *Pnin* comparte con otros personajes de Nabokov la condición de académico exiliado. La figura del profesor Timofey Pnin aparece en la época en la que Nabokov escribía la *Lolita* protagonizada por Humbert Humbert, otro profesor extranjero en los Estados Unidos. Pero, a pesar de las coincidencias de profesión, Pnin y Humbert tienen poco que ver entre sí y, a pesar de lo que algunos críticos señalan, tampoco se asemejan del todo al autor. Aunque Nabokov adjudica a sus personajes ciertos rasgos comunes a los de su propia biografía, queda claro desde el principio que Timofey Pnin carece del talento literario de Nabokov, así como de su manejo del inglés y del soporte familiar del que el autor sí disfrutó durante su vida en Estados Unidos.

Estas tres faltas –dominio de la lengua, talento literario y apoyo familiar– son las diferencias que el novelista y teórico inglés David Lodge menciona en su introducción a *Pnin.* Pero Lodge pasa por alto un rasgo fundamental. Según él, Timofey Pnin es, como su creador, “a quaint, eccentric, rather sad figure;

doomed never to fully understand the society in which he finds himself” (Lodge 2004: xii). En efecto, Pnin es incapaz de entender el país en el que vive. Algunos aspectos del estilo de vida norteamericano lo fascinan, pero como a quien presencia un espectáculo de ilusionismo. La lavadora de su casera, por ejemplo, ejerce sobre él una atracción tan infantil que lo reduce al papel de niño problemático ante la dueña de casa. Pero otras facetas de la vida estadounidense, en cambio, lo dejan tan indiferente que no llega a registrarlas, volviéndose en su contra. Entre los muchos aspectos de los Estados Unidos que pasan inadvertidos al profesor Pnin están las pequeñas grandes luchas de poder dentro de la institución que lo acoge, la ficticia universidad de Waindell. Esta “distracción”, sin ir más lejos, acabará por costarle el empleo. A pesar de la comparación de Lodge, parece claro que Nabokov, a diferencia de Pnin, sí era capaz de comprender la sociedad que lo rodeaba.

Esa imposibilidad de Pnin de comprender el mundo americano en el que se mueve produce una serie de efectos cómicos que, contrastados con lo desdichado de su destino, prestan a la novela un aire tragicómico. Por un lado, en *Pnin* se narran situaciones de comedia en las que el anticuado profesor es retratado como un pingüino fuera del agua, una criatura algo absurda, torpe, ensimismada a pesar de la hostilidad que el medio le profesa. Este Pnin desubicado y cándido despierta las risas más o menos amables de sus colegas, y parte del relato se centra en cómo el protagonista logra conquistar un puñado de amigos. Por otro lado, la inadecuación de Pnin a su medio lo conduce a situaciones en las que prevalecen el dolor y la incomprensión. En esos trances, los recuerdos de infancia invaden el presente de Pnin, imponiéndose a su realidad. Lo mismo le sucede al propio Nabokov en distintos pasajes de *Speak, Memory* en los que la memoria se superpone con la realidad física más inmediata, duplicando la dimensión del exilio. A la separación del espacio del propio país, se suma la separación del tiempo, que se descompone en imágenes dispersas de distintas épocas. Mientras que el narrador de *Speak, Memory* se sirve de esas rupturas para componer un relato evocador, Timofey Pnin las sufre en forma de ataque de pánico. El primer capítulo de la novela, por ejemplo, muestra al protagonista al borde del colapso, cuando una serie

desafortunada de errores en el transcurso de un viaje en tren amenaza con provocarle un síncope.

Durante la crisis, se confunden en Pnin las sensaciones de dolor y pánico experimentadas en el momento de la narración con aquellas sentidas en el curso de una fiebre infantil. La perplejidad ante el parque que lo rodea en la pequeña ciudad de Whitchurch, donde el profesor espera a abordar un autobús camino de una conferencia, se funde con aquélla que se deriva de la contemplación obsesiva del papel pintado de su habitación infantil. Las molestias de aquel pasado remoto se habían producido por la imposibilidad de descifrar el patrón detrás de la composición de motivos naturales en la pared; el Pnin adulto reacciona con las mismas sensaciones ante estímulos visuales similares. El recuerdo de aquella habitación en San Petersburgo se dispara por el aspecto del parque en el que está a punto de desplomarse tras haber sufrido los desengaños del sistema ferroviario local.

Un comentario posterior del narrador acerca de la capacidad algebraica del pequeño Timofey, negado en su momento por el héroe, termina de vincular esta escena con el pasaje de *Speak, Memory* en el que se narra cómo el niño Nabokov pierde, a causa de una enfermedad que lo obliga a guardar cama, “the rather monstruous gift of numbers that had made of me a child prodigy during a few months” (Nabokov 2000: 89). Se trata de una de esas coincidencias entre autor y personaje –o entre personajes a secas, si se entiende, como parece apropiado, al Vladimir Nabokov de las memorias como protagonista de una ficción– en las que el mundo creado acaba por imponerse al vivido. Aquello que comparten Nabokov y sus personajes se vuelve “more closely identified with my novel than with my former self, where it had seemed to be so safe from the intrusion of the artist” (Nabokov 2000: 66). De manera análoga, las vidas de las personas conocidas durante la infancia –congeladas en lo que a Nabokov respecta– provocan extrañeza con sus inesperados desarrollos posteriores. El conocimiento de esas trayectorias personales resulta “as if life had impinged upon my creative rights by wriggling on beyond the subjective limits so elegantly and economically set by childhood memories that I thought I had signed and sealed” (Nabokov 2000: 65). Asimismo, el recuerdo puede construirse desde el pasado, de manera no del todo inconsciente, como

cuando el joven Vladimir juega con su amiga Lidia T. a inventar biografías proyectadas del compañero. El juego, entonces, implica la transformación de “the very specious present into a kind of paralyzed past” (Nabokov 2000: 188).

La idea de lo tangible del presente imponiéndose a lo recordado –a lo inventado– tiene su reverso en las ocasiones en las que la memoria interfiere creativamente en la realidad material. El proceso se repite bajo distintas formas en *Speak, Memory*: el frontispicio de un libro infantil “has been so long exposed to the blaze of my imagination that it is now completely bleached” (Nabokov 2000: 147), y el parque de la estancia familiar se desintegra porque, al intentar recordarlo, “I notice with alarm that there are many gaps, due to oblivion or ignorance” (Nabokov 2000: 100). En *Pnin*, en cambio, aunque la influencia del pasado respecto del presente tiene algún lugar, la reconstrucción de momentos previos en la mente no implica ningún tipo de modificación del mundo. En otras palabras, la falta de imaginación del protagonista contrasta con la fertilidad de la memoria de Nabokov: mientras que el artista vive en un mundo enriquecido por las alteraciones fruto de la injerencia del recuerdo, Timofey Pnin se limita a sufrir por las intrusiones del pasado en su rutinario presente.

Las distintas formas del acto de recordar se despliegan a lo largo de *Speak, Memory* construyendo secuencias temáticas que, junto a la repetición de otros motivos *nabokovianos*, otorgan unidad al relato. El libro, afirma el crítico anónimo –y apócrifo– responsable del apéndice a las memorias, “explore[s] the remotest regions of his past life for what may be termed thematic trails or currents. Once found, this or that theme is followed up through the years” (Nabokov 2000: 238). En el relato de la vida de Nabokov aparecen y desaparecen emblemas como el ajedrez, las mariposas, la naturaleza visual de los recuerdos y la forma de la espiral, que van cumpliendo distintas funciones simbólicas en cada reaparición. La imagen de la espiral se vuelve fundamental, ya que sirve tanto de metáfora de la vida de Nabokov –“A colored spiral in a small ball of glass” (Nabokov 2000: 209)–, como de estructura del relato. El propio narrador explica la naturaleza de esta forma:

> The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free. I thought this up when I was a schoolboy, and I also discovered that Hegel’s triadic series (so popular in old Russia) expressed merely the essential spirality of all things in relation to time. Twirl follows twirl, and every synthesis is the thesis of the next series. If

> we consider the simplest spiral, three series may be distinguished in it, corresponding to those of the triad: we can call “thetic” the small curve or arc that initiates the convolution centrally; “antithetic” the larger arc that faces the first in the process of continuing it; and “synthetic” the still ampler arc that continues the second while following the first along the outer side. And so on. (Nabokov 2000: 209)

La espiral, entonces, es la forma que yace bajo *Speak, Memory*, y permite las repeticiones y variaciones que tienen lugar a medida que su trayectoria progresa. La construcción del relato refleja el fenómeno de afirmación, negación y superación hegeliana, al tiempo que sirve a Nabokov para indagar en la cuestión de la escala, intuida detrás de otros símbolos presentes en el texto. El transatlántico que espera a la familia en St. Nazaire, por ejemplo, es la síntesis, la amplificación de aquellos barcos de juguete con los que el pequeño hijo Dmitri se entretiene en sus baños (Nabokov 2000: 236). La amplificación o reducción mediante dispositivos ópticos genera un efecto similar, y aparece en varias ocasiones en el libro, como cuando se menciona la nitidez de una imagen vista a través de un telescopio invertido, o en un recuerdo de las vacaciones en Biarritz,

> which now seems almost symbolic –a meerschaum penholder with a tiny peephole of crystal in its ornamental part. One held it quite close to one’s eye, screwing up the other, and when one had got rid of the shimmer of one’s own lashes, a miraculous photographic view of the bay and of the line of cliffs ending in a lighthouse could be seen inside. (Nabokov 2000: 112)

En *Pnin*, en cambio, el motivo visual es otro: no consta de amplificaciones o reducciones –no funciona como la espiral–, sino más bien de puros reflejos, al menos en lo que concierne a la visión del protagonista. A menudo sucede que Pnin se encuentra en el interior de una habitación –en casa de los Clements, o en la biblioteca– y su mirada se reparte entre la escena del exterior y el reflejo sobre los cristales de la ventana por la que mira. La mirada de otros personajes, en cambio, sí permite deformaciones de la realidad observada que, como en el caso de las diferencias de escala en *Speak, Memory*, constituyen variaciones de tipo creativo. Victor Wind, hijo de la ex esposa de Pnin y pintor de talento precoz, utiliza para su arte los reflejos de la luz sobre las superficies convexas de un coche aparcado. Su técnica, relacionada con la de los maestros holandeses que tanto interesaban a Nabokov, le permite incluirse a sí mismo en la obra:

> In the chrome plating, in the glass of a sun-rimmed headlamp, he would see a view of the street and himself comparable to the microcosmic version of a room (with a dorsal view of diminutive people) in that very special and very magical small convex mirror that, half a millennium ago, Van Eyck and Petrus Christus and Memling used to paint into their detailed interiors, behind the sour merchant or the domestic Madonna. (Nabokov 2000: 71)

El pasaje pone de manifiesto lo que George Ivask llamó la “glotonería visual” de Nabokov: “he does not merely look at life; he devours it down to the last crumb. […] Nabokov completely assimilates his impressions and transforms what he sees into an entirely new vision of the world” (Ivask 1961: 134). Esta propiedad distintiva del imaginario y la técnica *nabokovianos* queda así ligada al hecho creativo. Los artistas –Victor, Vladimir– son capaces de percibir la aberración del reflejo, y de retratarse en y a través de ella; pueden, volviendo al esquema triádico de la espiral, sintetizar la antítesis. Pnin, en cambio, no es artista, y se estanca en la mera repetición del original, en la improductiva contemplación de su propio reflejo.

La estructura de las dos narraciones también puede ser comparada ahondando en la diferencia entre espirales y círculos, entre la plenitud de la síntesis hegeliana y la problemática cerrazón de la antítesis tal como las describe Nabokov. *Pnin* comienza con la historia de cómo el profesor llega, tras muchos rodeos, a presentar una charla en el Club de Damas de Cremona. Termina, siete capítulos más tarde, con un anuncio por parte del director del Departamento de Inglés de Waindell, Jack Cockerell: “‘And now’ he said, ‘I am going to tell you the story of Pnin rising to address the Cremona Women’s Club and discovering he had brought the wrong lecture’” (Nabokov 2004: 143). Estas últimas palabras de la novela remiten directamente al primer capítulo, que acaba con los aplausos previos a la ponencia del profesor. De esa manera se cierra la historia de *Pnin*, y sus dos capítulos externos –es decir, el primero y el último– quedan planteados como tesis y antítesis de la incompleta tríada dialéctica. Las memorias, en cambio, sí muestran una trayectoria abierta, en expansión, en la que es posible un cierto progreso, aun cuando la existencia se describa como “a brief crack of light between two eternities of darkness” (Nabokov 2000: 5). La imagen inicial de *Speak, Memory* es la de una cuna simbólica meciéndose en ese abismo de oscuridades. La última que se ofrece es la de la chimenea del transatlántico que llevará a los Nabokov –Vladimir,

Véra y el pequeño Dmitri– a los Estados Unidos. Todo lo que sucede entre esos dos momentos –historias de parientes muertos antes del nacimiento del autor, escenas de caza de mariposas en Norteamérica, vacaciones en Francia o visitas a la madre en Praga– es el recorrido, en dos direcciones, hacia adentro y hacia afuera de la espiral vital de Nabokov.

La vida de Nabokov en los Estados Unidos aparece tan sólo tangencialmente en las memorias, pero la placidez que se desprende de las escenas americanas del libro ofrece otra fuente de contrastes con la problemática existencia del pobre Pnin. Entrevistado por Herbert Gold para *The Paris Review* en 1972, Nabokov declaró célebre y aliteradamente ser "as American as April in Arizona". El profesor Pnin, sin embargo, nunca alcanza tales cotas de asimilación, limitándose al torpe ejercicio de la mera ciudadanía estadounidense. Cada vez que se menciona esa nacionalidad referida a Timofey, el adjetivo "American" viene seguido del sustantivo "citizen". Imitando el habla de Pnin, el narrador resume la presentación de sí mismo que el profesor ofrece a su futura casera: "[…] habitated in Paris from 1925, abandoned France at beginning of Hitler war. Is now here. Is American citizen. Is teaching Russian and such subjects at Vandal College […]" (Nabokov 2004: 22). En el pasaje se advierte la expresión de extranjero de Pnin, con su pronunciación confusa –que convierte su adscripción a la universidad de Waindell en pertenencia a la tribu de los vándalos–, así como su consciencia de la propia extranjería.

Este vínculo entre *Americanness* y ciudadanía presenta solamente dos excepciones. En la primera, Pnin anuncia a un grupo de estadounidenses que dentro de un par de años será confundido con un nativo (Nabokov 2004: 24). Quienes lo oyen sólo atinan a reaccionar con carcajadas. En la segunda, tras aparecer conduciendo su propio coche americano, un bronceado e informalmente vestido, Pnin provoca el comentario de una observadora: "'*Avtomobil'*, *kostyum – nu pryamo amerikanets* (a veritable American), *pryamo Ayzenhauer*'" (Nabokov 2004: 90). El resultado, Presidente mediante, vuelve a ser cómico.

Sucede que Pnin, a diferencia de Nabokov, es solamente ruso: donde el escritor triunfó –en el dominio de la lengua, en la creación de una obra en esa

lengua, en el retrato de una sociedad por medio de esa obra–, Pnin fracasa. Parte de la trama de la novela es la historia de los cambios de domicilio del protagonista dentro de la misma Waindell: tras pasar por la residencia de profesores solteros y por innumerables habitaciones de alquiler, Pnin consigue finalmente instalarse en una casa de la que es el único arrendatario. El clímax de la novela llegará poco después: tras el triunfo doméstico, coronado por una relativamente exitosa *housewarming party*, Pnin anuncia su intención de comprar la casa en la que vive. La consecuencia inmediata es que el Dr. Hagen, su superior y hasta entonces protector, confiesa al desdichado Pnin que su puesto corre peligro, que su futuro profesional es de lo más precario. La novela terminará sin que el héroe obtenga la conquista simbólica de la casa propia.

Los muchos contrastes entre Timofey Pnin y la figura de Vladimir Nabokov que se desprende de *Speak, Memory* revelan la clave del éxito del emigrado: el artista atenúa su exilio mediante la creación. La tragedia de Pnin está en que éste sólo consigue ejecutar dos de las tres porciones que compondrían una espiral: experiencia –equivalente a la tesis o primera proposición hegeliana– y recuerdo –antítesis o reacción–, lo que constituye el cierre del círculo. La tercera proposición no es accesible a Pnin, sino que sólo es alcanzada por el acto creador de Nabokov: se trata de la escritura.

Pnin, queda claro, es un personaje estéril, y todo lo que lo rodea se vuelve igual de improductivo. Aunque siente un cariño casi paternal por Victor Wind, el profesor no tiene hijos; tampoco parece que sus clases de ruso generen conocimiento alguno en sus alumnos, y aquello que debería constituir su obra no termina de entrar en fase de gestación:

> He contemplated writing a Petite Histoire of Russian culture, in which a choice of Russian Curiosities, Customs, Literary Anecdotes, and so forth would be presented in such a way as to reflect in miniature la Grande Histoire-Major Concatenations of Events. He was still at the blissful stage of collecting his material. (Nabokov 2004: 55)

Como se ha visto, la estructura circular de la novela encierra al protagonista en un rizo que lo obliga a repetir sus errores indefinidamente. Incluso la manera de Pnin de percibir el mundo material y de recordar el pasado resulta infértil si se la compara con las de los personajes más creativos

–o directamente creadores– como Nabokov, Victor, y hasta el propio narrador de *Pnin*, acusado por Timofey de ser “a dreadful inventor” (Nabokov 2004: 138). El inexistente libro de Pnin habría de funcionar como reproducción en escala de su mundo, librándolo del lazo estéril en que se encuentra contenido. Al sintetizar su experiencia a través de la escritura, Pnin resolvería el conflicto entre vida y recuerdo, rompiendo el círculo vicioso del exilio. Pero, a diferencia de lo que sucede en la historia de Vladimir Nabokov, la tragicomedia de Pnin se cierra sin esa última proposición redentora. Después de muchos intentos, Pnin fracasa en su propósito de encontrar un hogar en Estados Unidos, y la última imagen que tenemos de él es la de un nómada, un ruso errante condenado a vagar por las medianas universidades del Midwest norteamericano, con sus diccionarios y el esbozo de su Historia cultural de Rusia por siempre inconclusa.

Bibliografía

GOLD, Herbert (2004): “The Art of Fiction Nº 40: Vladimir Nabokov”, en *The Paris Review*, nº 41, 1967.

IVASK, George (1961): “The World of Vladimir Nabokov”, en *The Russian Review*, vol. 20, nº 2, pp. 134-142. Kansas: Blackwell Publishing.

LODGE, David (2004): “Introduction”, en NABOKOV, Vladimir, *Pnin*. Nueva York: Everyman’s Library.

NABOKOV, Vladimir (1973): *Strong Opinions*. Nueva York: McGraw-Hill.

— (2000): *Speak, Memory*. Londres: Penguin.

— (2004): *Pnin*. Nueva York: Everyman’s Library.

VICENTE ALEIXANDRE: EL EXILIO INTERIOR DE UN NOBEL OLVIDADO

Verónica GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Resumen

En este breve artículo pretendemos señalar la importancia de Vicente Aleixandre como un escritor comprometido con su tiempo. ¿Hay exilio interior en el autor de *Sombra del paraíso*? Sin lugar a dudas, su figura ha sido menospreciada: en ningún momento dejó de luchar en un tiempo en el que, desgraciadamente, la censura impedía el desarrollo libre de la vida en general. Pero… ¿qué es mejor: callar o buscar los medios para poder decir lo que se quiere, aunque sea veladamente? Es por esta razón por la que queremos reivindicar la figura de nuestro Nobel olvidado: su faceta literaria y su faceta más humana. Un poeta por y para el pueblo, un poeta para los hombres.

Palabras clave: Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso*, poesía, exilio interior.

Title: Vicente Aleixandre: the Interior Exile of a Forgotten Nobel Prize

Abstract

In this brief article, we would try to indicate the importance of Vicente Aleixandre as a writer committed to his time. Is there interior exile in the author of *Shadow of paradise*? We are sure that his figure has been underestimated, although he never stopped fighting in a time in which, unfortunately, censorship prevented society from carrying out life in general. But… what's better: keeping quiet or looking for the means to be able to say what is wanted, though in a hidden way? That is the reason why we would like to restore the actual conception of our forgotten Nobel prize: because of his literary facet and, also, because of his human facet. A poet for the people, a poet for men.

Keywords: Vicente Aleixandre, *Shadow of paradise*, poetry, interior exile.

Hoy en día no es extraña la percepción de la figura de Vicente Aleixandre como la de una persona enfermiza, encerrada en su casa de la calle Velintonia y a la que le faltaba un riñón. No obstante, nos proponemos romper la idea predominante de un “poeta de salón” poco involucrado en su tiempo y sus circunstancias, que destacan muchos de los lectores de su obra.

La consolidación de Aleixandre como pope cultural tras la guerra civil, vate de la generación de los cincuenta y consejero literario, no se separa, hoy por hoy, de una ubicación fija: la calle Velintonia, número 3. Su presencia en la sociedad no es tan sólo literaria, sino que a su labor cultural hay que sumarle la del compromiso del autor de *Sombra del paraíso* con su tiempo y sus congéneres. Que no se fuera de España no implica que no estuviera responsabilizado con lo que ocurría en su país. El exilio territorial no es el único que tuvo lugar aquí; entre nuestras fronteras también hubo exiliados, interiores, pero exiliados al fin y al cabo.

Los cuadernos de Velintonia (Cano 1986) son un buenísimo ejemplo de cómo Aleixandre se oponía a doblegarse ante un régimen que le había sido impuesto. Ni sus máximos mandatarios fueron capaces de hacer que el Nobel cediese ante sus peticiones y, si lo hacía, siempre era a cambio de obtener libertades que beneficiasen a otros. Este caso se dio, entre muchos otros, cuando Rafael Santos Torroella, secretario de Pérez Villanueva, director de Enseñanza Universitaria y, en palabras de Cano, “uno de los hombres más abiertos del Régimen” (Cano 1986: 26) le pidió a Aleixandre que participase en el Congreso de Poesía patrocinado por él:

> Vicente ha pedido un plazo para decidirse, pero me confiesa que no tiene ninguna gana de que su nombre figure en ese Comité organizador, al lado de Pemán, Foxá y otros falangistas. “No creo mucho –me dice– en la utilidad de tales congresos, que no sirven más que para utilizarlos como propaganda en el exterior, y para que mangoneen a unos cuantos y se luzcan otros. Le he propuesto a Torroella que sustituya a Foxá por Carles Riba. Si asisten los catalanes –Riba, Foix, M. Manent–, asistiría yo, porque me parece importante que por primera vez los poetas catalanes abandonen su aislamiento y se reúnan con los poetas del resto de España. Me ha dicho Torroella que la convocatoria la firmarán también Dámaso, Gerardo, Panero, Ridruejo y Rosales. Quizá, si hay una atmósfera de libertad, puedan decirse cosas que no decimos en Madrid”. (Cano 1986: 26)

Ejemplos como el del párrafo anterior nos revelan el inconformismo de nuestro poeta frente a las circunstancias y su incapacidad para someterse. En ningún momento se adapta, no para de luchar, de una manera menos activa que otros pero, al fin y al cabo, no se deja pisar. Y siempre pretende que sus peticiones favorezcan a más de uno y, en definitiva, a la sociedad española.

El recorte de libertades durante la posguerra es más que evidente y, como muy bien observa Sánchez Alonso, la vida del poeta se dio entre un continuo ir y venir de opositores al régimen a los que él mismo apoyaba con firmas, proclamas y defensas –éstas últimas más implícitas– en su poesía. De ahí que las visitas a Velintonia tuviesen un carácter marcadamente liberal y contestatario:

> Aquellas visitas mitigaron los rigores del exilio interior que sufrió el poeta durante los primeros años que sucedieron a la guerra civil, y en los que no sólo se prohibieron sus libros, sino que se reforzó la intransigencia hasta el punto de castigar a quien pronunciara su nombre, de ahí que los más atrevidos aludieran a Aleixandre llamándole “el autor de *La destrucción o el amor*”. Era tal el repudio público al que se sometió al poeta, que hubo un periodista barcelonés que, al enterarse de que iba a publicar un nuevo libro, escribió: “No hemos ganado la guerra para que Vicente Aleixandre publique libros”. (Sánchez Alonso 2000)

Palabras como las vertidas anteriormente nos permiten hacernos una idea de las circunstancias de una persona autoexiliada en su casa cuyo único recurso era adaptarse a una lucha que le permitiese obtener resultados: cuán absurdo hubiese sido publicar una obra marcadamente política que hubiese sido inmediatamente censurada y que no hubiese permitido al público disfrutar de una cosmovisión diferente a la oficial. El compromiso de Aleixandre siempre estuvo ahí; no obstante, cualquier persona en su lugar hubiese tenido miedo: ¿cómo no tenerlo, sabiendo que el Estado de Derecho era tan utópico en la España franquista como la *Utopía* de Tomás Moro? Todos somos humanos.

Quizá parezca paradójico que un opositor al franquismo se quedase en España cuando podía haberse marchado, como hicieron muchos de sus compañeros de generación y miles y miles de españoles anónimos que dejaron en España sus raíces pero “se llevaron la canción”, como afirmaba León Felipe. Sin embargo, todo tiene su razón, y no hemos de buscarla más allá de las propias palabras del interesado:

> Comentando la suerte de algunos poetas exiliados –buena en unos, mala en otros– me confiesa Vicente que él da gracias al cielo de no haber tenido que

> exiliarse como consecuencia de la guerra civil, gracias a su enfermedad, que se lo impedía. Me cuenta que Pablo Neruda le visitó en guerra para ofrecerse a llevarlo en avión a París, para que se instalara allí con su hermana en un sanatorio, y estuviera libre de bombardeos y penurias alimenticias. Y que él contestó que prefería seguir la suerte de su pueblo. “Para mí salir de España hubiese sido una catástrofe –me dice–. Y me alegro de haberme quedado aquí con los míos y mis amigos, y de haber podido escribir aquí mi obra, en mi tierra, bajo el cielo de Castilla. Pienso como Federico, que confesó que no podría vivir fuera de las fronteras de su patria, y como Antonio Machado, que presentía que alejarse de España era para él la muerte, como en efecto ocurrió”. (Cano 1986: 127-128)

No podemos adivinar si su destino habría sido tan trágico como el de Lorca o el de Machado; lo que sí sabemos y queremos subrayar es que en su obra, se mire por donde se mire, sí hay un compromiso palpable.

Una consecuencia inmediata derivada de que Aleixandre permaneciese en España es un mayor acercamiento suyo al ser humano –por razones obvias de solidaridad–, alejándose un poco de sus primeros poemarios, más centrados en la Naturaleza como macrocosmos. Es de todos conocida la tendencia a la rehumanización en la poesía española, sobre todo a raíz de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y de *Sombra del paraíso*, ambas publicadas en 1944, durante la inmediata posguerra. Pese a que el poemario de Aleixandre es de la ya citada fecha, estaba acabado en el año 1939, con lo cual podemos deducir que es fruto de las circunstancias históricas del momento: la guerra civil española. ¿Y cómo desligar ese momento de la obra de un poeta en el que tanto influyó la vida?:

> Tú que tanto me conoces, sabes que soy el poeta o uno de los poetas en quienes más influye la vida. Siento en mí una especie de leonina fuerza inaplicada, un amor del mundo, que mí, hombre en reposo, me hace sufrir o me exalta. Tengo una visión unitaria de la vida. (Carta a Dámaso Alonso, 1940)

Es entonces cuando se nos plantea la problemática de si hablar, y cómo, o si es mejor callar; dos resoluciones distintas a esta misma pregunta las encontramos en torno a la problemática del “posibilismo”, entre las figuras de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. El primero abogaba por escribir dirigiéndose a un público tratando de sortear los impedimentos de la censura, mientras que el segundo prefería callar para así no tener que “maquillar” sus ideas. La “posibilidad o no de aprovechar los resquicios que las estructuras dejaban para realizar una crítica solapada de esas mismas estructuras” (Barrero 1992: 153), nos parece una opción inteligente y, sin menospreciar la denuncia explícita de

Sastre, nos resulta incluso más perspicaz aquél que logra transgredir las normas sin que el poder tenga conciencia de ello. Sí, Aleixandre y Buero fueron unos valientes, quizá no los más combativos, pero no cejaron en sus denuncias. Es clara su perseverancia.

Aun así, siempre hay quienes creen que una actitud es pasiva si no se es un activista político proclamado a voz en grito. Nunca llueve a gusto de todos:

> La tarde en Velintonia. Vicente me enseña un artículo de la revista *Las Españas* de Méjico, hecha por exiliados, en el que se ataca a unos cuantos poetas del interior empezando por él mismo, y a Dámaso, Gerardo, Bousoño, García Nieto, y otros. Cree Vicente que el autor, que se firma con el seudónimo de Miguel Manrique, no es otro que el poeta Luis Landínez, que además de mal poeta odia a Vicente, a Dámaso y a mí, no sabemos por qué. Dio hace poco una conferencia sobre la poesía de Vicente en la que acudía a toda clase de procedimientos, incluso personales, para rebajar el valor de su poesía. Vicente piensa que la mejor respuesta es la del silencio. Yo, sin embargo, he escrito una “flecha” en *Ínsula* para desenmascarar la vileza del tal Miguel Manrique. (Cano 1986: 49)

Es ahora cuando esbozaremos de manera muy sucinta las razones por las que creemos que *Sombra del paraíso* es un claro ejemplo de exilio interior, consecuencia de un momento en el que el territorial era una realidad urgente y el interior una medida para sobrevivir. Paul Ilie teoriza de manera brillante qué fue y qué supuso el exilio interior en la España solariega y cómo lo concibieron los españoles de allá, los de la España transeúnte:

> El exilio interior significó que a la península le faltaba una parte cultural que había rechazado al resto pero que, al desprenderse había dejado hilos y girones todavía entretejidos en el entramado cultural original. Sostener, como hicieron Ridruejo y Ayala, que la España peninsular era una ruina cultural puede que sea exacto. Pero ¿cómo puede esto corroborarse sin analizar el elemento perdido, la cultura expatriada, un elemento que solamente podía existir estando ausente, y que además, dejaría de ser un factor si sus componentes hubieran sido parte integrante de la cultura? (Ilie 1981: 132)

No tenemos la capacidad de valorar, en ningún momento, si esta experiencia fue menos traumática que la del exilio territorial. Obviamente los que tuvieron que irse dejaron aquí muchas cosas, pero los que se quedaron vieron cómo perdían parte de lo que más querían y cómo lo que quedaba, lo hacía de forma tullida y cercenada. Ilie lo deja claro: eran girones. En cualquier caso, nadie ganó.

El exilio interior en *Sombra del paraíso* tiene, paradójicamente, un espacio: Málaga. La reminiscencia de esta dimensión mítica hará que el poeta contrarreste su situación político-histórica, y la de toda una generación marcada por el miedo, el odio y el desengaño. Su vuelta a la infancia es fruto de una necesidad, no de un gusto de “poeta de salón” –que es de lo que muchos le han acusado–:

> También el paraíso como infancia, porque el sufrimiento hace que el hombre dirija su mirada a su infancia y la contemple como un paraíso lejano, más bello cuanto más sucia es la vida que le rodea. Puede darse incluso, como ha observado Dámaso Alonso, una superposición de la niñez-aurora del mundo y de la niñez-infancia del poeta. (Cano 1990: 19)

Compartimos la visión de Cano: las carencias de su tiempo hicieron que el poeta de la nómina del 27 tuviese que revivir su infancia malagueña. Pese a esta especie de “éxodo a la niñez”, la obra de Aleixandre no deja lugar a dudas de su humanización:

> Vale decir que el canto de las míticas fuerzas aurorales de la vida y del mundo, que en *Sombra del paraíso* se contiene, resulta entonado aquí desde la pérdida de esa misma vivencia auroral y, por lo tanto, desde la historia. (Jiménez 1998: 60-61)

La inmensa mayoría de los críticos coinciden en que la mitificación edénica de Málaga no es una invención *autorial* sino, más bien, una necesidad del recuerdo real de aquello que el niño Aleixandre vivió –o creyó haber vivido. Nosotros apoyamos esa idea, puesto que la memoria es la que endulza o no nuestras evocaciones, siendo éstas una recreación modificada tanto por el tiempo como por nuestra propia evolución personal:

> Vicente Aleixandre no finge experiencias, sino que recurre a su propia historia. El paraíso no es tampoco un mundo creado en la fantasía, sino la realidad asible con los sentidos, la que hizo ser niño al niño, la que devolverá la hombría al hombre. (Alvar 1977: 231-232)

Algunos autores como Cernuda han calificado a Aleixandre de escapista, precisamente por ese “viaje mítico”. Sin embargo, poemas como “No basta” dejan claro que *Sombra del paraíso* no es un modelo de evasión sino, más bien, todo lo contrario: una visión negativa que hace que el poeta busque la luz, salir del pozo. Hay efectivamente un rechazo, pero éste no conlleva un aislamiento del mundo, sino el anhelo de uno pre-existente. Y, aun así, la poesía “no basta” como elemento que disimule la dureza de la vida diaria,

tampoco basta el amor, ni el abandono a los instintos, “no, no basta”, y el poeta será el que intente aplacar esta ausencia de Dios:

> Pero no basta, no, no basta
> la luz del sol, ni su cálido aliento.
> No basta el misterio oscuro de una mirada. […]
> No era tristeza, no. Triste es el mundo;
> pero la inmensa alegría invasora del universo
> reinó también en los pálidos días. […]
> Así sollocé sobre el mundo.
> ¿Qué luz lívida, qué espectral vacío velador,
> qué ausencia de Dios sobre mi cabeza derribada
> vigilaba sin límites mi cuerpo convulso? (Aleixandre 1967: 111-112)

Podemos hacernos una idea del grado del compromiso del autor. Obviamente, su poesía nunca llegó a adquirir los matices de la poesía social y, sin embargo, no dejó de tener como referente al ser humano. También es cierto que, cada vez más, los críticos han ido desechando la noción de escapismo para evitar el compromiso. Es más, en la compilación *Poemas paradisíacos* (Aleixandre 1990), Garrido postula que:

> En esta muestra Aleixandre ha seleccionado aquellos poemas más próximos a la *inspiración malagueña*. Son los que *interiormente*, palabra muy definitoria, más se aproximan a las formas simples del mito particular que después se articulan en *una mirada más vasta y coherente sobre el universo*, como afirma Bousoño al definir la obra del vecino de Velintonia. De forma consciente ha evitado la *vertiente dolorosa y sombría de* Sombra del paraíso. (Garrido 1998: 191)

Las circunstancias, las consecuencias y el futuro desarrollo de *Sombra del paraíso* derivan de una base que tiene muchísimo que ver con el tema que aquí nos acomete, el del exilio interior, en definitiva, la carencia:

> El punto de partida, no obstante, es un estado de carencia; la propia angustia por la realidad de existir, el paso del tiempo, las paradojas de la vivencia personal. Todo ello exige contextualizar el poema en el radical pesimismo –que hará que otros espacios urbanos adquieran valores negativos y de amenaza en el mismo libro– que conforma la visión inicial del hombre. Como reacción a su dolor, el poeta recrea la visión en plenitud de un proustiano tiempo perdido en un universo perfecto. Es el resumen vital y el contraste al dolor y la muerte. (Garrido 1998: 192)

Nuestra hipótesis de trabajo se centra en que en Aleixandre el paraíso es una vuelta a un tiempo que fue mejor, no como método de escape, sino fruto de “la propia angustia por la realidad de existir” en un tiempo en el que el paraíso quedaba lejos, muy, muy lejos. Fue un poeta exiliado, un exiliado

interior no sólo por política, sino por él mismo y las limitaciones que se autoimponía:

> Horas de soledad, horas de creación, horas de meditación. La soledad y la meditación me trajeron un sentimiento nuevo, una perspectiva que no he perdido jamás: la de la solidaridad con los hombres. Desde entonces he proclamado siempre que la poesía es comunicación, empleando la palabra en ese preciso sentido. (Aleixandre 1987: 31-32)

Bien es cierto que, en numerosísimas ocasiones, es mucho más coherente no hacer caso de las palabras de un autor, porque pueden llevarnos a equívocos o a interpretaciones rebuscadas más allá de un significado inicial. No obstante, ¿cómo no creer a Aleixandre si su obra habla por sí misma? ¿Cómo no escuchar al hombre que enviaba dinero a escondidas a la mujer de Miguel Hernández, subvencionaba con lo que podía revistas liberales, ayudaba a sus amigos económica y moralmente? ¿Cómo no creer que su prioridad eran más los otros que sí mismo?

Los métodos para burlar la censura hicieron que nuestro vate buscase un lenguaje acorde a sus gustos, sus necesidades y las de sus lectores. Sí, otra vez la problemática del “posibilismo” que, durante un tiempo, incluso llegó a hacer que *Sombra del paraíso* se tuviese que mantener a la sombra, valga la redundancia, “secuestrada” por la censura:

> Así el exilio interior funcionó por una vía de dos direcciones que no llegaban a ningún sitio: ni al insondable centro de la vida privada o del país, ni tampoco al mundo exterior. La España peninsular censuró su yo crítico, haciendo irreconocibles los temas de controversia a causa de la abstracción y de los tópicos literarios mutilados que atañían al sector social. (Ilie 1981: 139)

Procuraremos que nuestras últimas líneas, de elogio en cualquier caso, sean las de la reivindicación de un Nobel, que hoy por hoy apenas es leído, estudiado o recordado. Un escritor laureado en su tiempo, admirado por todos, amigo de muchos, estandarte cultural de varias generaciones, acicate literario y maravilloso poeta. Lo más triste es que, pese al valor de este gran hombre, algunos critiquen su “éxodo mítico”, su condición de poeta poco comprometido y que pocos, muy pocos, lo estudiemos. Ojalá hubiésemos podido hablar de él, con él. Nos conformamos con que fuese un hombre “en el buen sentido de la palabra, bueno” y que dejó una estela que, esperamos, recobrar:

> La poesía de Vicente Aleixandre supone, en último término, una pugna por la libertad del hombre, aprisionado en condicionamientos injustos, sujeto y víctima de pasiones y condenado a la consumación de la materia. […] Creo que

> Aleixandre es uno de los poetas más auténticamente revolucionarios, porque no sólo ha renovado las formas expresivas, sino la misma sensibilidad. Es obvio que resulta más subversiva –más transformadora de convencionalismos– una poesía así que una poesía dedicada a motivos concretos, por graves que éstos sean y por denunciador que se alce el verso. (Pozanco 1977: 53)

Bibliografía

ALEIXANDRE, Vicente (1967): *Sombra del paraíso*. Buenos Aires: Losada.

— (1987): *Prosas recobradas*. Barcelona: Plaza & Janés.

— (1990): *Poemas paradisíacos*. Madrid: Cátedra.

ALVAR, Manuel (1977): “Análisis de *Ciudad del paraíso*”, en CANO, José Luis (ed.), *Vicente Aleixandre: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

BARRERO, Óscar (1992): *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo.

CANO, José Luis (ed.) (1977): *Vicente Aleixandre: el escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

— (1986): *Los cuadernos de Velintonia*. Barcelona: Seix Barral.

GARRIDO, Antonio (1998): “Poemas paradisíacos”, en VV AA, *Vicente Aleixandre.* LITORAL *en el centenario de su nacimiento (1898-1998)*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

ILIE, Paul (1981): *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos.

JIMÉNEZ, José Olivio (1998): *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*. Sevilla: Renacimiento.

POZANCO, Víctor (ed.) (1977): *Lo que opinamos de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Víctor Pozanco Editor.

SÁNCHEZ ALONSO, Fernando (2000): “El jolgorio efímero. Retratos a contraluz de cinco poetas del 27” [en línea], en *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 14, 17 de marzo 2000, UCM. En: http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/jolgor27.html

"ONE GENERATION PASSETH AWAY, AND ANOTHER GENERATION COMETH": MORFOLOGÍAS DEL EXILIO EN *THE SUN ALSO RISES*, DE ERNEST HEMINGWAY

Rebeca GUALBERTO VALVERDE

Resumen
Tradicionalmente, la crítica ha considerado *The Sun Also Rises* como un fiel reflejo de la desilusión de una generación de autores estadounidenses expatriados a Europa tras la Primera Guerra Mundial. El objeto de este estudio es trascender tal visión para así explorar los diferentes significados del exilio que bien padecen, bien persiguen los personajes de la novela. Aquellos autores que, en palabras atribuidas a Gertrude Stein, conformaron una "generación perdida", se trasladaron a París en los años veinte movidos por una pulsión artística y vital que los urgía a deshacerse de los grilletes del puritanismo de los Estados Unidos, para así alcanzar una existencia libre y creativamente plena. El exilio de los personajes de *The Sun Also Rises*, sin embargo, trasciende esta noción. París no ofrece refugio, ni la posibilidad de una existencia plena. París es un lugar de encuentros estériles, los cuales dan cuenta de la existencia fútil del individuo como elemento constitutivo de una generación "grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken…" (Fitzgerald 1996: 213). Así, los personajes sólo tienen una opción posible: la ataraxia –el exilio de sí mismos: un exilio moral, estético y espiritual–.
Palabras clave: Ernest Hemingway, modernismo de los Estados Unidos, exilio, "generación perdida", *The Sun Also Rises*.

Title: "One generation passeth away, and another generation cometh": Morphologies of Exile in Ernest Hemingway's *The Sun Also Rises*

Abstract
Traditionally, literary scholars have considered *The Sun Also Rises* as a faithful portrayal of a generation of disillusioned American authors, who went into exile in Europe following the Great War. The aim of this paper is to transcend this view in order to explore the different meanings exile acquires in the novel. The members of the so-called "lost generation" –the words are attributed to Gertrude Stein, "in conversation" – moved to Paris during the 1920s in order to realize an artistic and vital drive that pushed them away from American Puritanism. But the characters' exile possesses a different nature. In *The Sun Also Rises,* Paris is not a safe haven; it does not offer the possibility of living life fully. Paris is a sort of spiritual wasteland, where every encounter ends in uttermost futility. This, in fact, accounts for the futile existence of individuals who disintegrate in, as Francis Scott Fitzgerald wrote, "a generation grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken…" (Fitzgerald 1996: 213). The characters thus have only one option: ataraxia; that is to say, the robust endurance which signifies an interior exile –a moral, aesthetic, and spiritual exile.
Keywords: Ernest Hemingway, American Modernism, exile, "lost generation", *The Sun Also Rises*.

Tradicionalmente la crítica ha considerado *The Sun Also Rises* (Ernest Hemingway, 1926) como un fiel reflejo de la desilusión de una generación de autores estadounidenses que se auto-exiliaron, yéndose a vivir a Europa tras la Primera Guerra Mundial. El objetivo de este estudio es trascender tal visión para así explorar los diferentes significados del exilio que bien padecen, bien persiguen los personajes de la novela. Aquellos autores que, en palabras atribuidas a Gertrude Stein[41], conformaron una "generación perdida", se trasladaron a París en la década de 1920 movidos por una pulsión artística y vital que era del todo incompatible con las grandes causas que había emprendido la sociedad estadounidense tras la guerra en Europa: la Ley Seca, el puritanismo, el *filisteísmo* y el mercantilismo. Malcom Cowley, en su libro *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*, publicado en 1956, explica:

> The Paris of young American writers in the early and middle 1920s was both a city and a state of feeling induced, as I have already suggested, by the Great War and its aftermath. Like Hemingway, most of the writers had been in uniform and –with exceptions such as Fitzgerald and Faulkner– had served on the French or the Italian front. They had learned to admire French culture and had dreamed of a better world after the war. When they went back to the States, they found that the postwar world was worse for them than the world they had known before 1917. Prohibition, puritanism, philistinism, and salesmanship: these seemed to be the triumphant causes in America. Whoever had won the war, young American writers came to regard themselves as a defeated nation. (Cowley 1973: 53)

En efecto, tras la experiencia que habían vivido durante la guerra, a medio camino entre traumática y decepcionante, los autores de la "generación perdida", según explica Cowley, "still had that accumulated nervous energy, and their disillusionment was chiefly an attitude to be proclaimed in a style full of bounce" (Cowley 1973: 15). Desde esta perspectiva, siguiendo la explicación de Cowley, el viaje *de vuelta* a Europa durante la década de los veinte no supuso un exilio forzado, sino la búsqueda voluntaria de un hogar espiritual. Cowley explica: "Paris was freedom to dress as they pleased, talk and write as they pleased, drink as they pleased, and make love without worrying about the neighbors. Paris was a continual excitation of the senses" (Cowley 1973: 53).

[41] El primer epígrafe de *The Sun Also Rises* es el siguiente: "'you are all a lost generation.' —GERTRUDE STEIN *in conversation*" (Hemingway 2004).

Puede argüirse, pues, que para los escritores de la "generación perdida", París no era sólo un lugar, sino también un sentimiento que, en última instancia, había sido generado por la Primera Guerra Mundial y por las repercusiones históricas, morales y filosóficas que el conflicto trajo consigo.

Los escritores estadounidenses que vivieron en Europa durante la década de 1920, entre los cuales se encontraban tanto Ernest Hemingway como el citado Malcolm Cowley, constituyeron, a todos los efectos, una generación profundamente marcada por la Primera Guerra Mundial. En una obra anterior a la ya mencionada de Cowley –*Exile's Return*, publicada en 1934–, puede leerse que el significado de una "frase pretenciosa" como "generación perdida" reside, precisamente, en los efectos morales, psicológicos e incluso espirituales que ejerció la guerra en la vida de los expatriados:

> School and college had uprooted us in spirit; now we were physically uprooted, hundreds of us, millions, plucked from our own soil as if by a clamshell bucket and dumped, scattered among strange people. All our roots were dead now, even the Anglo-Saxon tradition of our literary ancestors, even the habits of slow thrift that characterized our social class. We were fed, lodged, clothed by strangers, commanded by strangers, infected with the poison of irresponsibility –the poison of travel, too, for we had learned that problems could be left behind us merely by moving elsewhere– and the poison of danger, excitement, that made our old life seem intolerable. (Cowley 1969: 46)

Desde la explicación de Malcolm Cowley –tan próxima en el tiempo y en el espacio a la novela de Hemingway– parece constatarse que, en efecto, *The Sun Also Rises* constituye un fiel retrato del estilo de vida de los expatriados estadounidenses que vivieron en Europa durante y después de la Primera Guerra Mundial. Obsérvese la siguiente afirmación de Cowley en *Exile's Return:*

> When we first heard of the Armistice we felt a sense of relief too deep to express, and we all got drunk. We had come through, we were still alive, and nobody at all would be killed tomorrow […]. On the next day, after we got over our hangovers, we didn't know what to do, so we got drunk. (Cowley 1969: 46)

La relación de similitud entre las descripciones de Cowley y las escenas de *The Sun Also Rises*, en las cuales los personajes se emborrachan noche tras noche, pues no tienen ninguna otra cosa que hacer, son más que evidentes. Ahora bien, desde el punto de vista de este estudio, la novela de Hemingway dista mucho de ser únicamente un fiel reflejo del estilo de vida de

la "generación perdida", tal y como la describe Malcolm Cowley en las dos obras citadas. Como ya se ha apuntado, el exilio de los personajes de *The Sun Also Rises* trasciende la descripción del auto-exilio estadounidense que plantea Cowley, a pesar de las similitudes. En la novela de Hemingway, París también representa el sentimiento de una generación, no es sólo una ciudad. Sin embargo, París, como espacio del exilio, no ofrece refugio, ni libertad, ni la posibilidad de una existencia plena; por el contrario, París constituye una tierra espiritualmente yerma. París es un lugar de encuentros emocionales y sexuales que resultan estériles y que, en definitiva, dan cuenta de la futilidad del individuo como elemento constitutivo de una generación que fue descrita por Francis Scott Fitzgerald –en su novela *This Side of Paradise* (1920)– en los siguientes términos:

> Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken… (Fitzgerald 1996: 213)

Como Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos, y otros escritores estadounidenses del momento, los personajes de *The Sun Also Rises* han sobrevivido a la guerra pero, desde luego, no han resultado ilesos. El universo narrativo de la novela de Hemingway constituye un mundo en el cual, como se hace explícito al comienzo de la novela, "everybody's sick" (Hemingway 2004: 13). Eso al menos le dice una prostituta enferma al protagonista, Jake Barnes, quien por supuesto también está enfermo[42]. Jake fue herido durante la guerra y, como consecuencia, quedó impotente:

> Undressing, I looked at myself in the mirror of the big armoire beside the bed. […] Of all the ways to be wounded. I suppose it was funny […]. My head started to work. The old grievance. Well, it was a rotten way to be wounded and flying on a joke front like the Italian. (Hemingway 2004: 26-27)

Cabe mencionar que, como la crítica ha señalado, la impotencia sexual de Jake constituye un símbolo funcional en el texto, pues articula el conjunto de significados de toda la novela. La enfermedad de Jake, de hecho, se

[42] She cuddled against me and I put my arm around her. She looked up to be kissed. She touched me with one hand and I put her hand away.
'Never mind.'
'What's the matter? You sick?'
'Yes.'
'*Everybody's sick*.' (Hemingway 2004: 13). La cursiva es nuestra.

extiende a todo aquello que lo rodea, contagiando a los distintos personajes e infectando los diversos espacios de la narración. Así, puede argüirse que la impotencia sexual de Jake funciona en *The Sun Also Rises* como el síntoma externo y visible de una enfermedad generalizada que, hasta cierto punto al menos, permanece latente, a pesar de afectar a todos los personajes. Para Malcolm Bradbury, la herida de Jake es un símbolo que representa una intrusión casi intolerable de la violencia en el individuo. Es una consecuencia directa de la guerra. Bradbury explica:

> [the wound] points to the modern exposure, the threat of death and annihilation, the vacancy of present history, the need for physical reality, which most of the major characters feel. It is the wound that leads on into a world of trauma, of sleeplessness, loss, consciousness of *nada*, the void in the universe. (Bradbury 1992: 99)

La herida de Jake es pues la herida de todos los demás expatriados que comparten exilio en París, ya que, como explica Mark Spilka: "In some figurative manner these artists, writers, and derelicts have all been rendered impotents by the war. Thus, as Barnes presents them, they pass before us like a parade of sexual cripples […] they are all incapable of love" (Spilka 1985: 108). Quizás tal incapacidad para amar sea la enfermedad colectiva a la cual se refiere la prostituta, Georgette, cuando afirma que, en efecto, "everybody's sick" (Hemingway 2004: 13). En cualquier caso, es preciso tener en cuenta que el significante fundamental que dicha enfermedad adquiere en el texto es la frustración sexual. La causa última, como Spilka y Bradbury apuntan, es la guerra. Así, los exiliados de la generación de posguerra no son sólo un grupo de expatriados que viajan a Europa en busca de una vida más libre, más auténtica o más intensa. Los expatriados de *The Sun Also Rises* están mutilados, viven entre enfermos, y habitan una ciudad que, lejos de ser un consuelo para ellos, intensifica los síntomas de la dolencia que padecen. París, para el grupo de personajes de la novela, todos ellos heridos, enfermos, hastiados y borrachos, no es en absoluto la "continual excitation of the senses" (Cowley 1973: 53) que describe Malcolm Cowley en *A Second Flowering*. Por el contrario, París es el espacio que exacerba la frustración vital de los personajes:

> '[…] This is a good town. Why don't you start living your life in Paris?'
> 'I'm *sick* of Paris, and I'm *sick* of the Quarter.'

> ‘Stay away from the Quarter. Cruise around by yourself and see what happens to you.’
> ‘Nothing happens to me. I walked alone all one night and nothing happened except a bycicle cop stopped me and asked to see my papers.’
> ‘Wasn’t the town nice at night?’
> ‘I don’t care for Paris.’ (Hemingway 2004: 10)

París también ha sobrevivido a la guerra y, como los personajes, la ciudad también sufre secuelas. París participa de la enfermedad colectiva. *The Sun Also Rises*, al fin y al cabo, no da cuenta de un grupo de escritores estadounidenses que emigran a París para materializar sus pulsiones artísticas o vitales. *The Sun Also Rises* narra el viaje de un grupo de amigos, enfermos y aburridos, que abandonan París porque deciden remplazar la futilidad de las fiestas nocturnas parisinas, en las que cada encuentro termina siempre en absoluta frustración, por los ritos paganos y religiosos de las fiestas de San Fermín, en Pamplona, y la pesca en el idílico río Irati. Los personajes de *The Sun Also Rises* no se exilian a París, sino que, desde París, emprenden un exilio cuya naturaleza, desde la perspectiva de este estudio, difiere del auto-exilio de los escritores estadounidenses asentados en la orilla izquierda del Sena. Se trata, en el caso de los personajes de la novela, de un exilio espiritual. Es más: se trata de un exilio curativo que tiene como objetivo aliviar la dolencia de Jake pero que, en última instancia, fracasa. Tanto la pesca como la fiesta taurina constituyen, en el contexto de la novela, actos frustrados, pues el hastío, la enfermedad, la inacción y la futilidad son condiciones vitales ineludibles para los personajes. Jake no puede escapar de su propia impotencia y frustración vital. Tampoco pueden hacerlo los demás personajes. Al final de la novela, la promiscuidad enfermiza de Brett, de quien Jake está enamorado, ha corrompido la fiesta de los toros, al igual que ha frustrado la experiencia purgativa de Jake en España. Ocurre así durante el viaje de pesca en Burguete, y también con los baños curativos de Jake en la playa de San Sebastián.

Durante la estancia de los personajes en Pamplona, todos los hombres pululan alrededor de Brett como cabestros tratando de conducir al toro hacia el corral. Brett los embiste, los arroya y los cornea sucesivamente, hasta el punto de seducir y, en última instancia abandonar, al matador Pedro Romero. Así, Romero deja de ser el único torero que aún conservaba la pureza y el espíritu

de la fiesta, para convertirse en uno más de los múltiples amantes casuales de Brett. Brett, como Jake, extiende la enfermedad que padece a todo aquello que la rodea. Rena Sanderson explica:

> The novel offers, as a contrast to decadent Paris, two sites of primitive purity. The first is Burguete in the Spanish mountains. Jake and Bill make an idyllic fishing expedition there, which Brett, notably, fails to join. The second is the world of bullfighting, which Brett corrupts. (Sanderson 1996: 179)

Es cierto que Brett no acompaña a Jake durante el viaje de pesca a Burguete; sin embargo, el placer que Jake obtiene de la pesca es sólo momentáneo pues, inmediatamente después de pescar, Jake se ve obligado a recordar su relación imposible con Brett y la frustración vital que tal relación le ocasiona. Obsérvese cómo, nada más guardar las truchas pescadas, Jake se sienta a leer:

> I was reading a wonderful story about a man who had been frozen in the Alps and then fallen into a glacier and disappeared, and his bride was going to wait twenty-four years exactly for his body to come out on the moraine, while her true love waited too, and they were still waiting when Bill came up. (Hemingway 2004: 105)

La historia de espera interminable y fútil que Jake lee no puede sino recordarle su propia historia de frustración. Es más: cuando Bill llega, interrumpiendo la lectura de Jake, trae con él truchas más grandes y mejores que las que Jake ha pescado. Esta circunstancia se debe a que, si bien Bill ha vadeado el río, Jake ha permanecido sentado en la orilla, y ha usado sólo la caña para pescar. Así pues, puede observarse cómo incluso la pesca –el único placer que Jake puede disfrutar realmente– está marcada por la inacción del personaje y, en última instancia, por la frustración que sigue al placer de manera ineludible. Ocurre de igual manera al final de la novela, cuando Jake está disfrutando de unos días de calma y soledad en San Sebastián, pero debe abandonar la ciudad súbitamente cuando recibe un telegrama de Brett, quien reclama su ayuda desde Madrid. En última instancia, los espacios idílicos a los cuales los personajes se exilian, en busca de tranquilidad, emoción y curación, siempre terminan contagiándose de la enfermedad que sufren los propios personajes. Los placeres de Burguete y San Sebastián terminan irremediablemente en frustración, tal y como también ocurre durante la fiesta de los toros en Pamplona.

La frustración de la fiesta de los toros es consecuencia de la influencia nociva que Brett ejerce sobre Romero. Este hecho se explicita de manera simbólica en la oreja que el matador ofrece a Brett tras la corrida y que Brett, sin embargo, desprecia. Ocurre al final de la última corrida de toros de la fiesta: Brett recibe de Romero la oreja de un toro que, nótese, unos días antes había matado a un corredor durante el encierro. No obstante, cualquier significado que tal ofrenda sacrificial a manos del torero hubiese podido tener queda sin duda anulado cuando Brett abandona la oreja junto a un paquete de cigarrillos Muratti, al fondo de un cajón en el hotel Montoya de Pamplona. Mark Spilka explica: "For the crowd, the death of this bull was a communal triumph and his ear a token of communal strength […] In effect, [Brett] has robbed the community of its triumph, as she will now rob it of its hero" (Spilka 1985: 116). Efectivamente, Brett roba el triunfo comunitario que representa la corrida de toros. Debe tenerse en cuenta entonces que el desprecio de Brett devalúa el funcionamiento ritual de la fiesta de los toros[43]. Esta circunstancia, sin duda, incide en la imposibilidad de regeneración de la comunidad, agravando, si cabe, la dolencia que padecen todos los personajes de la novela.

The Sun Also Rises constituye, según puede argüirse, el retrato de una comunidad enferma, conformada por individuos mutilados y estériles que se mueven en espacios decadentes. No es el retrato de la forma de vida de "los exiliados del arte" que describe Cowley en *Exile's Return* (Cowley 1969: 62). Maxwell Geismar explica:

> We see, in fact, that the lost generation is, in the end, much more than lost […] Hemingway's post-war generation is frustrated with an intensity and cunning of purpose, with a natural and unconscious knowledge of the best methods to defeat itself, with an almost diabolical sense of frustration. If these people are meant to be representative, they must derive not merely from a disorganized society but from, so to speak, an entire genealogy of frustrated ancestors, from a race of disillusioned. (Geismar 1971: 53)

Para Geismar, si se acepta que los personajes de *The Sun Also Rises* son representativos de algo, deben entenderse entonces como descendientes de una genealogía ancestral de desilusionados, y no como representantes de

[43] Acerca del origen y la función ritual de la corrida de toros véanse, entre otros, Álvarez de Miranda, A (1962): *Ritos y juegos del toro*, Madrid, Taurus; o Pitt-Rivers, Julian (1997): "Un ritual de sacrificio: la corrida de toros española", en *Alteridades,* 7.13, pp. 109-105, *Scribd*. Web, 21 abril 2010.

una forma de vida concreta enmarcada en un contexto histórico tan específico como el de los expatriados estadounidenses que vivieron en Europa, sobre todo en París, después de la Primera Guerra Mundial. Desde la perspectiva de Geismar, puede entenderse entonces que *The Sun Also Rises* da cuenta de una frustración más espiritual, más mítica incluso, que histórica. Dicha frustración se explicita de manera simbólica en la virilidad perdida de los personajes masculinos, identificados simbólicamente con los cabestros de la fiesta taurina de Pamplona a lo largo de la narración: "Must be swell being a steer," dice Bill (Hemingway 204: 116). El comentario tiene su origen en una conversación que Bill y Jake mantienen durante su viaje de pesca en Burguete. Dicha conversación, por cierto, resulta crucial para comprender la naturaleza del exilio que padecen los personajes de la novela. Bill define así a los expatriados estadounidenses –no se olvide: identificados simbólicamente con los cabestros a lo largo del texto–:

> You're an expatriate. You've lost touch with the soil. You get precious. Fake European standards have ruined you. You drink yourself to death. You become obsessed by sex. You spend all your time talking, not working. You are an expatriate, see? You hang around cafés […] You don't work. One group claims women support you. Another group claims you're impotent. (Hemingway 2004: 100-101)

Paradójicamente, las palabras de Bill no se refieren a Jake en concreto, sino a la noción del expatriado que tienen los estadounidenses en Nueva York. El auto-exiliado estadounidense es, desde la perspectiva de Bill, un hombre que ha perdido el contacto con la tierra, que no tiene raíces, y cuyos viajes, en realidad, constituyen un peregrinaje fútil de un café a otro. Malcom Cowley coincide. Recuérdese: "we were *physically uprooted*, hundreds of us, millions, *plucked from our own soil* as if by a clamshell bucket and dumped, scattered among strange people. *All our roots were dead now*" (Cowley 1969: 46)[44]. El expatriado es un personaje desarraigado. Cowley afirma: "All during the 1920s many, and perhaps most, of the serious American writers felt like strangers in their own land. They were deeply attached to it, no matter what pretence they made of being indifferent and cosmopolitan, but they felt obscurely that it had rejected them" (Cowley 1969: 214-215). El expatriado, desde la perspectiva de los Estados Unidos, es un hombre marcado por la falta de raíces; es un

[44] La cursiva es mía.

hombre que ha sido *arrancado* de la tierra. El exilio, por tanto, es una condición inextricable de su identidad. En *The Sun Also Rises*, la condición ineludible de exiliado coincide a un tiempo con la frustración vital que determina el destino de los personajes. Recuérdese, a colación de esto, la descripción que Bill plantea del expatriado: el expatriado, dice Bill, está obsesionado por el sexo, pero es impotente. El expatriado vive pues en un estado permanente de frustración. Ante la imposibilidad de regeneración de la cual da cuenta la novela, los exiliados de *The Sun Also Rises* sólo tienen una opción para hacer valer su hombría: la capacidad estoica para soportar el dolor y la futilidad de todas las acciones que emprenden. No obstante, tal capacidad estoica, en el contexto de la novela, tiene como consecuencia el aislamiento del héroe, no sólo con respecto de sus semejantes, sino también de la propia vida.

T. S. Eliot define el estoicismo como: “the refuge for the individual in an indifferent or hostile world too big for him; it is the permanent substratum of a number of versions of cheering oneself up” (Eliot 1972: 131-132). La actitud estoica de Jake, por supuesto, opone la entereza contemplativa a la acción. Quizás, el pesimismo de *The Sun Also Rises* reside en el hecho de que Jake, para “animarse a sí mismo”, recurre a la mera contemplación de ritos en los cuales no toma parte y que, además, carecen en última instancia de una dimensión teleológica, pues se han transformado en mera representación. Es éste el caso de las corridas de toros o de la liturgia católica. Como consecuencia de esta circunstancia, Jake se ve obligado a confrontar la imposibilidad de una regeneración que sólo el rito podría haber traído consigo. Así, Jake no puede sino constatar el hecho de que, en realidad, nada puede hacerse, salvo soportar estoicamente el padecimiento de cada uno. A colación de esto recuérdese el segundo epígrafe de la novela, tomado del capítulo 1 del Eclesiastés, tal y como aparece citado en *The Sun Also Rises:*

> One generation passeth away, and another generation cometh; but the Earth abideth forever… The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to the place where he arose… The wind goeth toward the south, and turneth about unto the north; it whirleth about continually, and the wind returneth again according to his circuits… All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again. (Hemingway 2004)

El movimiento cíclico de la tierra –esto es, el movimiento circular regenerativo de las estaciones– se sustituye en la novela por el movimiento cíclico *degenerativo*, repetitivo pero sin rumbo, de los personajes. Melvil Backman, en el artículo "Death and Birth in Hemingway," explica esto como sigue:

> […] the novel ends as it began, with Jake and Brett riding in a taxicab in a circle, *the circle representing not the renewing of cycles of nature but the repetitive aimless movements of sick beings*. Separate and together, Brett and Jake survive in their malaise, she to pursue her empty hedonism, he to hold on to his unsustaining stoicism. (Backman 1979: 121)[45]

Nótese: las fuerzas de la vida son necesarias; las generaciones, en cambio, son contingentes. Todas las generaciones son, desde este punto de vista, perdidas. Todos los individuos, exiliados, pues sus raíces han sido arrancadas de una tierra que permanece siempre, mientras unas generaciones vienen y otras se van. Los individuos que, como los personajes de *The Sun Also Rises,* se diluyen en una generación enferma, mutilada sin remedio, sólo tienen una opción posible para poder vivir; esto es, la ataraxia –el exilio de sí mismos y de su propio sufrimiento; un exilio estético, moral, y espiritual que los conduce de un café a otro, de un vaso de absenta a otro–.

The Sun Also Rises, en efecto, acaba en Madrid como comenzó en París, con Brett y Jake en un taxi, ambos aún frustrados, aún enfermos e incapaces de amarse; sin esperanza alguna de curación. El exilio de los personajes, su viaje de París a España, ha resultado del todo fútil. El viaje de exilio moral e espiritual resulta ser en realidad un viaje en círculo, un mero estado irremediable de tránsito itinerante que no conduce a ninguna parte y que, en último término, no trae consigo ningún cambio. En París, Jake se pregunta: "Isn't there anything we can do about it?" (Hemingway 2004: 22). Él mismo se responde: "There's not a damn thing we could do" (Hemingway 2004: 23). En Madrid, al final del viaje, sólo cabe ya resignarse ante un estado de degeneración que resulta sobrecogedor e irreparable: "'We could have had such a dammed good time together,'" dice Brett. "'Yes,' I said. 'Isn't it pretty to think so?'" (Hemingway 2004: 216). Los personajes han viajado pero, en realidad, se encuentran exactamente en el mismo punto que al comienzo:

[45] La cursiva es mía.

enfermos y frustrados, los personajes no han sido capaces de sobreponerse al hastío, la desilusión, y la futilidad que habían deseado dejar atrás cuando iniciaron el viaje. Así pues, el exilio se configura como una condición inextricable de la identidad de los personajes; se trata, en todos los casos, de un exilio perpetuo, itinerante, ineluctable y, en última instancia, fútil.

Bibliografía

BACKMAN, Melvil (1979): “Death and Birth in Hemingway”, in MACMILLAN, Duane J. (ed.), *The Stoic Strain in American Literature.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

BRADBURY, Malcolm (1992): *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press.

COWLEY, Malcom (1969): *Exile’s Return: a Literary Odyssey of the 1920s*. New York: The Viking Press.

— (1973): *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*. New York: The Viking Press.

ELIOT, T. S (1972): “Shakespeare and the Stoicism of Seneca”, in *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited.

FITZGERALD, Francis Scott (1996): *This Side of Paradise*. New York: Dover Thrift Editions.

GEISMAR, Maxwell (1971): *Writers in Crisis. The American Novel 1925-1940.* New York: E. P. Dutton & Co., INC.

HEMINGWAY, Ernest (2004): *Fiesta: The Sun Also Rises*. London: Arrow Books.

SANDERSON, Rena (1996): “Hemingway and Gender History”, in DONALDSON, Scott (ed.), *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press.

LOS ESPACIOS DEL EXILIO EN LA OBRA DEL ESCRITOR CHILENO ROBERTO AMPUERO

Cristina JIMÉNEZ-LANDI CRICK

Resumen

La obra novelística del chileno Roberto Ampuero se caracteriza por su condición de multicultural y transnacional. Sus novelas policíacas, protagonizadas por el detective cubano afincado en Valparaíso Cayetano Brulé, transcurren en varios países de Europa y América Latina que se corresponden con aquéllos que mejor conoce el autor, quien desde el golpe de Estado de Pinochet en 1973 ha vivido en seis países diferentes. En esta comunicación rastreamos la obra de género policíaco de Ampuero, centrándonos en su tratamiento del tema del exilio y en la representación del espacio de Alemania y en ella como espacio poseedor de una marcada connotación política y que, por tanto, contribuye a ofrecer una visión crítica de la realidad y de la Historia.

Palabras clave: Exilio, Chile, Roberto Ampuero, novela policíaca.

Title: The spaces of exile in the work of Chilean author Roberto Ampuero

Abstract

The novelistic work of the Chilean author Roberto Ampuero is characterized by its multicultural and transnational nature. His detective novels, with the Cuban detective who lives in Valparaíso, Cayetano Brulé, in the lead role, take place in various countries of Europe and Latin America, which correspond to those best known by the author, who has lived in six different countries since the coup d’état by Pinochet in 1973. In this paper we will explore Ampuero´s detective novels, focusing on his treatment of the topic of exile and the representation of Germany. This space contains strong political connotations and, therefore, offers a critical vision of reality and History.

Keywords: Exile, Chile, Roberto Ampuero, detective novel.

1. Introducción

Tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, fueron muchos los ciudadanos que abandonaron aquel país, entre ellos gran cantidad de intelectuales y artistas. En el ámbito de la literatura concretamente los escritores exiliados “forman la mayoría y […] comparten esta condición con cerca de un millón de chilenos, en lo que constituye la emigración forzada más grande del país” (Epple 1981: 210), de modo que la literatura chilena se desarrollaría en los años siguientes, en gran parte, en el exterior del país.

Fueron numerosos los destinos de los escritores chilenos exiliados, tanto en América Latina como en Europa: Poli Délano se exilió en México, Antonio Skármeta en Alemania Occidental, y Ariel Dorfman en Francia, Holanda y EEUU, por poner algunos ejemplos.

Roberto Ampuero (Valparaíso, 1953) también abandona Chile después del golpe de Pinochet y gracias a una beca de estudios de periodismo se instala en Leipzig. Allí conoce a quien será su primera esposa, cubana, y con ella se marcha a Cuba en 1974, donde vivirá cinco años y obtendrá una Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. En 1979 regresa a la República Democrática Alemana (RDA), instalándose en Berlín oriental hasta el año 1982.

Ampuero perteneció a las Juventudes Comunistas en Chile y fue por ello por lo que decidió marcharse a vivir el “socialismo real” cuando llegó la dictadura a su país: “preferí irme al Berlín Oriental antes que al Occidental, cambiar de bloque en medio de la Guerra Fría, irme a vivir detrás del Muro, en la utopía nuestra, como buen comunista” (Ampuero 2009a: 13). Pero además, como hemos visto, de la RDA se fue a Cuba. Ambas experiencias, sumadas a su posterior y más larga estancia en Berlín oriental, le decepcionaron de tal manera con sus ideales que en 1982 abandonó la RDA rumbo a Bonn, donde trabajó como periodista durante más de diez años. Desde 1993 el autor ha vivido en Chile, Suecia y EEUU, país en el que reside hoy en día.

Es de gran importancia en su obra el desencanto con un sistema que él había defendido y que para él y muchos otros supuso una utopía en su momento, de modo que al experimentar el día a día del socialismo “tu utopía se estrellaba contra la realidad” (Ampuero 2009a: 16), y más en el contexto del

exilio chileno que se definió, sobre todo en los primeros años, por su compromiso con la lucha antidictatorial que ocurría en su país. A este respecto decía Antonio Skármeta que un exiliado chileno “rehúye el aislamiento, busca a sus compatriotas y a sus organizaciones, sigue con ellos las alternativas en su patria y se esfuerza por contribuir a mejorar la suerte de su país” (Epple 1981: 231). Además, el exilio chileno, en concreto en la RDA, se caracterizó por su compromiso político con la causa socialista/comunista. En la Alemania oriental no sólo se acogió a miles de chilenos y se les ofreció casa y dinero, sino que el Estado también ayudó al Partido Comunista y a otros partidos de la Unidad Popular a reorganizarse y recomponerse gracias a iniciativas como las escuelas de cuadros “Wilhelm-Pieck” o el Seminario Latinoamericano de la Universidad de Leipzig (llamado el “Grupo de Leipzig”), a los que asistían multitud de intelectuales y militantes de partidos de izquierda chilenos, de modo que se puede afirmar que la RDA “se convirtió en el epicentro de la teoría y de la política del PC en la década de los setenta” (Valdivia 2006: 104).

Mi elección del autor para esta comunicación se basa en el interés de estudiar la adecuación del género policíaco para el tratamiento de temas relacionados con el exilio, como son los conceptos de desarraigo e identidad, por una parte, y, en el caso concreto de Ampuero, los de desencanto o decepción política, por otra.

Ampuero no ha cultivado, sin embargo, exclusivamente el género policíaco. Este autor se estrenó con la publicación de dos obras en alemán durante su estancia en la RDA: el libro de cuentos *Ein Känguruh in Bernau* (1982) y la novela juvenil *Der Pfirsichkrieg*[46] (1984), en los que trata sobre todo el tema de la dictadura en Chile y sus efectos sobre los ciudadanos. Además, Ampuero ha escrito la novela de tipo testimonial *Nuestros años verde olivo* (1999) sobre sus experiencias en Cuba y *Los amantes de Estocolmo* de 2003, *y Pasiones griegas,* de 2006. La serie de sus novelas policíacas, de la que hablaremos en este trabajo, comienza con la publicación de *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* de 1993 y a partir de la cual cosechará un gran éxito.

[46] Publicadas en castellano con los títulos *El hombre golondrina* (en 1997 y con otros cuentos) y *La guerra de los duraznos* (reeditada en 2000), respectivamente.

Es evidente el interés del autor por cultivar una obra cercana a la realidad como vehículo de crítica y reflexión, de ahí que sea el género policíaco el elegido más frecuentemente: es consciente Ampuero de la cercanía de este género con la realidad, lo que lo hace ideal para desgranar el carácter de la sociedad actual:

> Toda nuestra realidad es una gran trama policial con muertes no aclaradas, oscuras transacciones, enigmas insolubles, acuerdos entre gallos y medianoche, y exige a gritos novelas policiales que no sólo la iluminen, sino que también la desmenucen e impidan la amnesia colectiva. (Marún 2006: 51)

Pero además, la obra policíaca de este autor se define por su carácter internacional y por exponer la realidad en varios escenarios del mundo, de modo que el proceso de detección llevado a cabo por Cayetano Brulé no sólo sirve para encontrar criminales de toda clase, sino que, en las visitas a múltiples países, se ponen de manifiesto las diferencias entre las personas, tanto desde el punto de vista económico y social, como desde el antropológico. El género policíaco resulta por su estructura indagatoria apropiado para la exploración de temas relacionados con la realidad social o política, pero al mismo tiempo la articulación a través de la búsqueda y de los viajes –con referencias a lo extraño y lo "extranjero"– sirve para la reflexión sobre temas relacionados con el exilio, como son el desarraigo, la identidad y la memoria.

2. El exilio en la obra policíaca de Roberto Ampuero

Las novelas policíacas de Ampuero se relacionan con el exilio desde varios puntos de vista: tanto el del exiliado, como el de sus conocidos en el país de destino y sus compatriotas en el que dejó. En la ciudad natal del autor, Valparaíso, vive el protagonista Cayetano Brulé, para quien esta ciudad es a su vez el destino de su "exilio" voluntario (por amor). El detective, hijo de cubanos exiliados en Miami antes de la revolución, se presenta en la primera novela de la serie, *¿Quién mató a Cristián Kustermann?,* como: "al final soy cubano, norteamericano y chileno" (Ampuero 1993: 14)[47]. Diez años después, en la penúltima novela, encontrándose en Cuba por trabajo, el detective se define como "Soy cubano y chileno, una mezcla de Caribe y Cono sur. Tengo lo jodedor de cubano y lo kantiano de los chilenos" (Ampuero 2005: 241) e incluso

[47] Para ver las fechas de las primeras ediciones, consultar bibliografía al final de este trabajo.

llega a dudar de su identidad cuando, más tarde en la misma obra, se da cuenta de que ya no soporta el calor de su país natal:

> Tal vez se estaba convirtiendo en un latinoamericano del Cono Sur, pensó, y poco le quedaba de la resistencia caribeña ante el sol. Quizá ya ni siquiera era tan bullicioso ni gesticulador como la gente de su patria nativa, se había tornado un ser reservado y quitado de bulla como los del sur. (Ampuero 2005: 257)

A través del protagonista se va mostrando la evolución del exiliado a lo largo de los años, con sus dudas e incluso cambios de carácter como fruto de los años pasados lejos de la patria. Pero no sólo se tematiza el exilio en el personaje de Cayetano, sino que, en sus pesquisas el detective, se verá confrontado con otras historias de exiliados, tanto cubanos en Miami como chilenos en Cuba y en países de Europa como Alemania y Suecia. Rasgo común a todos ellos es la añoranza por la tierra donde uno nació, la cual genera una perpetua nostalgia que impide a los personajes en el exilio ser felices del todo en sus nuevos destinos; en ellos persiste el sueño de regresar a su tierra en algún momento. Cayetano, en *El alemán de Atacama,* le confiesa a su ayudante Suzuki:

> […] es probable que algún día vuelva al caimancito verde. La patria es la patria, mi hermanito, y a veces, sobre todo en los días de frío y cuando me cuesta entrarle al alma chilena, coño, que la extraño. (Ampuero 1996: 17)

El deseo de volver es una forma de esperanza, truncada sólo cuando uno muere lejos de la patria: “Un hombre que muere lejos de su patria muere siempre en la nostalgia” (Ampuero 2005: 68), según Constantino Bento, cubano exiliado en Miami en *Halcones en la noche*. Por ello, cuando llega la oportunidad, algunos exiliados regresan a sus países de origen. Así lo haría Vladimir Lobos, izquierdista chileno exiliado en Suecia que regresó a su país por un tiempo, pero se dio cuenta de que ya no podía adaptarse allí:

> No era fácil acostumbrarse a seres que habían sido sometidos a diecisiete años de dictadura […]. Resultaba imposible comunicarse armónicamente con compatriotas que desconocían la tolerancia y la diversidad. Eso creaba un abismo insuperable, un exilio permanente. El retorno era un mito, sólo se retornaba a lo que se conocía, y el Chile de antes había desaparecido. Sí, él era hoy un nostálgico, un convencido de que todo Chile pasado había sido mejor. (Ampuero 2003: 213)

La distancia respecto al país de origen y sus diferentes vicisitudes con respecto al país de exilio producen una distancia irremediable entre el exiliado

y sus compatriotas, puesto que el país añorado ya no existe, de modo que Cayetano Brulé opina:

> Los exiliados jamás deberían de retornar a la patria […]. La nostalgia tejía trampas y engaños. Nadie estaba hecho para soportar los regresos. En el andén del regreso aguardaba siempre la decepción. Uno estaba hecho para permanecer en el lugar donde había nacido, único modo de crecer sin nostalgias. Nunca se regresaba, todo se iba para siempre. La nostalgia alimentaba la ilusión de que el retorno existía, de que el paraíso perdido también podía ser recobrado. (Ampuero 2009: 155)

La sensación de desarraigo, por tanto, no desaparece nunca. Los personajes dudan acerca de su propia identidad y son conscientes de su condición de perpetuos “extranjeros”, aunque no siempre sus conciudadanos estén de acuerdo con ellos. Así, el profesor Inostroza considera que después de treinta años en Chile, Brulé ya no es extranjero, a lo cual el detective responde que no es extranjero “ni acá ni en la isla” (Ampuero 2005: 26). Sin embargo, más tarde en esta misma novela, durante una estancia en La Habana, su compatriota Gloria muestra una opinión distinta: el detective ha sido despojado de su propia identidad y del recuerdo de la isla donde nació, lo que es aún peor. El exiliado, entonces, no sólo parece estar condenado a serlo para siempre, sino que además no encuentra la comprensión de sus conocidos, ni en el país de origen (pues ya no conoce el presente de dicho país), ni en el país de destino, donde ni siquiera los más allegados entienden la eterna nostalgia con la que vive, hasta tal punto que su amante Margarita llama a Brulé “malagradecido”, pues ella

> No entendería jamás lo que era la nostalgia por su patria verde y calurosa, donde los inviernos no existían y la vegetación brotaba gracias a las lluvias tibias y generosas. Ella interpretaba su nostalgia como una traición a Chile, y no comprendía que la nostalgia creciera al mismo tiempo que su amor por Valparaíso y el país que lo había acogido decenios atrás. (Ampuero 2003: 39)

El exiliado sólo puede ser realmente comprendido por otro exiliado: el ser exiliados los hermana, algo que aprovecha Brulé para ablandar el corazón de Vladimir Lobos, que al fin parece comprender que “los exiliados no tenían apellido, que no había exilios merecidos, sólo dictaduras y exilios, todos execrables” (Ampuero 2001: 196).

3. Los lugares del exilio en la obra de Roberto Ampuero: el exilio chileno en Alemania

El tema del exilio en la escritura de Roberto Ampuero se enmarca claramente dentro de lo político; Alemania (país en el que me centraré para esta comunicación) aparece recurrentemente en la obra de este autor, tanto como país ya reunificado, como con referencias al pasado dividido. En general, la imagen que se ofrece del país es negativa: aparece como frío, gris y lluvioso y sus calles siempre se ven desiertas y lóbregas; Cayetano Brulé, que había sido soldado en Francfort, recuerda sus años allí como “duros, fríos, solitarios, angustiosos en un mundo tan limpio e impersonal” (Ampuero 1996: 24) y expresa siempre su desánimo ante la idea de viajar a este país, de “gentes serias, puntuales y responsables […]. Lo único difícil era hacerse amigo de ellos” (Ampuero 1996: 28).

Las descripciones de la RDA también son bastante prototípicas. Así, a su llegada al aeropuerto de Schönefeld en 1973 para comenzar a investigar su primer caso en *El caso Neruda*, estas son las impresiones de Brulé:

> Schönefeld le pareció al principio como cualquier terminal aéreo de Occidente: fría, moderna, funcional. Carecía, eso sí, de los colores, perfumes y fulgores del capitalismo. La gente vestía ropa pasada de moda, de tonos apagados, como si la vida se hubiese detenido en la década del cincuenta. (Ampuero 2009: 163)

Aunque tras un trayecto en coche por la ciudad con su contacto allí, el detective se da cuenta de que “Alemania oriental no era Cuba. Aquí las vidrieras estaban abarrotadas, no había colas frente a los almacenes ni los restaurantes y se respiraba un bienestar inimaginable para los isleños” (Ampuero 2008: 164).

A lo largo de la serie de novelas se van relatando aspectos del exilio chileno en Alemania, representado en varios personajes, entre ellos el primer asesinado cuya muerte investiga Brulé. Cristián Kustermann había pertenecido desde el exilio en Bonn a un frente de acción revolucionaria contra la dictadura en su país. Entre otras actividades, había colaborado con la revista *Solidarität mit Lateinamerika*. Como le dice a Brulé el periodista Triana, “se imaginará que los latinoamericanos se buscan en medio del frío de una ciudad alemana” (Ampuero 1993: 169). Tras la llegada de la democracia, Kustermann había

decidido, sin embargo, renunciar a las armas, poniendo así en riesgo su vida. La transición política en Chile produce escepticismo en los personajes izquierdistas que habían luchado contra el régimen de Pinochet y que consideran que “los militares siguen mandando en Chile” (Ampuero 1993: 184). Este escepticismo dividió la izquierda chilena entre aquellos que aún creían en la necesidad de llevar a cabo una revolución armada y aquellos que, como Kustermann, querían darle una oportunidad al nuevo régimen y volver a la vida legal, incluso regresando a su país, como haría él, gracias a la Oficina Nacional de Retorno (creada por el gobierno de Alewyn en 1991), citada en la novela. Objeto de discusión es la actitud de quienes defendieron el Muro y el modelo político que representaba, pero que decidieron exiliarse en la Europa Occidental, como es también el caso de Peter Blumen, que ayuda a Cayetano en *Cita en el azul profundo.* Este personaje, que aún lucha por sus ideas comunistas en el MRA (Movimiento Revolucionario Auténtico), es picado por Brulé, que le llama traidor porque, pese a sus ideas, se marchó de Cuba a Alemania Occidental y, tras su estancia en Hamburgo, goza de una jubilación en marcos alemanes de dudoso origen a lo que, tras justificarse, responde Blumen: “Por cierto, hay varios políticos chilenos apitutados, que reciben más que yo de otros países” (Ampuero 2001: 45).

En la última novela de la serie, se describen algunos de los grupos y lugares de reunión donde participaron los chilenos en la RDA. Uno de ellos es la Jugendhochschule Wilhelm-Pieck (o JHSWP), a orillas del lago Bogensee, cerca de Berlín. El propio Roberto Ampuero asistió durante un año al llamado “monasterio rojo”, que describe en *El caso Neruda* como un lugar “recóndito y anónimo” (Ampuero 2009: 172), donde Cayetano:

> Vio a muchachos empeñados en compartir ideales y estudiar teorías políticas. […] Vio la JHSWP rebosante de jóvenes ansiosos por aprender los secretos para derrocar a la clase burguesa e instaurar una sociedad socialista en los países del Tercer Mundo, los vio estudiar los textos revolucionarios por las mañanas, cantar himnos de combate y organizar foros por las tardes […]. (Ampuero 2009: 174)

Como ya hemos explicado, el exilio chileno en la RDA no sólo se definió por su compromiso en la lucha antidictatorial en su país, sino también por su compromiso político con las ideas socialistas defendidas por el gobierno de la Unidad Popular. En las novelas policíacas de Ampuero, se ponen de relieve

también los contactos entre los que habían sido exiliados chilenos en el bloque oriental y sus compañeros en aquéllos países. Así, en la novela *Halcones en la noche* el antiguo revolucionario chileno Lucio Ross ha de pedir ayuda para su plan a Boris Malévich, miembro del KESE (Komitee der ehemaligen Sondereinheiten) –cofradía que agrupa a ex miembros de tropas especiales de los ex países socialistas–, y a Joseph Richter, ex miembro de la Stasi. A través de estos personajes se ofrecen visiones de la vida actual en los antiguos países soviéticos, en concreto para aquellos que habían tenido puestos importantes en el sistema anterior:

> En un momento pensó incluso en emigrar a Chile, como Erich Honecker. Chile siempre había ofrecido refugio a los alemanes […] en los noventa, tras la caída del Muro de Berlín y del socialismo alemán, el país sudamericano volvió a abrir sus puertas a ex importantes funcionarios comunistas, los que bajo la dictadura de Augusto Pinochet habían recibido a su vez con los brazos abiertos al exilio chileno. (Ampuero 2003: 89)

Para preparar su plan, Ross viaja a Berlín e, inconscientemente, busca el muro con la mirada, reflexionando que “en el fondo le dolía su desaparición, asociaba ese muro que serpenteaba en forma sinuosa o avanzaba en línea recta por la ciudad, con su juventud e ideales políticos de entonces” (Ampuero 2003: 112).

Las novelas policíacas de Ampuero ofrecen distintas perspectivas sobre Chile, el exilio chileno y el papel de la izquierda chilena durante y después de la dictadura de Pinochet. Lucio Ross, nostálgico del muro y de los ideales que representaba, pone de relieve la íntima relación de la lucha izquierdista chilena con los antiguos países soviéticos, en concreto la RDA, que Ampuero tan bien conoció. Para el autor:

> el Muro de Berlín fue, o es, también chileno: brindó perfil, sustento y contenido al modelo que inspiraba a sectores mayoritarios de quienes gobernaron Chile entre 1970 y 1973. Fue, sin duda, un horizonte utópico que inspiró a las fuerzas de izquierda en los sesenta y ciertas medidas de la Unidad Popular. (Ampuero 2009a: 9)

4. Conclusiones

La obra de género policíaco de Roberto Ampuero se inserta en un tipo de literatura que podríamos llamar producto de la globalización o literatura internacional. Tanto la biografía del autor como las de sus personajes se caracterizan por la hibridez de nacionalidades y las experiencias vividas en

diversos lugares del mundo. La serie de novelas ofrece múltiples visiones y reflexiones sobre la condición del exiliado y ofrece datos, además, sobre la historia del exilio chileno en varios países de Europa y América Latina desde donde, de diferentes formas, los ciudadanos de aquel país mantuvieron un compromiso por mejorar y dar a conocer la situación de su país. Este exilio, afín al gobierno de la Unidad Popular, tuvo una importante presencia en la antigua República Democrática Alemana, donde algunos de sus miembros sufrieron un decepcionante encuentro con el llamado socialismo real, que les hizo replantearse las que habían sido sus creencias hasta el momento.

Bibliografía

AMPUERO, Roberto (1993): *Quién mató a Cristián Küstermann*. Santiago de Chile: Planeta chilena.

— (1994): *Boleros en la Habana.* Santiago de Chile: Planeta chilena.

— (1996): *El alemán de Atacama.* Santiago de Chile: Planeta chilena.

— (2003): *Cita en el azul profundo.* Santiago de Chile: Planeta chilena.

— (2005): *Halcones en la noche*. Santiago de Chile: Planeta chilena.

— (2009): *El caso Neruda.* Barcelona: La otra orilla.

— (2009): “El muro enterrado” [en línea], en *Estudios Públicos,* 115 (invierno 2009). En: http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/cat_953_inicio.html

EPPLE, Juan Armando (1981): “La literatura chilena del exilio”, en *Texto crítico*. *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana*, Xalapa, Año 7, núm. 22/23, pp. 209-237.

MARÚN, Gioconda (2006): *La narrativa de Roberto Ampuero en la globalización cultural*. Santiago de Chile: Mare Nostrum.

SKÁRMETA, Antonio (1981): “Ahorrar bajo el ala del sombrero una lágrima asomada”, en EPPLE, Juan Armando, *La literatura chilena del exilio*, pp. 231-237.

VALDIVIA, Verónica (2006): *Su revolución contra nuestra revolución: izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981).* Santiago: LOM.

MURILO MENDES EN SU TIEMPO Y ESPACIO ESPAÑOLES

Mariana LOPES BRETAS

Resumen

El exilio del poeta modernista brasileño, Murilo Mendes, en Italia sirvió para acercarse A España y escribir dos libros, frutos de sus viajes por las ciudades que visitó entre las décadas de 1950 y 1960. En “Tempo Espanhol”, de poesías (ya traducido al castellano) y “Espaço Espanhol”, de prosa, Murilo Mendes traza, no sólo una ruta geográfica, sino también paisajística, histórica y cultural del tiempo y del espacio de la España de mediados del siglo XX.

Palabras clave: Murilo Mendes, tiempo, espacio, España.

Title: Murilo Mendes in his Spanish time and space.

Abstract

The exile of the Brazilian modernist poet Murilo Mendes in Italy, allowed him to discover Spain and its culture. He wrote two books as a result of his trips to different cities during the decades of 1950 and 1960’s. In poetry, “Tempo Espanhol” (translated into Spanish in 2008), and prose, “Espaço Espanhol” (not translated to date), Mendes draws up, not only a geographical route, but also one of landscapes, history and of the culture of time and space of Spain of the Middle of the 20th Century.

Keywords: Murilo Mendes, time, space, Spain.

El poeta brasileño Murilo Mendes nace en Juiz de Fora en 1901 y a principios de la década de 1920 se traslada a Rio de Janeiro. Allí trabaja, entre otras cosas, como crítico de artes plásticas. Su amistad con artistas y escritores, como por ejemplo, Ismael Nery y Carlos Drummond de Andrade, fue de gran importancia para el desarrollo de su obra y también para su interés y formación como coleccionista.

En los años de 1940 conoce al poeta e historiador portugués, Jaime Cortesão –que se encontraba exiliado en Brasil por el régimen de Salazar– de quien Mendes será un gran amigo y yerno a su vez, pues se casa con la hija de Cortesão, Maria da Saudade, también poeta y traductora. En 1957 la pareja se va a vivir a Roma y Mendes, que fallece en 1975, pasa sus últimos 18 años viviendo en Europa. En su exilio en Italia realiza labores docentes y culturales en la Universidad de Roma y publica el libro Siciliana. Es desde allí desde donde el poeta descubre España.

A través del amigo y poeta brasileño, João Cabral de Melo Neto –que en aquella época era diplomático en España– Mendes hace varias incursiones en la vida, la historia y la cultura españolas de la posguerra. Viene muy a menudo y hace intentos de quedarse, pero es considerado persona *non grata* por Franco, que le prohíbe entrar y permanecer en España. Pero aún así, Mendes declaró que su amor por el país era mayor que su aversión al régimen franquista. El poeta fue un gran opositor a los regímenes autoritarios, solidarizándose, por ejemplo, con escritores en los manifiestos de repudio a la censura impuesta por el gobierno de Getúlio Vargas en Brasil o enviando a Hitler un telegrama en nombre de Mozart contra la ocupación de Salzburgo.

Del interés por España surgen dos de sus libros: *Tiempo español*, de poesías (ya traducido al castellano por Pablo del Barco), escrito entre 1955 y 1958; y *Espaço espanhol*, de prosa, escrito entre 1966 y 1969. En ambos Mendes traza, no sólo una ruta geográfica, sino también paisajística, histórica y cultural del tiempo y del espacio de la España de las décadas de 1950 y 1960.

> Ambos libros están muy en línea y definen totalmente la intención del poeta de realizar obras muy enmarcadas espacialmente y en torno a referentes muy concretos que dichos espacios le pudieron reportar, con clara preferencia por todos aquellos referidos a la cultura. (Romero *apud* Mendes 2008: 7)

Sus viajes nos llevan por rutas a través de Ávila, Madrid, Barcelona, Granada; sólo por citar algunas de las más de treinta ciudades que describe en sus escritos, exponiendo ante el lector sus impresiones, cargadas de sentido estético. Mendes nos transporta a un mundo de sensaciones y sentimientos; más que palabras nos ofrece imágenes. Le preocupan el espacio y el tiempo.

Murilo Mendes es un poeta difícil de clasificar, pues utiliza elementos del movimiento modernista brasileño, del concretismo y de sus contactos con el surrealismo europeo para crear su poesía. Lo místico y lo transcendente también son incorporados en su escritura, especialmente después de su conversión al catolicismo, como ilustran los poemas “El cristo subterráneo”, “San Ignacio de Loyola” o “Santa Teresa de Jesús”.

En sus relatos y poesías Mendes nos transporta a un tiempo pasado, presente y futuro cuando nos habla de Altamira, Sevilla o Toledo. Nos invita a leer a Lope de Vega, Quevedo o Machado y despierta nuestras miradas hacia El Greco, Velázquez, Goya, Gaudí, Picasso, Juan Gris y Miró.

Murilo Mendes no está simplemente determinado por su tiempo y espacio, sino que va en búsqueda de la aventura, de conocer un nuevo mundo. Y juega con los desplazamientos en el espacio, pero también en el tiempo, como un viaje virtual.

> Da-se aquí o encontro da mentalidade atual com a intuição do ‘primitivo’ que teria gravado estas pinturas há quarenta mil anos. O homem daquele tempo era jovem, nós é que somos antigos [...]. Coisa estranha: ao deixar esta cova tenho a sensação de haver penetrado nos arcanos do fim do tempo, em vez de retornar ao princípio. (Mendes 1994: 1121-1122)

Espaço espanhol, que todavía no está traducido al castellano, no es un libro de viajes, ni tampoco una guía. Podríamos considerarlo como literatura de viajes, escrito en prosa de forma poética. Mendes elabora un discurso estético, donde el poeta no sólo describe, con sus características y particularidades, las ciudades que conoce, sino que además cuenta lo que ve y lo que siente a través del contacto con la gente. La ciudad como escaparate, con sus subterráneos y sus secretos, pero también como un espacio de encuentro y manifestación del arte.

En *Tiempo español* la poesía de Mendes presenta un recorrido por los paisajes de España. Su obra poética enseña la imagen antes que el mensaje, lo plástico antes que lo discursivo. Podríamos decir que el poeta nos presenta

una especie de “poesía visual”, o de visualidades, sobre el tiempo y el espacio de España.

MADRID
A José Antonio Novaes

Variada Madrid, creada
Con hondo calor humano,
Tu encanto no se mide
Por monumento o paisaje.

Sin ser antigua ni actual,
¿Dónde tu encanto, Madrid?
Viene recto de tu pueblo
Denso, nervioso, sensible,

Que sabe amar, dialogar,
Dividir gozo y trabajo,
Racionalizar su pena
Y despistar al cronómetro.

Viene también ese encanto
De tus mujeres intensas,
Nacidas para *lucir*,
De tus espacios abiertos,

Cantantes, comunicantes;
De tus aires circulares
Filtrados en los altos filtros
De la sierra de Guadarrama.

Variada Madrid de los gritos
Ocultos o manifiestos:
Sopla aquí un viento afilado
De conspiración permanente.

No eres la ciudad montada
Para el placer del turista,
Ni medieval o futura:
Madrid nerviosa y despierta,

Eres el puesto cotidiano
Con dimensión definida,
Donde se aprende muy pronto
El rudo oficio de la vida.

En su manera de escribir podemos observar la creatividad expresada en un lenguaje artísticamente elaborado. En su discurso poético Mendes manifiesta sus diversas visiones del mundo, que se entrecruzan, y también algunos de sus dilemas. Pone en evidencia al hombre de su tiempo, su cultura, su arte. Mendes hablaba de sí mismo y de su gente al expresar la lucidez y el

delirio, la realidad y el mito. El poeta deja claro, en su obra sobre España, que estaba en sintonía consigo mismo, que era contemporáneo a su tiempo y su espacio, y, a la vez, tenía muy presente la tradición.

En su poema “Homenaje a Cervantes” escribió: “No necesito ir más allá de España, al alcance de la mano tenemos el hombre, el mundo...”. Ciudades, escritores, místicos, poetas, pintores, toreros, artistas de su presente y del pasado, de tiempos y espacios tan distintos pasean por la poesía de Mendes, que siempre ha demostrado su curiosidad por las culturas y su interés por las artes. El poeta minero que retrató España deja un importante legado para aquellos que quieran aventurarse por los caminos de los intercambios artísticos y culturales.

En el Museu de Arte Murilo Mendes, inaugurado en 2005 en Juiz de Fora (Brasil), se pueden encontrar más de 150 obras, entre pinturas y grabados. Muchos de ellos están firmados y dedicados al poeta, como por ejemplo, trabajos de Miró, Rafael Alberti y Vieira da Silva. La colección también cuenta con otros artistas del arte moderno, para citar algunos: Picasso, Ismael Nery, Vasarely, De Chirico, Hans Harp, Braque. La biblioteca del poeta, que incluye títulos en italiano, español, francés o inglés, se conserva también en el museo, mientras que los libros publicados en portugués permanecen en la Università di Roma.

Bibliografía

DEL BARCO, Pablo (2006): “La poesía española de Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neta”, en *Revista de Cultura Brasileña, Imágenes de Brasil,* núm. 4.

MENDES, Murilo (1994): *Poesía Completa e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

— (2008): *Tiempo Español.* Traducción de Pablo del Braco. Madrid: Almuzara.

IDEALISMO Y EXILIO EN *LORD JIM*, DE JOSEPH CONRAD

Noelia MALLA GARCÍA

Resumen

Lord Jim (1900), de Joseph Conrad, establece el punto de fuga narrativo en el incumplimiento por parte del protagonista del código de conducta marinera. El código de conducta del personaje le incapacita para acometer un deber definido por la comunidad, aspecto que le lleva a ser juzgado como culpable de una ofensa social.

El texto explora la reivindicación de Jim, héroe *conradiano*, quien establece su código de conducta en la búsqueda individualista de un ideal que no tiene cabida en la comunidad.

El propósito de este artículo es el de realizar una aproximación a los motivos que llevan al protagonista a cometer dicha transgresión y a la dinámica de liberación mediante el exilio en un territorio alejado de la comunidad a la que está adscrito.

Palabras clave: idealismo, responsabilidad, exilio, Patusán, héroe *conradiano*, "voluntad de vivir".

Title: Idealism and Exile in Joseph Conrad's *Lord Jim*

Abstract

Joseph Conrad's *Lord Jim* (1900) establishes its narrative vanishing point on the protagonist's non-fulfilment of the maritime code of conduct. The character's own code of conduct makes him unfit for complying a duty that is defined by the community which judges him guilty of social offense.

The text explores the vindication of Jim –a Conradian hero–, who establishes his code of conduct based in an individualistic quest for an ideal that is not accepted in the community.

The aim of this paper is to make an approach to the reasons that lead the protagonist to commit such transgression and the dynamics of liberation "in exile from the sea" in the territory of Patusan.

Keywords: idealism, responsibility, exile, Patusan, Conradian hero, "will to live".

El comienzo *in media res* de la novela *Lord Jim* presenta algún trazo de los orígenes e identidad del protagonista –Jim–, así como de su anhelo por una vida marinera llena de aventuras. El protagonista consigue enrolarse en un barco de entrenamiento de la marina mercante. En una de las travesías de la nave, un incidente en el que Jim no logra actuar con rapidez para salvar a sus compañeros en el transcurso de una tormenta, sugiere que la vocación marítima de Jim no es genuina sino que está mediada por la lectura de libros de aventuras que han infundido en él cierto sentido del valor. El propio Jim, a la larga, subestima el incidente, lo cual proyecta en su conciencia una visión de sí mismo que, en última instancia, carece de fundamento *identitario* real.

El conflicto del personaje queda determinado por el abandono a su suerte de los ochocientos peregrinos por parte de la tripulación ante el inminente hundimiento del *Patna*, lo cual supone un acto de cobardía, es decir, una transgresión del código de conducta de la marina. Dicha transgresión también supone la pérdida de una oportunidad única para Jim de convertirse en un héroe, pues de haberse quedado habría podido conducirlo de vuelta a puerto. El abandono del *Patna* por parte del protagonista, esto es, aquello que se conoce como “el salto” de Jim no está motivado por una sensación de egoísmo o de cobardía, sino por dos componentes básicos de su carácter: el sentido del deber y la imaginación. Respecto al primer componente, no es desdeñable pensar que el abandono del *Patna* por parte de Jim se deba a un acto de obediencia a un superior, pues desde la lancha de salvamento, sus inmediatos superiores le incitan a saltar del barco, por lo que no es de extrañar que el salto responda a un acto impulsivo ante una situación impredecible. Como señala Ian Watt, Jim “knew better than anyone else the probability of disaster, and it was this which stimulated his overactive imagination” (Watt 1979: 313). Asimismo, el abandono del barco por parte de la tripulación supone en primera instancia un acto de cobardía por temor a la muerte con el hundimiento del barco y, por otra parte, una falta de solidaridad con los peregrinos y un claro acto de traición a Jim. En cuanto al componente de la imaginación, alentada por la lectura de aventuras, ésta concede a Jim una

capacidad de anticiparse a los hechos que le paraliza ante cualquier situación límite.

Paradójicamente, Jim es el único personaje que comparece ante el tribunal para esclarecer la verdad sobre el incidente del *Patna*. Sin embargo, ante la demanda por parte del tribunal de atenerse a la explicación de los hechos, tanto Jim como Marlow reconocen la inadecuación del lenguaje para explicar la verdad de los hechos: “They wanted facts. Facts! They demanded facts from him as if facts could explain anything!” (Conrad 1994: 27). La consecuencia del acto de Jim constituye un escándalo social de primer orden y una escisión del código de conducta de la comunidad –semejante al marco ético de la comunidad victoriana, contexto en el que se define la obra de Joseph Conrad– basado en el sentido del deber y el honor, por lo que la deliberación final del juicio resuelve la revocación del certificado de Jim como oficial de la marina. En un primer momento, Marlow –capitán de un barco, asistente al juicio y narrador de la novela desde el quinto capítulo– considera culpable a Jim de su transgresión contra el código de la marina; sin embargo, los motivos que llevan a Marlow, en última instancia, a interesarse por aquél sugieren una vacilación respecto a la naturaleza del código de conducta en el sistema de valores de la comunidad que ampara a ambos personajes, esto es, la comunidad victoriana: “I was […] looking for a miracle. The only thing that at this distance of time strikes me as miraculous is the extent of my imbecility. I positively hoped to obtain from that battered and shady invalid some exorcism against the ghost of doubt” (Conrad 1994: 44).

El capitán Brierly, el presidente del tribunal que juzga a Jim, representa el ideal del código de rectitud que exile el marco ideológico victoriano. Dicho personaje respondería al prototipo de héroe reconocido por la comunidad, ahora bien, sorprendentemente Brierly acaba suicidándose al reconocer la futilidad del juicio a Jim y la insignificancia misma de la comunidad a la que pertenece: “We aren’t an organized body of men, and the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency. Such an affair destroys one’s confidence” (Conrad 1994: 56). A este respecto señala acertadamente Ian Watt:

> Brierly sees solidarity as something based not on any internal ethical foundation, but entirely as a response to the need to maintain public esteem for

> the group to which it belongs. To base both the fixed standard of conduct, and the individual’s sense of his own self-hood, on something as shifting and undependable as public opinion, seems to confirm Marlow’s own most troubling fears. (Watt 1979: 278)

Marlow establece una relación de parentesco con Jim en la que aquél adquiere un sentido de responsabilidad y de protección hacia éste: “There was nothing but myself between him and the dark ocean. I had a sense of responsibility” (Conrad 1994: 134). Así, Jim reconoce ante Marlow el acto de transgresión y asume la responsabilidad de tal acto: “I did. Isn’t it awful a man should be driven to do a thing like that –and be responsible?” (Conrad 1994: 94). Como bien afirma Eduardo Valls, la retórica de la “responsabilidad” constituye un concepto propio del movimiento ideológico a la Modernidad:

> En el contexto de un marco ético generado por la epistemología realista, la “responsabilidad” es la consecuencia cabal de las acciones con que el Hombre influye en su contexto inmediato. La “responsabilidad” articula un discurso a caballo entre el debate sobre la libertad de la voluntad (una disputa muy característica del diecinueve) y la propia configuración óntica del mundo. (Valls 2006: 38)

Marlow acude al estudio de Stein –naturalista, concretamente entomólogo– para consultarle confidencialmente las dificultades para entender las motivaciones de Jim al mismo tiempo que las propias sin tener ninguna esperanza concreta del resultado.

Las vicisitudes vitales de Stein reafirman su condición de exiliado; la primera parte de su vida estaría marcada por un carácter aventurero: nació en Baviera, a los veintidós años participó en el movimiento revolucionario de 1848 –hecho por el que se puede deducir cierta voluntad de lucha idealista–; tras la participación en dicha revolución, se refugia en la casa de un republicano de Trieste. De allí parte a Trípoli donde conoce a un viajero holandés, también naturalista, quien le lleva a Oriente donde viajan por las islas del Archipiélago coleccionando insectos y mariposas. Después, el naturalista vuelve a su país y Stein, no teniendo lugar al cual regresar, continúa su devenir vital de exiliado en la isla de Célebes con un viejo negociante escocés, amigo de la reina del país. Tras el fallecimiento de ambos, Stein hereda la posición que ocupaba el escocés y se afilia al partido de Mohamed Bonso, uno de los hijos más jóvenes de la reina con quien participaría en innumerables hazañas. El asesinato de Bonso, inseparable compañero de Stein, y el posterior fallecimiento de su

esposa –hermana a su vez de Bonso– e hija, favorecerían el hecho de que pasase a vivir como un solitario, clasificando y ordenando ejemplares de escarabajos y de mariposas.

Resulta especialmente significativa la descripción que hace Stein de la consecución de las mariposas que muestra a Marlow. Tras una emboscada durante su “anterior vida”, observa revolotear aquella mariposa por la que había emprendido largos viajes pasando grandes privaciones y a la que había visto incluso en sueños. Así como Marlow trata de entender al enigmático Jim a través de su conciencia narrativa, Stein trata de describir a la mariposa, única en su especie y símbolo del “equilibrio de las fuerzas colosales de la Naturaleza” (Conrad 1994: 158); sin embargo, parece que ambas descripciones resultan de lo más intrincadas.

Tras escuchar a Marlow, el sabio Stein parece conocer bien la rareza de Jim y le califica como “romántico”. La ambigüedad del calificativo puede atribuirse a la concepción idealista heroica de Jim que proyecta en él una concepción desvirtuada de la responsabilidad. Para Marlow, la cuestión no reside en cómo curar esa rareza sino en cómo vivir con esa particularidad en la comunidad a la que inevitablemente están adscritos. Las palabras de Stein resultan de lo más enigmáticas; si las “fuerzas colosales” de la Naturaleza hallan intrínsecamente un justo equilibrio, el hombre se encuentra inmerso en una agonizante contradicción: “He wants to be a saint, and he wants to be a devil –and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow– so fine as he can never be… In a dream…” (Conrad 1994: 162-163). El diagnóstico de Stein sugiere que el único modo en el que el hombre puede encontrar el equilibrio entre su subjetividad y la realidad social es en el sueño. El problema, como posteriormente afirma el propio Stein, reside en el hecho de no poder ignorar la realidad de forma continua; es entonces cuando surge “la verdadera inquietud” en el individuo. La concepción idealista que Friedrich Nietzsche enuncia en *El nacimiento de la tragedia* parece ajustarse bien ante tal “inquietud”: “Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia –¿y qué otra cosa es el ser humano?–, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia” (Nietzsche 2009: 201).

A este respecto Nic Panagopoulos afirma: “The conflict between man’s Apollonian need for beauty and contemplation, and his Dionyssian desire for action and experience cannot be resolved except through death” (Panagopoulos 1998: 58). Esta disonancia que se da en el personaje de Jim entre lo apolíneo –esto es, la necesidad de la contemplación estética de los límites del individuo–, y lo dionisíaco –es decir, la aniquilación de los límites habituales de la existencia del individuo– sólo pueden conducir a la muerte del héroe. La solución que sugiere Stein sería seguir el sueño hasta el final aunque dicha actitud lleve inscrito un elemento destructor que conduzca a un fin trágico del personaje:

> A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do, he drowns […]. The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up. (Conrad 1994: 163)

En efecto, la actitud romántica de Jim consistiría en vivir el sueño aun sabiendo que es inalcanzable: “To follow the dream, and again to follow the dream –and so– *ewig-usque ad finem*…” (Conrad 1994: 164). Del discurso enigmático emitido por Stein se podría igualar la fuerza colosal del mar con la resistencia de la realidad que destruye el anhelo subjetivo del individuo. Vivir el sueño –esto es, su aspiración heroica–, se convierte en el fundamento del emblema idealista de Jim; la reivindicación de ese sueño conduce al personaje a una vida vagarosa al no encontrar aceptación en cualquier marco ético comunitario. Si la concepción romántica de aspiración heroica constituye el origen del “problema” de Jim, la liberación sólo podría pasar por el sacrificio de la actitud vital que no constituiría una negación de ésta sino una reivindicación del yo idealista de Jim. El sacrificio de esa actitud vital guarda relación con la idea del suicidio que expone Schopenhauer:

> El suicidio, lejos de negar la voluntad de vivir, la afirma enérgicamente […]. El suicida ama la vida; lo único que le pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece. Al destruir su cuerpo no renuncia a la voluntad de vivir, sino a la vida. Quiere vivir […] pero sufre increíblemente porque las circunstancias no le permiten gozar la vida. La voluntad de vivir se encuentra tan cohibida en el fenómeno de su individuo aislado, que no puede desplegar su vuelo […] la convicción de que la voluntad no le puede faltar nunca su manifestación, es el fundamento mismo del suicidio. (Schopenhauer 1987: 305)

Por otra parte, la actitud vital de Stein también se podría definir como “romántica”, si la actitud vital de Jim viene motivada por una “embriaguez dionisíaca” en los libros de aventuras, la liberación para Stein vendría determinada por la inclinación apolínea de la contemplación estética de la mariposa, pues no es desdeñable afirmar que la captura de ésta representa el cumplimiento de un sueño.

La entrevista con Stein sólo permite reafirmar el carácter enigmático de Jim a ojos de Marlow y dilucidar dos aspectos: si para Stein, Jim es un “romántico”, para Marlow es “uno de los nuestros”. Ciertamente, Marlow siente una curiosa afinidad por Jim, si el incidente del *Patna* ha provocado que éste se convierta en “a seaman in exile from the sea” (Conrad 1994: 10), Marlow –otro exiliado *en* el mar cuya mujer e hijos se encuentran a miles de kilómetros– simpatiza con la fascinación de Jim por la vida marinera:

> There is such magnificent vagueness in the expectations that had driven each of us to sea, such a glorious indefiniteness, such a beautiful greed of adventures that are their own and only reward! What we get – well, we won’t talk of that; but can one of restrain a smile? In no other kind of life is the illusion more wide of reality – in no other is the beginning *all* illusion – the disenchantment more swift – the subjugation more complete. Hadn’t we all commenced with the same desire, ended with the same knowledge, carried the memory of the same cherished glamour through the sordid days of imprecation? (Conrad 1994: 101)

La intención de Marlow, que en un principio quiere comprender los actos de Jim, no puede tener un resultado satisfactorio porque el código de conducta de éste remite inextricablemente hacia sí mismo, por lo que la actividad de Marlow sólo cobra sentido como testigo y narrador del devenir de Jim. En consecuencia, podría argüirse que el idealismo de Jim y Stein no resulta práctico en la comunidad, por lo que la única satisfacción para éste se encontraría en una suerte de evasión interior en la entomología y para aquél en el exilio a Patusán, territorio que el propio Stein conoce como un lugar perfecto donde enterrar un pasado inmoral.

Con la llegada de Jim a Patusán, éste se ve enfrentado a las “fuerzas antagonistas” representadas por el Rajah Allang, tío de Doramin –jefe oficial de la tribu de los Bugis, nativos de Patusán– a quien intenta usurpar el poder para imponer un monopolio comercial en el territorio. La derrota de Rajah Allang y la consecuente aceptación de Jim en la comunidad al presentar a Doramin un

anillo, símbolo de la eterna amistad entre Stein y aquél, es consustancial al nacimiento del “mito de Jim” alentado por leyendas como cambios inauditos en la naturaleza e incluso la virtud de poseer poderes sobrenaturales. De esta suerte, Jim logra poner orden entre la población con la ayuda de Dain Waris –único hijo de Doramin– a quien definiría como un “compañero de guerra” en reconocimiento de una gran amistad.

El poder que legitima a Jim como jefe militar es el de lograr la paz inspirando la confianza en la población a través de sus palabras con la aprobación de Doramin y el entusiasmo de Dain Waris. Parece que tras el éxito, Jim se había acercado todo lo posible a “dominar su destino” y pasa a ser conocido como Tuan –“Lord”– Jim en señal de deferencia. En efecto, como afirma Jacques Berthoud, toda la acción de la narración se articula en torno al intento de Jim de dominar su destino:

> Jim […] is early awakened to the significance of his failure; he is not allowed to linger in the dream of omnipotence; his convulsive attempts to “master his fate” –to transcend the contradictions into which his initial error has plunged him– take up most of the book’s action. (Berthoud 2003: 65)

El éxito de Jim en Patusán despierta el interés de la mujer de Doramin por el desarraigo de aquél y cierta desconfianza ante la no partida de aquél de Patusán: “Had he no household there, no kinsmen in his own country? Had he no old mother, who would always remember his face?” (Conrad 1994: 208). Esta visión pesimista es común a su relación con Jewel quien teme el abandono inesperado de Jim, pues sería la reacción lógica de un hombre blanco tras alcanzar su objetivo. La propia tragedia inherente en la vida de Jewel está motivada precisamente por el abandono por parte de su padre –un hombre blanco– y que marcaría profundamente a su madre. No obstante, Jim descarta rotundamente la posibilidad de irse de Patusán:

> I’ve been only two years here, and now, upon my word, I can’t conceive being able to live anywhere else. The very thought of the world outside is enough to give me a fright […] because I have not forgotten why I came here. Not yet! (Conrad 1994: 230)

Según J. H. Stape, “Jim’s existential isolation in the *Patna* affair […] contrasts sharply with his rootedness in Patusan. In discovering love and friendship consequently he finds responsibility” (Stape 1996: 75). En efecto, Jim basa la relación con Jewel y con el resto de la comunidad en términos de

responsabilidad: “You take a different view of your actions when you come to understand, when you are *made* to understand everyday that your existence is necessary […] to another person” (Conrad 1994: 229). Así, el fragmento de Novalis del inicio de la novela –“It is certain any conviction gains infinitely the moment another soul will believe in it”– encierra la dinámica de la relación de Jim tanto con la realidad de la comunidad marinera como con su contrapartida tribal: “I can’t say – enough. Never. I must go on, go on forever holding up my end, to feel sure that nothing can touch me. I must stick to their belief in me to feel safe” (Conrad 1994: 251). Como bien observa Marlow, las conquistas de Jim en Patusán –la confianza en su palabra, la amistad, el amor, etc.– que le habían elevado a la categoría de semidiós para los habitantes de Patusán, habían hecho de él también un cautivo. Si el exilio a Patusán suponía para él un nuevo comienzo, el intento resulta ineficaz por la incapacidad de olvidar el incidente que motiva el conflicto del personaje. El tiempo de la conciencia de Jim vive en el presente el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro.

Los últimos capítulos de la novela constituyen una narración escrita por Marlow que éste hace llegar a uno de los auditores que han escuchado pacientemente el devenir de Jim. La narración articula como eje fundamental la llegada a Patusán de Brown, un pirata rufián conocido por sus fechorías en las costas del Pacífico, cuya conducta remite al instinto primario de la crueldad como resultado de la desesperación ante una vida infructuosa, y cuyo temor vital consiste en verse encarcelado por los actos cometidos; en consecuencia, su vida consiste en infundir terror asaltando galones en alta mar e islas del Pacífico en una huida constante por seguir en libertad. De tales actos podría deducirse que el código de conducta de Brown –al igual que el de Jim– responde a una voluntad egoísta y que, por tanto, no tiene cabida en marco ético alguno. Como bien afirma Jacques Berthoud, ambos personajes resultan ser antagonistas por el hecho de que Jim articula su conducta basado en el código de honor y Brown en el instinto (Berthoud 2003: 91-92).

La intención inicial de Brown responde a la voluntad de asociarse con Jim para apoderarse de las posibles riquezas naturales de Patusán apelando a una conciencia moral común entre ambos hombres blancos. No obstante, paradójicamente Jim representa en Patusán la garantía de las “fuerzas

colosales” que oprimen y excluyen al individuo cuyo sentido moral carece de fundamento en la realidad social de la comunidad tribal; por ello, Jim, encarnación evidente de la victoria segura, asume la responsabilidad ante Doramin y el resto de la comunidad de asegurar la expulsión de Brown pacíficamente apelando al código de honor en la confianza en su palabra. Sin embargo, durante la retirada de Brown y sus hombres, aquél inicia una emboscada en la que Dain Waris muere. Dicho acto de traición a Jim supone una demostración insólita de venganza por parte de Brown ante una suerte vital insidiosa de la que obtiene una satisfacción por el agravio recibido durante años.

Tras la constatación del fallecimiento de Dain Waris, el proyecto del ideal heroico de Jim se desmorona y éste aprehende la imposibilidad de la condonación de sus errores por parte de cualquier comunidad. Como afirma Berthoud: “Jim’s tragedy grows out of the fact that he can only discover the meaning of the code to which he has commited himself by breaking it” (Berthoud 2003: 84); de ahí el final trágico del personaje. Jim tendría pocas opciones de continuar con vida tras este suceso; por una parte, podría luchar contra los nativos de Patusán que se han vuelto en su contra y huir con Jewel, opción que recusa pues la huida implicaría una repetición del incidente del *Patna,* además de una nueva infracción al código de honor en el derramamiento de sangre de la población que le admiró.

La elección heroica por la que se inclina Jim es, de algún modo, una forma de suicidio en tanto que la reacción natural de Doramin es la venganza de la muerte de su único hijo, circunstancia que sólo puede cumplirse con la muerte de Jim. No obstante, el protagonista, al hacer frente a su destino, renuncia a la vida pero no a la “voluntad de vivir”. Cedric Watts establece una tipología de “héroes conradianos” en la que define el arquetipo al que responde Jim como un perfil heroico quijotesco: “they pursue goals which recede or prove illusory, or succeed only at the price of a kind of monomania which may result in suffering or destruction for themselves or other” (Watts 1982: 167). En el acto de presentarse ante Doramin y conquistar su destino fatal, Jim reafirma su propia identidad heroica en tanto que, por una parte, se responsabiliza de sus

acciones y, por otra, se desliga de cualquier vínculo ideológico con cualquier comunidad.

Antes de morir, Jim dirige su última mirada a los testigos de tan trágica escena; quizás en dicha mirada “orgullosa e inflexible” Jim perciba “el sentimiento de la existencia” al que Joseph Conrad apela en el prefacio a la novela; esto es, la visión de la totalidad de la vida en un instante único de plenitud vital o en términos nietzscheanos, el momento de “sabiduría dionisíaca”. Lo paradójico de todo este suceso revela que cualquier código de valores, por definición, debe ser validado por una comunidad, de lo contrario se convierte en una reivindicación individualista sin posibilidad alguna de integración en la comunidad. En dicha asunción de responsabilidades, esto es, en la reivindicación de la concepción ideal de Jim radica, por tanto, su condición de héroe moderno.

Bibliografía

BERTHOUD, Jacques (2003): *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge: Cambridge University Press.

CONRAD, Joseph (1994): *Lord Jim*. London: Penguin.

NIETZSCHE, Friedrich (2009): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

PANAGOPOULOS, Nic (1998): *The Fiction of Joseph Conrad*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

SCHOPENHAUER, Arthur (1987): *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.

STAPE, J. H. (1996): *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: CUP.

VALLS OYARZUN, Eduardo (2006): “Escenarios de la transgresión o la invención de lo *ultrahumano*. Hacia una genealogía de la responsabilidad”, en *Formación y representación de la ideología moderna en la literatura inglesa del siglo diecinueve*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Inglesa II.

WATT, Ian (1979): *Conrad in the Nineteenth Century*. New York: University of California Press.

WATTS, Cedric (1982): *A Preface to Conrad*. Essex: Longman.

JOYCE, RETRATO DEL ARTISTA EXILIADO

Marta MARTÍN GARCÍA

Resumen

James Joyce vivió 37 de sus 59 años fuera de su, tan odiada como querida, nunca olvidada, Irlanda natal. En su caso, podemos hablar de casi cualquier forma de exilio. En Irlanda, tierra que según Joyce vivía subyugada política y espiritualmente bajo el poder de Inglaterra y Roma respectivamente, no podía existir la individualidad ni la creación artística pura, ante lo cual el exilio en Europa era la única salvación.

Fue en el exilio donde Joyce pudo recuperar su identidad irlandesa, y para desarrollarla, transformó el lenguaje hasta convertirlo en algo puro y libre de imposiciones externas. En esta comunicación, dicho lenguaje y la influencia que el exilio tuvo en él serán analizados brevemente en algunas de sus obras: *Dubliners*, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Exiles*, *Ulysses* y *Finnegan's Wake*.

Palabras clave: Joyce, exilio, Irlanda, lenguaje, *Ulysses*.

Title: Joyce, A Portrait of the Artist in Exile

Abstract

James Joyce lived 37 years of his 59 outside his, as much loved as hated, but never forgotten homeland, Ireland. Any kind of exile can be talked about when referring to Joyce. Ireland, from his point of view a country that was politically and spiritually subjugated by both England and Rome, was not a place in which individuality and true artistic creation could exist. Exile in Europe was then, for Joyce, the only salvation.

It was in exile that Joyce could regain his Irishness and develop a pure and truthful language to express it with –free from external impositions– through various necessary transformations. In this essay, that new language and the influence that exile had on him are briefly analyzed in some of his writings: Dubliners, Portrait of the Artist as a Young Man, Exiles, Ulysses and Finnegan's Wake.

Keywords: Joyce, exile, Ireland, language, *Ulysses*.

1. Introducción

El exilio, la gran consecuencia de las atrocidades de una Europa totalitarista, en guerra y que se preparaba para el holocausto, es una de las constantes reflejadas en las distintas formas de arte que tuvo su máxima expresión en el siglo XX.

Exilio voluntario o impuesto, exilio exterior o interior, exilio como manifestación de un sentimiento de desarraigo… Hay múltiples formas de exilio, y James Joyce, el autor que nos ocupa, se presenta como uno de los máximos representantes del exilio, puesto que sufrió su castigo en prácticamente todas las formas posibles.

James Joyce vivió 37 de sus 59 años fuera de su, tan odiada como querida, nunca olvidada, Irlanda natal. En su caso, podemos hablar de casi cualquier forma de exilio. Se suele hablar de exilio auto-impuesto, dado que Joyce no sufrió persecuciones por razones políticas o ideológicas, ¿o sí? La ocupación británica de Irlanda, que impuso una lengua y una cultura de la que ningún irlandés se sintió parte; y el control que ejercía la Iglesia sobre la mente de sus compatriotas, no permitía el desarrollo de la individualidad, lo que hizo que Joyce se viera expulsado de su ciudad natal y que regresase en poquísimas ocasiones contadas. Dejó Irlanda por primera vez en 1902, volvió cuando la salud de su madre era precaria, y se fue de nuevo en 1904. Vivió en París, Trieste, Roma y Zürich.

2. Poética del exilio: memoria, identidad, nostalgia, ¿integración?

Como ya hemos adelantado, el exilio del siglo XX se ha convertido en una de las manifestaciones fundamentales de la crisis de la civilización europea. Los exiliados huyeron de las dictaduras y los regímenes totalitarios para mantener su identidad y desarrollarla en la libertad. La experiencia del exilio, la emigración, el desarraigo forman parte del exiliado para siempre. El exilio no tiene final.

La dificultad para un escritor en el exilio no es únicamente la adaptación, o no, a una nueva forma de expresión lingüística; sino el problema de la pérdida de los puntos de referencia. Sin embargo, esa pérdida de referentes

puede estimular en el artista la creación de unos nuevos. En el caso que nos ocupa, Joyce deconstruyó su experiencia irlandesa, diseccionándola hasta su mínima expresión, para crear una nueva, más pura y verdadera, donde él tuviera cabida.

El mundo conocido del que el exiliado formaba parte, pasa a ser un entorno desconocido, extraño, en el que la única forma de sobrevivir es haciendo uso del mundo interior, que, aunque haya perdido los puntos de referencia, es lo único que permanece. Así, la memoria es el único vínculo con el pasado, con lo conocido, con lo seguro.

El exilio es un estado tan profundo, tan poderoso, tan transformador, que el exiliado no vuelve a ser el mismo. Por ello, podemos hablar de una poética del exilio, en la que los elementos coincidentes son la memoria, la búsqueda de identidad, la integración (o no) en el país de acogida y la nostalgia (o no) por el país perdido.

La movilidad es la principal característica del exilio, la exposición, el vaciamiento, la desnudez. De ahí el deseo de reconstrucción. La fragilidad de la persona deber ser contrarrestada por un universo interior fuerte.

El hombre se interroga y trata de entender y explicar su estado de exilio. Tres procesos mentales pasarán a ser sus principales armas: el imaginativo, el recreativo y el memorativo. El escritor exiliado obtiene una nueva visión del que fuera su mundo, una óptica exclusiva y externa, que arroja una nueva luz sobre las cosas. El proceso de invención, fuente para crear ficciones, la memoria, que fija la imagen y la ficción, y la nostalgia, evitan la pérdida de la identidad y son características de la escritura del exilio. Pero no es hasta la modernidad que podemos hablar de que el exilio se dirige hacia la creación de una poética.

El exiliado debe encontrar su sitio en un nuevo lugar, encontrarse a sí mismo en términos de lo que le rodea, descubrir un mundo nuevo y conocerlo, iniciar un proceso similar al de la infancia; por eso podemos hablar de re-conocimiento de la realidad, aunque ésta sea, en ciertos aspectos, diferente. Sin embargo, este cambio de entorno ofrece al exiliado escritor un mundo ampliado, una experiencia vital nueva que pasará a ser una nueva experiencia literaria.

Tratando de señalar las principales características de la poética del exilio de Joyce diremos que: en primer lugar, aspirará a la universalidad, deshaciéndose de las capas exteriores para descubrir el centro de todas las cosas. En segundo lugar, la imaginación será el instrumento que utilice para reinventar la realidad. En tercer lugar, abordará todas las variantes del lenguaje, su ruptura, los modos de habla, las sensaciones, los sentidos. Por último, ofrecerá una nueva visión universal de la realidad, en un lenguaje natural, origen de todas las cosas, que los irlandeses reconozcan como tal.

3. Revaloración de la realidad, lenguaje y creación artística

La realidad es lo primero que sufre una revaloración. El exiliado ha perdido su tierra firme, se encuentra dando pasos en el aire. Necesita crear una atmósfera en la que desarrollar su ficción, y necesita que ésta sea conocida, delimitada, segura. Joyce describe de forma sorprendentemente minuciosa su ciudad, Dublín, y lo hace con tal exactitud que pretendía que, si alguna vez ésta desaparecía, se pudiera reconstruir a partir de lo que él había escrito.

Joyce detalla con gran minuciosidad cada detalle de Dublín. Recuerda Irlanda en su imaginación a través de la memoria llevada al límite. La precisión es obsesiva. Sus personajes habitarán la ciudad con la que él no pudo reconciliarse.

Para Joyce, el artista necesita experimentar la separación para acceder a la verdad, puesto que sólo en un estado de aislamiento puede, una vez asimilada y traducida, reconstruir la realidad social de forma genuina.

Joyce veía la literatura irlandesa precedente distorsionada bajo la lente opaca del nacionalismo, como la imagen de Stephen en el espejo roto de un sirviente, por lo que su escritura prestará especial atención al problema de la representación:

> Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack. Hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me?
> –The rage of Caliban at not seeing his face in a mirror, he said. If Wilde[48] were only alive to see you!

[48] Paraphrased from Oscar Wilde's dialogue *The Decay of Lying* (1889): "Cyril: I can quite understand your objection to art being treated as a mirror. You think it would reduce genius to the position of a cracked looking glass. But you don't mean to say that you seriously believe Life

> Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness:
> –It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant…
> Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steelpen. (Joyce 2000: 6)

Para Joyce, el movimiento irlandés del Revival, privaba al artista de su independencia y fomentaba el provincialismo bajo una (falsa para él) promesa de retorno a la naturalidad. Sin embargo, para él el exilio salvaguardaba la independencia del artista y evitaba el provincialismo. El retorno a lo natural debía conseguirse, no por una romántica visión de la vida rural, la cultura Celta y su lenguaje perdido, sino mediante un inquebrantable realismo que expusiese la hipocresía y el empobrecimiento espiritual de las urbes europeas.

Es decir, mientras Irlanda vivía bajo el dominio político de Inglaterra y el dominio religioso de Roma, propugnaba, bajo las alas del nacionalismo, una retórica de libertad, unión y privilegio especial. Para Joyce, Irlanda estaba especialmente desprivilegiada, y por tanto, más susceptible y necesitada de un arte ejemplar que ninguna otra nación:

> –After all, I should think you are able to free yourself. You are your own master, it seems to me.
> –I am servant of two masters[49], Stephen said, an English and an Italian.
> –Italian? Haines said.
> A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me.
> –And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs.
> –Italian? Haines said again. What do you mean?
> –The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church.
> Haines detached from his underlip some fibres of tobacco before he spoke.
> –I can quite understand that, he said calmly. An Irishman must think like that, I daresay. We feel in England that we have treated you rather unfairly. It seems history to blame. (Joyce 2000: 24)

Joyce se propone exponer, por primera vez, la historia interior de su país. Su escritura arranca las capas externas de la historia irlandesa para llegar hasta la esencia verdadera de la misma, la raíz. Dijo de sí mismo que pretendía diseccionar las ilusiones de los irlandeses para poder liberarles de la carga de su propia historia. Se ve a sí mismo como cirujano sobre el cuerpo de un país moribundo y como cura sobre el alma liberada de su estado terminal.

---

imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality? Vivian: Certainly I do" (Gifford 2008: 16).

[49] *Cf.* The Sermon on the Mount, when Jesus says: "No man can serve two masters: for either he will hate one, and love the other; or else he will hold to the one and despise the other. Ye cannot serve God and mammon" (Matthew 6:24). (Gifford 2008: 25)

Aunque Irlanda estaba bajo dominio británico, nunca había llegado a sentirse parte de él. Había adoptado el idioma del conquistador, pero nunca asimiló su cultura. Sin embargo, la ocupación que más preocupaba a Joyce no era la británica, sino la romana. La Iglesia, bajo las promesas de salvación espiritual, ejercía un mayor poder que los ingleses. Era Roma y no Londres quien gobernaba la mente de los irlandeses, territorio que, para Joyce, estaba destinado al artista. La fe incondicional en las doctrinas de la Iglesia debía ser suplantada por una fe en su propia nación, y por eso, debía inventar una nueva visión de Irlanda.

Esta nueva visión debía encontrar y reflejar el origen, y debía ser totalmente independiente de todo y de todos. Sólo conseguiría ser liberadora si se libraba de las traiciones que, una y otra vez, habían cometido Iglesia, Estado y cultura en contra de la naturaleza original del país. El arte es lo único que estaba por encima de la traición, lo único que debía quedar, y el artista era el encargado de devolverles a los irlandeses la vida espiritual de la que la Iglesia les privaba.

Para ello, debía primero encontrar un lenguaje que caracterizase la diversidad y variedad del inglés que hablaban los irlandeses, al tiempo que representase la dualidad de una ciudad como Dublín, que era todo y nada a la vez, todos los sitios y ningún sitio, presencia y ausencia.

Si la realidad es lo primero que necesita ser reconstruido, la lengua es la primera preocupación del escritor exiliado. Y no sólo por encontrarse cada día con una lengua que no es la suya, sino porque, para el escritor, la lengua es una seña de identidad, una forma de expresión, el material con el que debe construir su obra de arte.

Y aquí Joyce, como gran creador lingüístico, es donde se separa del resto. No se conforma con conservar su lengua o adaptarse a otra nueva. Inicia un proceso de renovación de la lengua irlandesa. Quería escribir la verdadera historia de su nación, pero para ello necesitaba encontrar esa forma de inglés adecuada a la experiencia irlandesa, que los irlandeses reconocieran como forma inequívoca de su expresión. Pretende revigorizar la lengua inglesa con el discurso enérgico de los irlandeses.

Para reflejar la lengua de los irlandeses, había que tener en cuenta los distintos dialectos del inglés que hablaban, no sólo sus coloquialismos, sino los modos de lenguaje propios de la compleja situación lingüística del país. La mayoría de los irlandeses utilizaban un inglés de composición oral, muy cercano al irlandés y alterado en cuanto a sintaxis, gramática y vocabulario se refiere.

De hecho, las colisiones y confusiones lingüísticas eran características del inglés hablado en Irlanda a finales del siglo XIX, características que, por un lado, estereotipaban negativamente a los irlandeses, y por otro, ofrecían una visión positiva de su elocuencia, ingenio y autoconocimiento lingüístico.

Este peculiar lenguaje oral se mezclaba con el alfabetizado, lo que ofrece a Joyce un amplio abanico de posibilidades lingüísticas que refleja en sus escritos: cotilleo, oratoria, ingenio, periodismo, drama, sermones, discurso, extravagancias retóricas, dichos ingeniosos, historias… combinando de forma única humor y pedantería. (También parodia la cultura impresa, dedicando “Nausicaa” a la literatura barata y “Oxen of the sun” a la gran literatura).

Para encontrar el origen, es necesario encontrar el lenguaje adecuado que lo represente, el lenguaje que contenga todos los lenguajes, el lenguaje del subconsciente. Así, *Finnegan’s Wake* es la respuesta irlandesa de Joyce ante el problema de identidad irlandés. Si Irlanda no puede ser ella misma, **todo** será Irlanda.

En su lectura de los textos irlandeses precedentes, Joyce había descubierto que la característica que unía a todos ellos era el tema de la traición. En *Finnegan’s Wake* el tema de la transgresión e infidelidad está superado por la naturaleza del lenguaje en sí mismo. Utiliza el discurso original del subconsciente, convirtiéndolo en el lenguaje perdido del alma irlandesa, que no había sido articulada hasta Joyce. Así, todos los textos quedan relegados a un segundo plano, puesto que él ha producido el lenguaje original, del que todos los demás parten.

Como en los sueños, este lenguaje debe ser interpretado antes de que podamos reconocer su significado. Los irlandeses han estado durante años soñando en su lenguaje original y traicionándolo con el inglés, por lo que el sentido se ha perdido.

Al contrario de lo que los traductores habían hecho al convertir textos irlandeses al inglés, Joyce tradujo en la otra dirección. Añadió al inglés todas las lenguas que pudo, incluyendo el irlandés, para encontrar el equivalente literario del antiguo indo-europeo, del que todos habían partido originalmente. Así, el problema de la paternidad y la traición, se elevan al nivel, no sólo literario, sino también lingüístico.

En *Finnegan’s Wake* Joyce expone un reto similar al que planteaba Dublín: el texto lo dice todo sin decir nada, todo es lo mismo pero diferente, todo lo que vemos son múltiples versiones de la caída del hombre. Nos quedamos con la duda de si el texto que nos ofrece está tan articulado que no podemos ir más allá, o si está tan borroso que invita a que el lector lo complete. Así veía él el problema de su cultura. Dublín no había sido representado en literatura antes. Quizá él fue el primero en representarla, pero quizá él fue el primero en demostrar que no tenía representación posible.

El país y la cultura que Joyce repudiaba eran también el país y la cultura que él re-imaginó. La ausencia le produjo un mayor acercamiento a su patria, y la pretensión de reinventar la realidad irlandesa reflejaba los buenos deseos de Joyce para con ella.

4. Exilio en Joyce

El inxilio o exilio interior ocurre cuando el aislamiento es en el país de origen y la condena es la de no poder hablar o escribir por razones impuestas. Sentirse extraño, señalado, excluido en la propia patria supone un dolor extremo. Joyce experimentó este aislamiento antes de exiliarse definitivamente en Europa: “[en 1906 y 1907] en su mente, su huida de Irlanda estaba ya totalmente justificada, pero seguía sin haber decidido *adónde* iba a huir. [Fue] en Trieste y Roma [donde] aprendió lo que en Dublín había desaprendido, a ser un dublinés” (Ellmann 2002: 282).

En *The Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus (y Joyce) establece que el exilio de Irlanda es indispensable para poder desarrollar una carrera artística. Joyce establece el porqué de este exilio en *The death*, donde el personaje de Gabriel Conroy permanece en Irlanda como periodista literario, expuesto continuamente a los deseos de los que le rodean. Su independencia

literaria se ve rápidamente supeditada a la política del periódico *The Daily Express*, para el que trabaja.

Por lo tanto, parece que la situación cultural y política de Irlanda a principios del siglo XX es la causa que fuerza a Joyce al exilio. El movimiento irlandés del Revival pretendía ser un movimiento cultural cuando en realidad se trataba de uno político. Cualquier manifestación (artística) independiente tenía inmediatas consecuencias acerca de sus supuestas intenciones ocultas.

Para empeorar aún más la situación a la que el artista debía enfrentarse, estaba la posición de la iglesia que, según Joyce lo veía, actuaba en la mente de los irlandeses con un dominio más potente que el británico, y que ejercía la censura y la excomunión como poderosas armas. Así, no había terreno alguno para el desarrollo personal, puesto que cualquier manifestación independiente corría el riesgo de desagradar a unos, a otros o a ambos a la vez.

Joyce utiliza la geografía de Dublín de forma extensa y precisa en su obra. En *Dubliners*, esta geografía puede sugerir significados más amplios que la simple descripción de una ciudad y sus calles. Todas las primeras historias suponen un movimiento hacia el este, hacia el “exilio”, lo que va concentrando, a lo largo de la colección, la acción en el centro de la ciudad, hasta que “The Death” supone el movimiento hacia el oeste, hacia la muerte.

Escapar hacia el este aparece también en *The Portrait*. Escapar hacia Europa, hacia el único lugar posible de creación para el escritor irlandés. Este exilio aparece con tintes esperanzadores al final de la novela, aunque, si seguimos el recorrido del protagonista en *Ulysses*, encontramos que su primer intento de escapar de Irlanda (al igual que el de Joyce) ha sido frustrado.

Ya se ha comentado que en Joyce tiene cabida hablar de cualquier tipo de exilio. Primero, pasa por el exilio a través de la memoria y la nostalgia, etapa en la que el lenguaje retoma la tradición y el habla de la infancia.

Luego, el exilio se convierte en una realidad del escritor, la estancia en Roma obliga a repasar su imagen de Irlanda, a depurar su relación de amor-odio. Su primer propósito será reflejar ese instante de vida irlandesa que él consideraba genuino.

En Joyce podemos hablar de muchos exilios en una sola persona. Exilio interior cuando rebusca en la memoria el recuerdo perfecto de su ciudad, exilio

exterior voluntario en su huída de Irlanda antes de verse destruido por ella, exilio exterior impuesto en sus movimientos geográficos por Europa escapando de las ideologías y la guerra.

Estos exilios le llevaron a Zürich, Trieste, Roma y París, siendo esta última ciudad el destino de su exilio definitivo. Y es que, a pesar de que la primera visita a la gran urbe (atraído por la vida en París y su fuerza mística) le decepcionó y le dejó un mal sabor de boca, la segunda visita a París supuso una estancia de dos décadas.

A pesar de ello, la estancia en una sola ciudad no supuso un asentamiento. Joyce no podía liberarse del sentimiento de exilio y desarraigo perpetuo, y su familia sufrió cambios de dirección constantemente.

5. El exilio en algunas obras de Joyce

En sus obras, Joyce desarrolla ampliamente el tema del exilio. Según Richard Ellmann, “‘The Dead’ fue su primera canción del exilio” (Ellmann 2002: 282), donde los muertos no son los que han partido al exilio, sino los que han quedado en la patria moribunda.

Stephen Dedalus se despide en *Portrait of the Artist as a Young Man* de su tierra natal, partiendo hacia el exilio, hacia lo desconocido, sintiendo sobre sí el peso de la tradición y la esperanza de encontrar la nueva luz.

En la obra de teatro *Exiles*, en la que ya el título refleja el tema del exilio, Joyce entremezcla los recuerdos de Irlanda, los personajes, el peligro del retorno.

Ulysses es una novela dedicada al personaje errabundo, a la nostalgia de la patria, al deseo de encontrar el lugar al que pertenece, representa “un repentino destierro de todo lo que, como escritor, había aprendido [Joyce] hasta 1914” (Ellmann 2002: 397). Leopold Bloom, uno de los personajes principales es un judío que sueña con la tierra prometida. Stephen Dedalus es el reflejo del artista inxiliado. Ambos están incapacitados para completarse como individuos.

Stephen, protagonista que retoma Joyce de *Portrait of the Artist as a Young Man*, partió hacia el exilio poco antes del inicio de *Ulysses*, pero la

muerte de su madre frustra su escapada y se encuentra viviendo en una patria que nunca más sentirá como hogar, cargado de culpa y remordimiento.

Bloom, un irlandés judío, que ya casi por definición es un exiliado, fantasea con la vida en Palestina. Y es también es un exiliado espiritual, puesto que, a pesar de haber abrazado la religión católica y la protestante, no ha llegado a sentirse identificado con ninguna de ellas.

> [Joyce] decidió que Bloom fuera una persona amable e incluso noble, pero de un modo vulgar. Pero quiso salvarle del sentimentalismo convirtiéndole al mismo tiempo en un converso, un hombre errante, un cornudo. Sus frases dejan bien sentado que las dos características de los judíos que le atraían especialmente eran su aislamiento voluntario, y los estrechos lazos familiares que eran quizá la consecuencia de esa situación. (Ellmann 2002: 414)

La última palabra antes del monólogo final de Molly Bloom es “where?” (Joyce 2000: 871). Es la última palabra que se nos dice acerca de Bloom. En la primera edición y las ediciones críticas, este “*where*” está seguido de un gran espacio y un punto. Todos hemos oído hablar de los finales inconclusos de las obras de Joyce, pero en este caso, se trata de una pregunta y una aparente respuesta:

> “Where?
>
> .” (en ningún sitio).

Bibliografía

ELLMAN, Richard (2002): *James Joyce*. Barcelona: Anagrama.

GIFFORD, Don (2008): *Ulysses annotated*. California: University of California Press.

JOYCE, James (2000): *Ulysses*. London: Penguin Classics.

ATTRIDGE, Derek (ed.) (2004): *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press.

JOYCE, James (2009): *Ulises*. Madrid: Cátedra.

EL ETERNO RETORNO A LA HABANA. EL EXILIO EN LA OBRA DE LOS NARRADORES CUBANOS

Ángela MARTÍN PÉREZ

Resumen

El exilio ha sido, desde finales del siglo XVIII hasta principios del XXI, una experiencia recurrente en la historia de Cuba. A él se unieron un sinnúmero de intelectuales quienes, superados por el ostracismo y el silencio, decidieron poner fin a una situación que limitaba su libertad física y creativa. Esto ha dado lugar a una infinidad de poemas, dramas, memorias, testimonios e investigaciones académicas que inciden en lo autobiográfico, en el ejercicio constante del recuerdo y en la misma voluntad del escritor de rescatar una parte de su vida a través de sus escritos. El presente trabajo partirá de este recuerdo a través de dos miradas que convergen en un mismo punto: La Habana. Cabrera Infante y Reinaldo Arenas rendirán culto al pasado, a una realidad creada por la memoria y a una ciudad alejada de la historia e inmersa en una ficción que retrocede en el tiempo.

Palabras clave: exilio, Cuba, Habana.

Title: The Eternal Return to Havana. Exile in the Work of the Cuban Narrators

Abstract

Exile has been, from the late eighteenth century to the early twenty-first, a recurring experience in the history of Cuba. It was chosen by a group of intellectuals who, outweighed by ostracism and silence, decided to end a situation that was limiting their physical and creative freedom. This resulted in countless poems, dramas, memories, testimonies or academic investigations that recall the autobiographical, the constant exercise of recollection and the will of the writer to rescue a part of his life through his writings. The present work will depart from this recollection through two views that converge on the same point: Havana. Cabrera Infante and Reinaldo Arenas will worship the past, a reality created by memory and a city removed from history and immersed in a fiction that moves back in time.

Keywords: exile, Cuba, Havana.

La labor de un escritor en el exilio es tal vez la labor de todo artista,
es recobrar un tiempo que tal vez exista solamente en su propia memoria.
(Machover 2001: 269)

Comparar la figura de Cabrera Infante con la de Reinaldo Arenas implica contraponer dos experiencias completamente distintas de la Cuba castrista y del mismo exilio. El primero no llegó a vivir la represión y la crueldad más atroz de una revolución que él mismo defendió en un principio y de la que luego quedó desencantado. Su huida, primero a España y más tarde a Inglaterra, le llevará a asentarse en la cultura del cine y del libro, abierto siempre a las experiencias de un nuevo idioma. El segundo, silenciado, encarcelado y perseguido por su condición de escritor y homosexual, no tendrá otra opción que el exilio para conseguir la libertad. Sin embargo, ya en el país de acogida le será imposible adentrarse en la cultura americana y en los círculos literarios del momento, siendo la crítica y el llamamiento las obsesiones que le perseguirán hasta su suicidio en 1990.

Aun así, ambos serán portadores de una mirada que regresa una y otra vez a la capital en las páginas de sus libros. Cabrera Infante traerá La Habana prerrevolucionaria del bolero, del choteo y de la parodia cubanos mientras Reinaldo Arenas se hará eco de una Habana inmersa en la revolución pero que comparte la sensualidad y el erotismo de su pueblo. Para ambos será una obsesión, una especie de espejismo fabricado e inmóvil, un lugar de recuerdos y vivencias, pero también de frustraciones. Su escritura pasará así a transcribir el ejercicio constante de su memoria, el vaivén de los acontecimientos, de las sensaciones y los sentimientos, logrando recuperar un tiempo alejado del exilio e inmerso en la melancolía:

> El gran descubrimiento de mi vida fue la ciudad de La Habana. No solamente descubrí la ciudad sino descubrí un cosmos, descubrí un hábitat y descubrí un mundo particular. Para mí eso fue decisivo. (Machover 2001: 225)

Para entender esta obsesión compartida por la ciudad de La Habana es interesante revisar las dos obras autobiográficas. En *La Habana para un infante difunto* (1979) y en *Antes que anochezca* (1992) se relata la entrada en la capital de ambos autores como un ascenso personal: Arenas dejó el mundo campesino de Holguín para entrar en contacto con los círculos intelectuales de

su país, mientras que Cabrera Infante se sumergió en la sexualidad adolescente, en el mundo del cine y en el erotismo de Zulueta 408 tras su salida de Gibara. Aquí La Habana es una ciudad de proyectos, de promesas, de experiencias, de entrada en la madurez pero, sobre todo, es una ciudad de libertad donde todo está permitido.

Esta mirada se mantiene en *Tres tristes tigres* (1967) de Cabrera Infante. Los personajes, todos de provincia, llegan a la capital con ansias de medrar. Allí encuentran una ciudad *carnavalizada*, una Habana que vive al ritmo de la noche, del choteo cubano, de los boleros y de los encuentros eróticos. No faltará el sentido del humor pero tampoco la tristeza y la frustración. La música inundará la vida de sus personajes, su forma de hablar, y hasta la misma escritura[50]. Lo mismo sucederá con *Ella cantaba boleros* (1996), obra extraída de la anterior. En ella su protagonista será la personificación de una Habana sin complejos, llena de vida, de seguridad, de sensualidad y de ritmo. Ambas serán un homenaje a la ciudad que Orlando Jiménez-Leal y Sabrá Cabrera intentaron inmortalizar en su documental *P.M*. (1961), un testimonio de la noche habanera y del ser cubano que logró la censura del régimen por no compartir su nueva moral.

Distinta será la mirada de Reinaldo Arenas en sus novelas. En *Viaje a la Habana* (1990), el protagonista, ya exiliado, no puede evitar volver a su ciudad aunque en ella haya sufrido la represión y el aniquilamiento. Su viaje es la última oportunidad que tiene de volver a encontrarse a sí mismo, de volver a darle un sentido a su vida. La isla ya no será un paraíso sino más bien una “isla maldita” (Arenas 1990: 18) que ha sufrido los avatares de la Revolución y que ha cambiado no sólo los nombres de sus calles, sino también la finalidad de cada uno de los lugares destinados anteriormente al disfrute y a la contemplación de La Habana. Algo similar sucede en *Otra vez el mar* (2002), libro que forma parte de la *pentagonía* del escritor. Aquí el personaje se desdobla para dar distintas perspectivas de una misma realidad, de su realidad. El mar, como lugar predilecto, tendrá un papel decisivo ya sea como cárcel que rodea la misma isla, ya sea como único medio para salir de ella. El mar

[50] El mismo escritor dice al comenzar que su libro está escrito “en cubano” (Cabrera Infante 1967: 9).

ejemplificará la libertad que antes existía en la isla, proveerá de recuerdos la mente del personaje y será cómplice de su suicidio:

> […] desde aquella azotea no sólo se veía el sol, sino el mar y podíamos ver también La Habana, una ciudad en la que tanto habíamos sufrido, pero que desde allí parecía un paraíso. (Arenas 2008: 207)

> He contemplado el infierno, la única porción de realidad que me ha tocado vivir, con ojos familiares; no sin satisfacción lo he vivido y cantado. (Arenas 1989: 7)

¿Paraíso o infierno? Resulta difícil elegir una de estas opciones a la hora de clasificar la visión de estos dos autores. Reinaldo Arenas llegó a entender su literatura como un arma para el llamamiento y la denuncia de lo que le tocó vivir en Cuba, lo que le llevó a mostrar una isla hecha cárcel y unos seres convertidos en prisioneros bajo las represivas instancias revolucionarias. Sin embargo, nunca dejó de adorar la isla, su belleza, su sexualidad sin tapujos. Su paso por Norteamérica le hace entender el misterio que tenía su país, lo insustituible que puede llegar a ser cuando estás en un lugar ajeno e incluso la justificación que puede tener el sufrimiento cuando se lucha por algo propio:

> Yo estaba acostumbrado a una ciudad con aceras y calles; una ciudad deteriorada, pero donde uno podía caminar y reconocer su misterio, disfrutarlo a veces. Ahora estaba en un mundo plástico, carente de misterio y cuya soledad resultaba, muchas veces, más agresiva. (Arenas 2002: 313-314)

Cabrera Infante, por el contrario, se mostró más reacio a plasmar en sus obras lo que denunciaba por otros medios. La vida de los seres que la habitan, las historias particulares y únicas eran más importantes literariamente que los cambios políticos que se iban produciendo en la isla. De ahí que sus obras muestren el color, los olores, la alegría y el lenguaje habaneros por encima de cualquier ideología:

> […] y me zambullo en la música y en el ruido de los vasos y en el olor del alcohol y en el humo y el sudor y en las luces de colores y en la gente y oigo el famoso final de ese bolero que dice, Luces, copas y besos, la noche de amor terminó, Adiós, adiós, adiós, que es el tema musical de Cuba Venegas […]. (Cabrera Infante 1996: 280-281)

En lo que sí confluyen ambos autores es en los lugares por los que transitan sus personajes. A ninguno le interesa mostrar la ciudad institucionalizada y fría, la ciudad de los mítines y de las altas instancias cubanas, y si en algún momento lo hacen, es para mostrar el choque entre la antigua e idealizada Habana y la actual capital revolucionaria. Es así como los

puestos de café, los cines, los clubes nocturnos o los cabarets inundan las páginas de sus libros. El erotismo está presente en cada lugar o personaje; de ahí que el Parque Lenin, el mar, los urinarios o el mismo edificio donde se vive en comunidad sean lugares idóneos para que se produzca el “flete cubano” o el despegue de la sexualidad adolescente. Por si fuera poco, asistimos a la modificación de una ciudad, a la creación de la Habana Nueva que necesita ampliarse más y más para dar cabida a distintos estratos de la sociedad. No se evitará tampoco la horrible cárcel de El Morro, donde Arenas estuvo preso, situada en la misma entrada del puerto de La Habana, ni el famoso Puerto de Mariel desde donde miles de cubanos en 1980 lograron salir de la isla rumbo a Miami.

La vida privada se describirá en pocas ocasiones en favor de una vida pública llena de movimiento y cambio. El sofocante calor, la algarabía de sus habitantes y la farándula habanera serán incesantes motivos que aparecerán una y otra vez como muestra del ser cubano. Las reflexiones, las intimidades y los hechos aislados de cada personaje aparecerán de forma escasa, sin quitarle nunca protagonismo a lo que sucede en el exterior, pero mostrando el choque constante entre la realidad que se vive y el sueño de lo que se anhela.

Así pues, la ciudad quedará petrificada en distintas imágenes, en distintos fragmentos de vida. Se creará una ilusión, una suerte de deseo, una ciudad plagada de melancolía que no por ello será triste, sino llena de vida y color, alejada del negro que Reinaldo Arenas asociaba con el exilio[51]:

> Entonces esa Habana para mí no existe, esa Habana yo he decidido olvidarla. Ahora la que existe es otra. Y La Habana del recuerdo es más física, es más real para mí que La Habana verdadera. (Machover 2001: 226)

Llega un momento en que La Habana de sus escritos, La Habana del recuerdo se vuelve mucho más real que La Habana que evoluciona a kilómetros de ellos. Los dos escritores se permiten la invención de un tiempo y de un espacio que tendrían que haber vivido. El texto pasa así a ser la recuperación del pasado, la recuperación de situaciones hipotéticas a las que seres como ellos han tenido que renunciar para siempre. La condición de

[51] Si yo tuviera que identificar el exilio con algún color sería con el negro. El exilio es todo como una bruma, como un negro… Pienso en el exilio como en un color único. (Espinosa 1990: 61)

exiliado se yergue triunfante rechazando hablar de su país de acogida para homenajear La Habana.

Al mismo tiempo, la rebeldía entra a formar parte de una lucha contra el silencio al que, o bien se vieron sometidos dentro de la isla, o bien habrían padecido de quedarse allí. Esa rebeldía recuperará un lenguaje, unas formas de vida y una tradición que, aunque no siempre sea acorde a los nuevos postulados, existe en la isla. El homenaje ya no sólo será hecho a La Habana sino también al mismo pueblo cubano, asediado por los cambios y deseoso de crear su propia historia al margen de dictaduras y falsas libertades.

Por otra parte, llama la atención el número tan alto de cubanos que tras el exilio se ven abocados a la escritura[52]. El contar lo que sucedió o simplemente la denuncia a través de los escritos actúan como un acto de exorcismo para todos aquéllos que vivieron la represión y el silencio. No se trata de crear obras que cambien la historia de la literatura –muchas no llegan al nivel que Cabrera Infante, Reinaldo Arenas o el mismo Severo Sarduy logran con sus escritos– sino obras que posibiliten una difusión más rápida del conflicto que se vivió y que todavía se vive en la isla. No es de extrañar, por tanto, que también estas obras vuelvan su mirada a la ciudad de La Habana, lugar determinante del acontecer de la historia de Cuba.

Así pues, podemos construir una Habana de la memoria, una Habana a la que se retorna constantemente desde fuera y que es más accesible que La Habana real. Los autores conservan y viven su tierra a través de retazos de escritura, transitan por sus calles a través de las escenas de sus recuerdos, conviven con sus gentes evitando perder su lengua, negando de esa forma la existencia de una isla inaccesible y triste, ahogada en el aislamiento.

Habrá dos islas paralelas, ambas rodeadas de mar, llenas de música y color. Una permanecerá estática en los mapas del mundo; la otra permanecerá inamovible en el recuerdo de todo un pueblo que eligió condenar su patria a cambio de su propia libertad.

[52] Véase la lista tan amplia en Pen Club de Escritores 2001.

Bibliografía

ARENAS, Reinaldo (1989): *Voluntad de vivir manifestándose*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

— (1990): *Un plebiscito a Fidel Castro* (junto a Jorge Camacho). Madrid: Betania.

— (1990): *Viaje a la Habana*. Miami: Universal.

— (1992): *El mundo alucinante*. Madrid: Cátedra.

— (2002): *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets.

— (2008): *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.

CABRERA INFANTE, Guillermo (1967): *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.

— (1996): *Ella cantaba boleros*. Madrid: Alfaguara.

— (2001): *La Habana para un infante difunto*. Madrid: Biblioteca El Mundo.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos (1990): “La vida es riesgo o abstinencia. Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Quimera*, núm. 101.

MACHOVER, Jacobo (2001): *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Zaragoza: Universitat de València.

PEN Club de Escritores Cubanos en el exilio (2001): *La literatura cubana del exilio*. Miami: Universal.

LA UCRONÍA COMO EXILIO INTERIOR EN *L’ADVERSAIRE* DE EMMANUEL CARRÈRE

Hugo MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Resumen

Proponemos un nuevo tipo de exiliado, el “autoexiliado de sí mismo”, que no se desplaza en el espacio, sino que se exilia de su propio yo. Como es incapaz de soportar la diferencia entre su “ser” y su “querer-ser”, se construye un “decirse-ser”, un relato ficcional de sí mismo en tiempo real, que sólo puede manifestarse con la forma de una “ucronía real”. Como ejemplo, analizaremos la vida de Jean-Claude Romand, que Emmanuel Carrère narra en *L’Adversaire*. Romand, que mantuvo durante 18 años una vida totalmente inventada, generará una “ucronía real” y se convertirá en un “autoexiliado de sí mismo”. Su intento fracasará ante la imposibilidad física de modificar la realidad mediante el discurso, pero su relato sí que modificará su “ser”, impidiéndole retornar a él y convirtiéndolo en un exiliado real.

Palabras clave: exilio interior, ucronía, bifurcación, deseo, mentira, vacío.

Title: Alternate History as Internal Exile in Emmanuel Carrère’s *L’Adversaire*

Abstract

The present study seeks to describe a new type of exile, that of the “self-exiled from himself”, who does not switch places, but diverges from his own self instead. Unable to reconcile the difference between what he is and what he wants to be, this exile creates for himself a third identity based on a tale: that of which he claims to be, a real-time fictional account of himself which can only take place as a sort of “real alternate history”. Emmanuel Carrère’s *L’Adversaire* is presented by way of illustration of this process. Carrère’s novel tells the life of Jean-Claude Romand, who managed to live an invented existence for 18 years, creating an alternate history which involves his transformation into a self exiled from himself. Romand’s effort may fail –due to the physical impossibility of altering material reality through discourse–, but his tale will undoubtedly change what he is, making it impossible for himself to return to it, thus becoming a real exile.

Keywords: internal exile, alternate history, bifurcation, desire, lie, blank.

Parafraseando las primeras líneas de *El Capital* podríamos afirmar que el siglo XX se nos aparece como "un inmenso arsenal de exiliados": los últimos cien años han presenciado un aumento alarmante del número de personas que se ven violentamente obligadas a abandonar sus hogares, desplazamiento que, lejos de disminuir, prolonga sus tentáculos hasta nuestro presente, convirtiendo la "extraterritorialidad" en parte ineludible del *Zeitgeist* contemporáneo. Aun así, la mistificación del exiliado como algo esencialmente "bueno"[53], lugar común que sigue dominando nuestro imaginario colectivo[54], es una tendencia originada en el romanticismo y muy poco coherente con la situación actual. Lo que diferencia al exiliado "realmente existente" de sus manifestaciones histórico-mediáticas es una cuestión de orden cuantitativo, y ya no cualitativo; poco importa calificar a nuestros contemporáneos de exiliados, refugiados, expatriados o emigrados, pues, como sostiene Edward W. Said, lo que esencialmente los caracteriza es su número:

> La diferencia entre los exiliados anteriores y los de nuestro tiempo es [...] la escala: nuestro tiempo –con su guerra moderna, su imperialismo y las ambiciones cuasiteológicas de los gobernantes totalitarios– es ciertamente la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva. (Said 2005: 180)

Los exiliados románticos formaban parte de una élite culta y poderosa económicamente, que se servía de sus propios escritos y creaciones como caballo de batalla o como intento de sublimar la añoranza del país natal. En cierta medida, muchos de ellos, viéndose imposibilitados para volver a su hogar, decidían crear uno nuevo en la ficción –pasaban de exilados a colonos–:

> El escritor se organiza en su texto como lo hace en su propia casa. Igual que con sus papeles, libros, lápices, carpetas, que lleva de un cuarto a otro produciendo cierto desorden, de ese mismo modo se conduce en sus pensamientos. Para él vienen a ser como muebles en los que se acomoda, a gusto o a disgusto. Los acaricia con delicadeza, se sirve de ellos, los revuelve, los cambia de sitio, los deshace. Quien ya no tiene ninguna patria, halla en el

[53] A la escala del siglo XX el exilio no es ni estética ni humanísticamente comprensible: […] pensar el exilio como algo beneficioso para las humanidades […] es trivializar sus mutilaciones, las pérdidas que inflige a aquellos que las sufren, el silencio con que responde a cualquier tentativa de entenderlo como 'algo bueno para nosotros'. (Said 2005: 180)

[54] Así, no tenemos ningún problema en considerar a James Joyce, por ejemplo, un exiliado –aún voluntario–, pero nos cuesta bastante más denominar de igual modo a los miles de irlandeses que se agolpaban en los muelles de Ellis Island y que habían sido expulsados de su país no por la política sino por el hambre.

> escribir su lugar de residencia. Y en él inevitablemente produce, como en su tiempo la familia, desechos y amontonamiento. (Adorno 2003: 85)

Sin embargo, muy pocos exiliados contemporáneos son sufrientes creadores; en su mayoría, su existencia parece limitarse a un nombre en la lista de algún campo de refugiados africano o a un rostro en algún reportaje para la prensa occidental.

En este ambiente de sobreabundancia y anonimato que puebla la realidad contemporánea del exilio, vamos a sugerir una nueva tipología, quizás fuera de lo común, pero igualmente pertinente: el “autoexiliado de sí mismo”. Este particular exiliado es a la vez agente y paciente de su destierro; como si uno mismo, erigido en único miembro de la Asamblea, escribiera su propio nombre en un *ostracon*[55] y se condenara a abandonar definitivamente la polis. Es “auto(exiliado)” porque él mismo hace sus maletas, pero no parte hacia un país extranjero o se encierra en una suntuosa mansión de Fontenay-aux-Roses. No se desplaza sino que es “(exiliado) de sí mismo”, de su propio “yo”, de quien huye. Ante la imposibilidad de desertar físicamente de su cuerpo, decide expulsarse de su esencia, de aquello que lo constituye como sujeto. El desplazamiento, no pudiendo ser espacial, se proyecta hacia el plano de la diégesis: del mismo modo que el creador exiliado, como decía Adorno, busca construir en su obra un simulacro de la patria añorada[56], el “autoexiliado de sí mismo” construye, *con* su relato y ya no *en* su relato, un mundo más acorde con sus deseos en el que poder habitar. Dicho en otros términos, este tipo de exiliado se escinde, crea una bifurcación porque no puede conjugar su “ser” –su identidad, forjada en su trayectoria vital– con su “querer-ser” –ese “pequeño gran relato” en el que desearía vivir– y opta entonces por construir un “decirse-ser”, un relato de sí mismo que pretende asumir su “querer-ser” dando esquinazo a su “ser”.

---

[55] El exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero. (Said 2005: 188)

[56] Said insiste también en esta idea del exiliado como colono en potencia: “Gran parte de la vida del exiliado empieza a aglutinarse compensando la desconcertante pérdida mediante la creación de un nuevo mundo que gobernar. No es de extrañar que tantos exiliados parezcan ser novelistas, jugadores de ajedrez, activistas políticos o intelectuales. Todas estas ocupaciones exigen una inversión mínima en objetos y dan mucha importancia a la movilidad y a la destreza” (Said 2005: 189).

Como nos enseñó San Agustín, la construcción del relato de uno mismo –el “decirse-ser”– pasa por la exposición de los hitos más importantes de nuestra vida: puede que en ellos la honestidad brille por su ausencia, pero así también la mentira. Estos momentos estelares configuran nuestro relato porque son pertinentes para justificar nuestro estado de cosas actual. La confesión de San Agustín se aproxima lo más posible al “ser”: no necesita que su “decirse-ser” se convierta en la “ilusión” de su “querer-ser”, no necesita mentir porque el traslado del “ser” al “querer-ser” es *previo* al relato, se ha producido *efectivamente* en el plano de la vida –y no en el de la diégesis– mediante la conversión. Por tanto, el relato de San Agustín no miente, no apunta a un ideal no aprehendido: reproduce un “nuevo ser”, resultado de un cambio fundamental y *real*, una aproximación directa y no mediada –no mediada por la narración– entre el “ser” y el “querer-ser”. El “autoexiliado de sí mismo” se construye de manera diferente: al no poder soportar lo que positivamente es, decide modificar su identidad construyendo un relato ficticio de sí mismo más acorde con la que desea sea su imagen: su “parecer-ser”. Esta ficción, al contrario que la agustiniana, se construye en “tiempo real”; crea su mundo al mismo tiempo que lo relata –que lo nombra–.

Dice Said que “la novela […] existe porque pueden existir otros mundos, alternativas para los especuladores, vagabundos y exiliados burgueses” (Said 2005: 189); el problema estalla cuando el orden de la ficción penetra violentamente en la realidad, cuando pretendemos hacer de nuestra novela el mundo factual. Nuestro peculiar exiliado comparte ciertos rasgos con otro gran creador de mundos: don Quijote. Hay, sin embargo, una diferencia entre ambos: el personaje de Cervantes es percibido como un loco porque, en la construcción de su “decirse-ser”, no conserva nada de su “ser” –de lo que de Alonso Quijano hay en él– y, por tanto, su relato es leído por su auditorio como una ficción. Por el contrario, el “autoexiliado de sí mismo”, para resultar creíble en un principio, juega precisamente con conservar algo de su “ser” en su “decirse-ser”: escribe, por así decir, “autoficción”. Como veremos, el drama del “autoexiliado de sí mismo” estribará precisamente en que la mentira en la que funda su hogar es percibida como verdad, y por tanto como una realidad, por las personas que lo rodean. Éstas se ven arrastradas al exilio sin quererlo, pero

el "autoexiliado de sí mismo", por el contrario, siempre tendrá presente la originaria falsedad de su empresa y la imposibilidad estructural de ponerle fin.

Sostenemos, por último, la tesis de que esta "ficción de realidad" llevada hasta sus últimas consecuencias sólo puede vehicularse en el relato mediante la forma de una "ucronía real", híbrido de realidad y ficción, que no obstante termina por resultar estéril, poniendo de relieve el carácter inefable de este tipo de exilio. Sostenemos también que este "autoexiliado de sí mismo", lejos de ser una excéntrica teoría, se hizo carne en la figura de Jean-Claude Romand, cuya vida nos es transcrita en la novela *L'Adversaire* (2000) de Emmanuel Carrère. ¿Quién es, pues, Jean-Claude Romand?

Situémonos: el 9 de enero de 1993, en el volteriano y apacible pueblo de Ferney, Jean-Claude Romand, "amant sincère, père modèle, ami fidèle, père aimant" que rezaría el cartel de un posterior *biopic* (García (dir.) 2002), machacó la cabeza de su mujer a golpes, mató a sus dos hijos de un disparo e hizo lo propio con sus padres para terminar prendiendo fuego al hogar familiar en un vano intento de suicidio. Más sorprendente y aterrador, si cabe, resulta el hecho de que durante casi veinte años, Romand había engañado a su familia y amigos haciéndoles creer que llevaba una vida de prosperidad profesional trabajando como investigador para la OMS, dando clases en la universidad y abriéndose camino en los medios parisinos más selectos, cuando en realidad ni siquiera había superado el segundo curso de Medicina y sus ingresos provenían exclusivamente de una serie de estafas a sus allegados.

La barbarie del crimen sobrecoge y fascina a Emmanuel Carrère[57], que enseguida emprende un concienzudo trabajo de investigación: asiste al juicio como periodista, viaja al lugar de los hechos, se cartea con el propio Jean-Claude Romand, al que termina conociendo personalmente, y se entrevista también con personas que lo conocieron antes y después de los crímenes. En un primer momento, su pretensión era la de narrar de forma objetiva la *verdadera* historia de Romand –la de sus momentos de soledad: lo que quedara de su "ser"–, siguiendo el modelo de la *non-fiction novel* de Truman Capote: "je voulais vraiment savoir […] ce qui se passait dans sa tête durant

[57] Llega incluso a afirmar que la historia lo eligió a él: "je me retrouvais choisi […] par cette histoire atroce" (Carrère 2003: 47).

ces journées qu'il était supposé passer au bureau" (Carrère 2003: 38). Sin embargo, ante la dificultad de acceder a una verdad que el propio personaje se encarga de ocultar sistemáticamente, Carrère se verá obligado a incluirse él mismo en su obra para dar cuenta, no sólo de la vida de Romand, sino también de los obstáculos con los que se encuentra como creador. La estructura de *L'Adversaire* guardará los trazos de esta lucha: tras un *incipit* que nos sitúa en el último estadio del drama de Romand –su crimen– a través de la mirada de su amigo Luc, la novela se desarrolla en forma de tríptico: en el centro, la reconstrucción de la vida de Romand a partir de lo acaecido en su juicio, y a modo de paneles laterales que abrazan la narración, la lucha que Carrère mantiene con la escritura.

La mentira es una constante en la vida de Jean-Claude Romand, y ya desde la infancia, sus padres le habían inculcado una relación paradójica con ella, en la que se mezclaban ideas de rectitud moral y continuas omisiones de la verdad. Como señala Carrère: "D'un côté, on lui avait appris à ne pas mentir, c'était un dogme absolu: un Romand n'avait qu'une parole, un Romand était franc comme l'or. De l'autre, il ne fallait pas dire certaines choses, même si elles étaient vraies" (Carrère 2003: 66). Comienza, así, una dinámica de omisiones que hará de Romand un hombre progresivamente más tolerante al engaño:

> Je ne mentais pas alors, mais je ne confiais jamais le fond de mes émotions, sauf à mon chien… […] Je n'avais rien d'autre à cacher alors, mais je cachais cela: cette angoisse, cette tristesse… Ils auraient été prêts à m'ecouter sans doute, Florence aussi y aurait été prête, mais je n'a pas su parler… et quand on est pris dans cet engranage de ne pas vouloir décevoir, le premier mensonge en appelle un autre, et c'est toute une vie. (Carrère 2003: 68-69)

El "querer-ser" de Romand –su voluntad de "ne pas […] décevoir"– va sometiendo a su "ser" en un proceso que se radicaliza a partir del día en que no se presenta al examen de acceso a tercer curso de Medicina pero actúa como si lo hubiera aprobado. Con este banal incidente, que se convertirá en el episodio más significativo de su vida, su "querer-ser" deja de ser un argumento teleológico para convertirse en una realidad alternativa construida en el discurso. Carrère se referirá a este momento fundacional como "bifurcación"[58], en tanto que inaugura una vida adulta escindida entre la imagen que Romand

[58] Así lo definirá, por dos veces, en *L'Adversaire* (Carrère 2003: 77, 102).

proyecta a través de sus mentiras –que lo definen ante los demás como hombre próspero, realizado profesionalmente y con un estatus social alto– y la realidad en la que estas mentiras se gestan –la de un tipo sin título ni trabajo, recluido en coches y hoteles para mantener la impostura–.

Con esta decisión Romand escoge el “chemin tortueux du mensonge” (Carrère 2003: 77), un camino que sólo es posible porque no es evidente para los demás. El entorno de Romand *cree* sus mentiras –hace idénticos su “ser” y su “querer-ser”–, y él emplea esta credulidad para darle solidez a su falsa existencia –a su “decirse-ser”–, que de otro modo no podría haber durado mucho tiempo. Así, la tarea de Romand consiste en lograr que los demás, confiando en él, colaboren en la creación de su personaje: necesita un público para persuadirlo de la realidad del mundo que se crea.

Sin embargo, en el progresivo adentrarse en este “tortuoso camino”, la distancia entre su “ser” y su “decirse-ser” se irá acrecentando, hasta el punto de que *sólo exista el relato* –la identidad real de Romand está demasiado lejos de su discurso como para que pueda ser tomada como referencia–. Por ello, y aunque afirme haberlo intentado en dos ocasiones, no puede confesar su mentira, pues “borrar” el engaño supondría desaparecer por completo. El planteamiento de Romand y el desarrollo de su crimen están regidos por este vínculo *confesión-desaparición*: acabar con su mentira, volver a su “ser”, significa evidenciar una identidad *vacía* a los ojos de sus allegados. Confesar, en este contexto, es morir; pero, al mismo tiempo, seguir con la mentira se hace insostenible. La única salida que encuentra pasa por destruir a los que le rodean, no morir, sino matar: “Cet homme errant sans but, année après année, replié sur son absurde secret qu’il ne pouvait confier à personne et que personne ne devrait connaître sous peine de mort” (Carrère 2003: 47).

Perpetrado el crimen, Romand continuará mintiendo aunque de manera diferente: el exilio en su “‘decirse-ser’ doctor Romand” ya no es válido –ha sido expulsado por la atrocidad de su crimen–, tiene que buscar un nuevo relato en el que ocultarse, pues, como analizaremos más adelante, ya no existe el verdadero Jean-Claude Romand –su “ser” está abolido para siempre–. Así, en prisión, “au personnage du chercheur respecté se substitue celui, non moins

gratifiant, du grand criminel sur le chemin de la rédemption mystique" (Carrère 2003: 177). Su nuevo relato pasa por abrazar la fe cristiana:

> L'épreuve de l'incarcération mais surtout celles du deuil et de la désespérance auraient dû m'éloigner définitivement de Dieu. Les rencontres d'un aumônier, d'un visiteuse et d'un visiteur qui savent merveilleusement écouter, parler simplement sans juger, m'ont sorti de l'exil que représente une souffrance indicible, coupant toute relation avec Dieu et le reste de l'humanité. (Carrère 2003: 203)

Una vez analizado el fondo del relato de Jean-Claude Romand debemos analizar su forma, es decir, la manera en que éste se vehicula. Aquello que Carrère denominaba "bifurcación" puede ser abordado desde el punto de vista de la ucronía. De hecho, el propio autor tiene un ensayo sobre el tema, *Le Détroit de Behring* (1986), y es un concepto que podemos rastrear a lo largo de toda su obra[59]. Ahora bien, ¿en qué consiste semejante vocablo? Según la definición de Éric Henriet, la ucronía es un "sous-genre de la science-fiction traitant de la science 'histoire'[60], l'uchroniste décrit méthodiquement des univers crédibles dans lesquels l'Histoire a suivi un cours différent de la nôtre à la suite d'un événement fondateur" (Henriet 2004: 333). El término lo utilizó por primera vez el filósofo Charles Renouvier, en una obra titulada precisamente *Uchronie* (1876), donde lo define a partir del concepto de "utopía": si éste alude a lo que "no es en ningún lugar", aquél remite a lo que "no es en ningún tiempo"[61]. El filósofo francés define la tarea del ucronista –del hacedor de ucronías– de la siguiente manera:

> L'auteur qui apporterait à l'exécution de son plan beaucoup d'érudition et de science […] commencerait par fixer un point de scission, au noeud de l'histoire le mieux choisi entre tant d'autres pour rendre un grand changement historique concevable et probable sous la simple condition d'un changement supposé de quelques volontés. Ensuite il aurait à prendre parti sur ceux des faits futurs, à dater de ce point, qu'on doit juger avoir été dès lors déterminés et inévitables, à raison des événements acquis, des causes données et des tendances invincibles. Il devrait combiner ces faits avec ceux qu'il introduirait par hypothèse, et disposer enfin les séries de faits subséquents de manière à obtenir une sorte de minimum des déviations de la réalité, parmi tous les

[59] Ésa es precisamente la tesis que defiende Mario Touzin (2007). El mismo Carrère considera *L'Adversaire* como el final de un ciclo: "J'ai la conviction que ce livre met fin à un cycle. Ma fascination pour la folie, la perte de l'identité, le mensonge, c'est fini" (Touzin 2007: 99).

[60] De la misma manera que muchos escritos de J. L. Borges pertenecerían a un subgénero de la ciencia ficción que trata de la ciencia "literatura".

[61] Sin embargo, "l'uchronie […] ne sort pas du temps, elle s'attache en fait à décrire une histoire alternative: le terme anglais pour uchronie, *alternate story*, nous semble beaucoup plus clair. En fait, l'uchronie ne produit pas du hors-temps, elle propose la visite d'un temps qui n'existe pas réellement" (Touzin 2007: 55).

> arrangements imaginables qui peuvent le conduire pareillement au but proposé. (Renouvier 1988: 469)

Así, el procedimiento para generar una ucronía consta de dos momentos fundamentales: 1º) el *punto de alteración* –momento preciso en el que se introduce una modificación en la causalidad histórica–; y 2º) el *desarrollo de las consecuencias* que esa alteración conlleva inevitablemente a medida que se va separando de “la Historia realmente existente”. Visto así, sería difícil distinguir la ucronía de la ficción en general y, más concretamente, de las llamadas novelas históricas. El propio Emmanuel Carrère, sensible a esta ligera frontera, se apresura a señalar que dicha alteración debe tener grandes consecuencias: tiene que afectar *significativamente* al desarrollo de la Historia tal y como la conocemos (Carrère 1986: 15). Esto es así porque el interés fundamental de la ucronía reside en la *tensión* que se genera entre la Historia como fue y la Historia como podría haber sido. No obstante, el discurso histórico sólo importa como principio rector del mundo posible de la novela; no debemos olvidar que estamos ante una creación literaria y no historiográfica, y que, al fin y al cabo –y en ello insisten tanto Carrère como Henriet–, no se trata más que de un juego: “l’uchronie se doit d’être, d’une part, conçue comme un jeu par l’auteur et, d’autre part, perçue comme telle par le lecteur” (Touzin 2007: 60).

La fuerza subversiva del discurso ucrónico reside en su fórmula inicial: “¿Qué pasaría si…?”, un paradigma que procede de la primera gran ucronía de la historia de la literatura, *Napoléon apocryphe. Histoire de la conquête du monde et la monarchie universelle* (1841) y de la primera gran pregunta ucrónica: ¿y si Napoléon hubiera ganado la batalla de Waterloo? Su autor, Louis-Napoléon Geoffroy, ferviente admirador del emperador, pretendió saldar en un relato de ficción su *deseo* de verlo dominando el mundo. En este sentido, Carrère sostiene que “l’uchronie est une histoire gouvernée par le désir” y, por tanto, desencadenada por ese deseo no satisfecho, lo que comporta un trasfondo triste, de frustración y de derrota (Carrère 1986: 76). La ucronía ha de estar siempre en contraposición con la Historia, aun a sabiendas de que perderá la batalla: “être uchroniste, même dans un registre privé, revient à se trouver seul contre tous, a ne pouvoir se concilier l’approbation des autres, du sens commun, de la mémoire partagée” (Carrère 1986: 37).

La línea teórica con la que Emmanuel Carrère se aproxima al concepto de ucronía manifiesta que lo que en última instancia le interesa no es tanto el fenómeno en sí como la figura de su generador: el ucronista como receptáculo de contradicciones y frustraciones que disuelven la línea que separa lo real de lo imaginario[62]. Llegará, así, a afirmar: "Je rêve pour ma part des romans dont les héros ne soient ni Napoléon, ni Avidius Cassius, mais Louis-Napoléon Geoffroy, Charles Renouvier ou Léon Bopp" (Carrère 1986: 114). Sueña, pues, con una novela que describa la lucha interior de un personaje capaz de construir ucronías[63]. Tal es el caso de *L'Adversaire*.

En efecto, el lector no hallará en sus páginas una ucronía en el sentido de las descritas hasta ahora, sino el relato de la vida de un ucronista y, en última instancia, el fracaso que esta empresa contiene esencialmente[64]. Es, pues, la "forma-ucronía" la que nos parece más adecuada para definir el *modus operandi* de Jean-Claude Romand, su "autoexilio de sí mismo", ya que estructuralmente cumple los requisitos que hemos señalado como característicos de este subgénero narrativo: punto de alteración, bifurcación y

[62] De hecho, Emmanuel Carrère intenta explicar la contradicción esencial del ucronista desde el punto de vista psicoanalítico: "Cette démarche, je crois, se nomme déni, celui qui s'y adonne pervers, et fétichiste. Car, sauf à se perdre dans la folie, le déni de réalité se solde par l'adoption d'un fétiche, chargé de représenter et d'écarter en même temps la contradiction invivable. Toute spéculation uchronique, en ce sens, est un fétiche. Et tout fétiche est opérant, en ce qu'il préserve la 'raison' du sujet. Parce qu'il est pervers, l'uchroniste n'est pas fou, ne saurait l'être" (Carrère 1986: 38-39). La "renegación" –*Verleugnung*– de la realidad es un término empleado por Freud para referirse a un "mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante, essentiellement, celle de l'absence de pénis chez la femme". Si esta actitud de rechazo de la realidad exterior se prolonga en la edad adulta se produce una *escisión del yo* que se perpetúa mediante el recurso a un fetiche y que puede dar pie a una psicosis (*Cf*. Laplanche & Pontalis 2004: 115-117). Esta teoría nos parece igualmente válida para el caso de Jean-Claude Romand: como no puede soportar la realidad –la incompatibilidad manifiesta y dolorosa entre su "ser" y su "querer-ser"–, construye un fetiche –su "decirse-ser": a caballo entre la realidad y la ficción– que le permite, en última instancia, mantener ese juego de equilibrios y no vivir completamente en el lado de la mentira.

[63] Tal es el caso del escritor suizo Léon Bopp, autor de una ucronía en tiempo real: "Qu'on imagine une seconde Léon Bopp quittant son bureau, le soir, après une journée de travail, dînant chez des amis, commentant avec eux l'actualité, écartelé entre ce qui se dit, se sait, s'imprime, et ce qu'il a écrit le jour même, ce qu'il écrira le lendemain en détournant les événements rapportés par le journal. À rêver sur une telle distortion, il me semble qu'on penètre dans le for intérieur de l'uchroniste: fuite du réel, bien sûr, mais servie par une immersion deliverée dans le réel, ses faits, ses chiffres, sa présence têtue et compacte" (Carrère 1986: 113).

[64] Ayant joué avec l'uchronie dans la majeure partie de ses oeuvres, Carrère voit en Romand l'aboutissement de tout ce qu'il avait précédement crée. […] Cet univers fictionnel dichotomique inventé de toutes pièces et où s'entremêlent le réel et l'imaginaire, la quête d'identité, la double existence, l'étrangeté, le mensonge, va se retrouver imbriqué dans une seule et même histoire, mais cette fois-ci, dans tout ce qu'il y a de plus réel. (Touzin 2007: 69)

desarrollo de las consecuencias (*Cf.* Touzin 2007: 83-94). Con todo, existen ciertas particularidades que nos llevan a denominar la de Romand como una “ucronía real”, tipología que se fundamenta en una subversión de la fórmula tradicional: del “y si…” pasamos al “como si…”. Jean-Claude Romand actúa *como si* fuera médico y *como si* trabajara en la OMS; pero para sus allegados actúa *como* médico y *como* trabajador de la OMS. El carácter ficcional, hipotético, de este tipo de ucronía sólo se descubre en el fuero interno del ucronista, para el resto su relato es cierto –de ahí el adjetivo “real”–. Si en la ucronía pura tanto el autor como los lectores eran capaces de reconocer el estatus ficcional del relato, en la de Romand la ficción no se hace explícita: sólo su autor –y nosotros como lectores de segundo grado– sabe que es ficción. Como señala Bertrand Gervais, “le monde des sensations n’est qu’un écran de fumée qui maintient dans l’aliénation ses sujets. Ce qu’ils pensent vivre n’est qu’une illusion préparée à leur intention” (Gervais 2007: 122).

Los familiares y amigos de Romand, todos aquéllos que leen su “decirse-ser”, toman como real lo que no es más que “ilusión”. Forman parte, sin saberlo, del elenco de una representación teatral de la que también son público. No reconocen la ucronía porque no pueden salirse de ella, considerarla desde fuera y establecer una diferencia con la realidad; no pueden percibir la *tensión* entre las dos historias –histórica/ucrónica o real/ficcional– que convergen en el personaje de Romand. Él, actor principal, sí reconoce el carácter ficticio de ese entorno que crea y habita, hasta el punto de hacer de toda su vida una *representación* –es decir, de todo su “ser” su “querer-ser”–. De este modo, cuando entra en la escena doméstica, actúa como si viniera de otra escena en la que desempeña otro papel, el papel de un hombre importante. Pero no hay tal escena, no hay público para ella. Más allá de esa impostura doméstica, Romand está *vacío*. Lo está porque su “decirse-ser” está construido sobre una ausencia: su “ser” se ha quedado tan atrás que ya no forma parte de su identidad, ni siquiera sirve como materia prima para la construcción de su mentira. Como sentencia la famosa fórmula de Carrère: “Sous le faux docteur Romand il n’y avait pas de vrai Jean-Claude Romand” (Carrère 2003: 101).

El vacío, ese grado cero de identidad al que ha llegado Jean-Claude Romand, se hace explícito a raíz de la relación que mantiene con su amante,

Corinne. De hecho, tal relación manifiesta la necesidad que nuestro exiliado tiene de *rellenar* esos espacios blancos en los que se gesta su tragedia. Se trata, con esta nueva compañía, de insuflar vida a sus "tiempos muertos", hacer que los largos intermedios entre las escenas domésticas se vuelvan significativos, incluir otra actriz y otro escenario en un mundo que estaba consagrado a su soledad. Sin embargo, esta empresa es igualmente ficticia, pues Corinne, al desconocer la verdad de Romand, no puede entrar a formar parte de su mundo o, más bien, sólo lo hace en tanto que *engañada* –con el mismo estatus que poseen sus allegados en la otra escena–:

> Il avait connu Corinne dans le monde partagé mais par un coup d'audace, en l'invitant et en instaurant l'habitude de ses tête-à-tête, il l'avait introduite dans l'autre monde, celui où il avait toujours été seul, où pour la première fois il ne l'était plus, où pour la première fois il existait sous le regard de quelqu'un. Mais il restait seul à le savoir. Il se faisait penser au malheureux monstre de La Belle et la Bête, avec ce raffinement supplémentaire que la belle ne se doutait pas qu'elle dînait avec lui dans le château où personne avant elle n'avait pénétré. Elle se croyait en face d'un habitant normal du monde normal, auquel il semblait remarquablement intégré, et ne pouvait imaginer, tout psychologue qu'elle fût, qu'on puisse y être aussi radicalement et secrètement étranger. (Carrère 2003: 114)

Aunque quiera rellenarlo, el vacío que hay bajo su "decirse-ser" aumenta sin remisión. Es más, al pretender introducir a Corinne en su escena privada –aquélla que todavía conservaba retazos de su "ser"– Romand permite que su "decirse-ser" infecte el único lugar que todavía no había contaminado –precipitando, de este modo, su ineludible final–.

La figura de Jean-Claude Romand ejemplifica el fracaso inherente al "autoexiliado de sí mismo": no es posible exiliarse en la ficción, ya que la ficción no es un espacio real, no dispone de condiciones materiales que permitan habitarla. Al mismo tiempo, este tipo de exiliado ya no puede regresar a su patria, porque ésta fue abandonada hace demasiado tiempo, su "ser" se ha quedado detenido en un punto tan lejano que no puede retomarlo e incluirlo en su trayectoria vital. En el caso de Romand, la "vuelta al ser" no sólo implicaría un cambio de rumbo espacial, sino también un retroceso temporal a ese punto de alteración del que ya lo separan 18 años de mentiras. Casi dos décadas en las que su relato ha ido corrompiendo su yo original, lo ha ido pudriendo[65],

[65] Ç'aurait dû être doux et chaud, cette vie de famille. [Florence et les enfants] croyaient que c'était doux et chaud. Mais lui savait que c'était pourri de l'intérieur, que pas un instant, un

hasta que finalmente lo ha desechado y sustituido por una ausencia –esas “escenas vacías” sobre las que fundamenta su representación–. Quizás Romand no pretendía destruir su “ser”, su verdad, pero lo guardó en formol: lo petrificó en un momento dado y lo escondió de tal forma que se convirtió en una categoría estéril –una patria árida en la que ya no es bienvenido–.

El exilio de Romand se torna, pues, irreversible: no hay vuelta a casa. El “autoexiliado de sí mismo” está arrojado a un relato sin referentes, a una ucronía que va devorando su entorno; está condenado en la cárcel que él mismo ha fabricado. La mentira se instala en él hasta tal punto que llega a perder su especificidad. Así, según los informes psiquiátricos, la trayectoria de Romand lo ha convertido en un hombre que no puede discernir con claridad lo cierto de lo falso, que no puede separar lo que *es* de lo que *dice ser* –que no sabe, en definitiva, *quién es*–:

> Il lui sera à tout jamais impossible […] d’être perçu comme authentique et lui-même a peur de ne jamais savoir s’il l’est. Avant on croyait tout ce qu’il disait, maintenant on ne croit plus rien et lui-même ne sait que croire, car il n’a pas accès à sa propre vérité mais la reconstitue à l’aide des interprétations que lui tendent les psychiatres, le juge, les médias. (Carrère 2003: 177)

Ésta es la trágica moraleja en la que desemboca la tentativa del “autoexiliado de sí mismo”: modificar lo que somos a través de una gran mentira alimentada en tiempo real, escondernos tras una cortina de humo construida a base de palabras, es, aunque llevada a sus últimas consecuencias, una tentación propia del ser humano. El relato de la vida de Jean-Claude Romand que podemos leer en *L’Adversaire* es el de un destino trágico que no justifica el atroz gesto final, pero que lo inscribe en una humanidad a la deriva. Renunciar a sí mismo para vivir la vida de otro sin emprender una esforzada transformación real como la agustiniana nos conduce inexorablemente a vivir la vida de nadie –un permanente exilio sin retorno–.

---

geste, pas même leur sommeil n’échappaient à cette pourriture. Elle avait grandi en lui, petit à petit elle avait tout dévoré de l’intérieur sans que de l’extérieur on voie rien, et maintenant il ne restait plus rien d’autre, il n’y avait plus qu’elle qui allait faire éclater la coquille et paraître au grand jour. Ils allaient se retrouver nus, sans défense, dans le froid et l’horreur, et ce serait la seule réalité. C’était déjà, même s’ils ne le savaient pas, la seule réalité. (Carrère 2003: 152)

Bibliografía

ADORNO, Theodor (2003): *Minima moralia*. Madrid: Taurus.

CARRÈRE, Emmanuel (1986): *Le Détroit de Behring. Introduction à l’uchronie*. París: P.O.L.

— (2003): *L’Adversaire*. París: Gallimard.

GERVAIS, Bertrand (2007): “L’obsession. Figure du mythomane en père meurtrier”, en *Figures, lectures. Logiques de l’imaginaire, Tome I*. Montreal: Le Quartanier.

HENRIET, Éric B. (2004): *L’Histoire revisitée: Panorama de l’uchronie sous toutes ses formes*. Amiens: Encrage.

LAPLANCHE, Jean; y PONTALIS, Jean-Bertrand (2004): *Vocabulaire de la psychanalyse*. París: PUF.

RENOUVIER, Charles (1988): *Uchronie*. París: Fayard.

SAID, Edward D. (2005): *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.

TOUZIN, Mario: “L’art de la bifurcation: dichotomie, mythomanie et uchronie dans l’oeuvre d’Emmanuel Carrère” [en línea], en *Mémoire Online*, 2007. En: http://auteurs.contemporain.info/docs/1027_M10050.pdf [Consulta: 25 de abril de 2010].

Filmografía

GARCIA, Nicole (dir.) (2002): *L’Adversaire*. Francia: Canal+.

ROSA CHACEL: EL LENGUAJE DEL EXILIO DESDE RÍO DE JANEIRO

Sergio MASSUCCI CALDERARO

Resumen
La escritora española Rosa Chacel (1898-1994) tiene en común con muchos artistas de su generación el hecho de haber sufrido el exilio; no así el destino. Mientras muchos cruzaron la frontera hacia Francia y otros muchos el océano hacia países de habla hispana como México y Argentina, Chacel se instaló en el luso-hablante Brasil. Hacer un recorrido por su larga estancia en Río de Janeiro, sus relaciones personales y sociales y su producción literaria en este período, reflejadas principalmente en sus diarios –posteriormente publicados en dos libros bajo los nombres *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*–, es el objetivo principal de este artículo. Además, el tema de Rosa Chacel servirá para introducir una breve reflexión sobre la cuestión de si el exilio puede estar o no considerado un lenguaje propio dentro del lenguaje artístico, configurando así un “lenguaje del exilio”.
Palabras clave: Rosa Chacel, exilio, Río de Janeiro.

Title: Rosa Chacel: Language of Exile from Rio de Janeiro
Abstract
The Spanish writer Rosa Chacel (1898-1994) has in common with many other artists of her generation the fact of having suffered exile. Not that in common has she the destiny she went to. Meanwhile many crossed the frontier towards France and many others the ocean towards Spanish-speaking countries such as Mexico or Argentina, Chacel settled in Portuguese-speaking Brazil. The main aim of this article is to look over her long stay in Rio de Janeiro, her personal and social relationships and her literary production in this period of time, reflected mainly in her diaries –published afterwards into two books under the titles *Alcancía. Ida* and *Alcancía. Vuelta*. Besides, the topic of Rosa Chacel will serve to introduce a brief reflection on a question that is if exile could be considered or not a language itself within artistic language, shaping that way a “language of exile”.
Keywords: Rosa Chacel, exile, Rio de Janeiro.

1. A título de introducción: ¿provoca el exilio un lenguaje artístico propio?

Empezamos este trabajo cuestionando su propio título: ¿es posible utilizar el término “lenguaje del exilio”? ¿Encontraría algún respaldo teórico esta expresión? O, por lo menos, ¿se podría hablar de un lenguaje artístico específico, diferente de otros tipos de lenguaje artístico, provocado por el exilio? ¿En qué diferiría la obra de arte producida en el exilio de la obra producida por un artista que no haya tenido que abandonar su tierra?

Intentaremos en esta introducción comentar algunos aspectos que tienen que ver con estas cuestiones, aunque, en espacio tan reducido, no podamos profundizar como quisiéramos en ningún concepto. Serán solamente apuntes que, quizás, puedan servir para un posterior debate, en otro momento.

Si tomamos de la semiología el concepto de que “lenguaje” es cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos, podemos fácilmente encajar en esta definición las lenguas naturales –español, ruso, chino, etc.– y también el braile o el lenguaje visual de los carteles de una carretera. El concepto, así puesto, podría abarcar también los lenguajes de la pintura, de la escultura, del cine o de la literatura, es decir, el lenguaje artístico. El arte, por lo tanto, como sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos, sería un lenguaje; cada obra de arte sería un texto hecho en este lenguaje específico; cada uno de estos textos transmitiría una información artística, funcionando como un medio de comunicación que realiza una conexión entre emisor y receptor –como lenguaje, el arte, concretado en una obra específica, sólo podría ser recibido satisfactoriamente si el receptor compartiese conocimientos de este lenguaje con su emisor–.

Tomemos la literatura, que es el campo sobre el cual hablaremos en este trabajo. Hay ahí un problema añadido, pues la literatura, como lenguaje artístico, se produce con la utilización de los mismos signos de una lengua natural. Es como si tuviéramos dos lenguajes superpuestos. Diferenciemos, entonces, siguiendo la senda de Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico*, las lenguas naturales del lenguaje del arte que utiliza textos verbales, como es el caso de la literatura. A ésta última llamémosla “sistema secundario”, ya que depende de la lengua natural, sirviéndose de ella como material de

composición. Este sistema secundario forma una estructura de comunicación propia, superpuesta, como ya hemos dicho, sobre el nivel lingüístico natural.

Pero, ¿cómo percibir más claramente esta diferencia entre las dos capas superpuestas? Un experimento posible sería tomar un grupo de textos funcionalmente homogéneos y proceder a una comparación. Por ejemplo, podríamos tomar un poema surrealista y un cuadro surrealista. Examinando estos dos textos –el poema y el cuadro– como variantes de un cierto texto invariable, el Surrealismo, y eliminando lo que tienen de particular, nos quedaríamos con una descripción de la estructura del lenguaje de este grupo de textos. En el caso del poema, podríamos tener entonces la percepción de que el autor utilizó una lengua natural para imprimir en ella el lenguaje artístico, verbal, de carácter surrealista, mientras que el autor del cuadro utilizó las tintas y pinceles para producir otro texto, no verbal, con otro soporte, para producir igualmente el lenguaje artístico de carácter surrealista. Notaríamos que este lenguaje propio va más allá del lenguaje verbal de una lengua natural.

Ahora llegamos al fondo de lo que queríamos hablar en esta introducción. Sería posible repetir el experimento del párrafo anterior tomándose como objetos textos artísticos producidos por artistas exiliados. Podríamos, por ejemplo, coger un texto de Rosa Chacel y otros textos de otros artistas, verbales o no verbales, hechos en el exilio. Seguramente encontraríamos ahí también una serie de puntos comunes que quizás nos permitiesen hablar de un lenguaje del exilio, superpuesto a su vez al lenguaje artístico, como un tercer nivel de superposición. Sin embargo, tememos precipitarnos y llegar a una conclusión demasiado sencilla. Volviendo al concepto semiológico de lenguaje del principio de este capítulo, vemos que el exilio no es por sí mismo un sistema, y tampoco sirve de medio de comunicación ni emplea signos. El exilio es más bien una situación, que puede, eso sí, generar un estado de ánimo especial, a partir del cual se observaría un tipo de expresión artística específica, pero obedeciendo y coincidiendo siempre con el lenguaje artístico. Así, el llamado lenguaje artístico del exilio no estaría superpuesto al lenguaje artístico, sino dentro de él.

2. Rosa Chacel: una española fuera de España

El exilio de Rosa Chacel (Valladolid, 1898-Madrid, 1994) empieza aún dentro de España, cuando, a finales de 1936, con su hijo Carlos, deja Madrid en dirección a Barcelona y, luego, a Valencia. En marzo de 1937, madre e hijo se marchan a París. En 1938, se trasladan a Grecia. En 1939, a Alejandría, después Marsella y Ginebra, donde se unen al marido de Rosa, el pintor Timoteo Pérez Rubio, que se había quedado en España presidiendo la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional. Vuelven a París y de ahí a Burdeos, de donde sale el barco para el necesario “cruce del charco” en dirección a Brasil. El 30 de mayo de 1940 es la fecha en que Rosa Chacel recibe su “Carteira de Identidad para Estrangeiros”, documento expedido a los extranjeros que desembarcaban en Río de Janeiro.

Rosa había empezado a publicar en 1922, cuando aparece en la revista literaria *La Esfera* una prosa breve titulada “El amigo de voz oportuna”. Era la época del florecimiento de las vanguardias de principios de siglo, y Rosa Chacel tomaba contacto con el Futurismo en Roma y con el Surrealismo en París, además de estar vinculada al Ultraísmo español. Entre 1925 y 1926, produce su primera gran obra, la novela *Estación. Ida y Vuelta*, que no sería publicada como libro hasta 1930 –antes, la *Revista de Occidente* publicaría algunos capítulos–. En 1929 aparecen obras suyas también en las páginas de las revistas *La Gaceta Literaria* y de la vallisoletana *Meseta*.

Después de un largo tiempo sin publicar, aparece en 1936, en la revista *Caballo Verde para la Poesía*, fundada y dirigida por Pablo Neruda, el soneto “Paz González”, posteriormente incluido en el libro de poemas *A la orilla de un pozo*, publicado en mayo de ese mismo año. Y es también en 1936 que aparece en la revista *El Mono Azul* el poema “¡Alarma!”, acerca de un Madrid aterrado ante las bombas que le lanzaban.

En pleno inicio del exilio de Rosa Chacel, de su peregrinaje por diversas ciudades europeas antes de embarcarse a Brasil, la revista *Hora de España* publica, en 1937, seis colaboraciones de la escritora. En marzo de este año, Rosa y su hijo salen del país. Tres años después, en 1940, como ya hemos dicho al principio de este capítulo, dejarían Europa y se marcharían a Brasil. Empiezan ahí los escritos de la fase del exilio suramericano de Rosa Chacel. El

primero de ellos son los diarios *Alcancía*, cuya primera hoja lleva la fecha del 18 de abril de 1940, cuando la escritora se encontraba todavía en Burdeos, a la espera del navío que la llevaría a cruzar el Atlántico. De *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta* hablaremos un poco más detenidamente en el último capítulo de este artículo.

Rosa, su marido y su hijo fijan su residencia en Río de Janeiro, aunque pronto establecen también relación con Buenos Aires, donde se encontraban algunos escritores amigos y donde estudiaba Carlos, su hijo. Así, son frecuentes los viajes a esta ciudad. Chacel comienza, poco a poco, a practicar una actividad literaria muy común entre los escritores del exilio: las colaboraciones en revistas y periódicos. Publica ensayos, poesía y prosa en las revistas argentinas *Sur*, *Realidad* y *Los Anales de Buenos Aires* y también en el suplemento literario del periódico bonaerense *La Nación*. Pero la escritora no se queda solamente en eso. En 1941 sale a la luz el libro *Teresa*, en 1945 *Memorias de Leticia Valle* y en 1952 aparece el primer volumen de relatos *Sobre el piélago*, todos por editoriales argentinas. El año de 1961 es el de las publicaciones de su segundo volumen de relatos, *Ofrenda a una virgen loca*, por una editorial mexicana, y de *La sinrazón*, por la editorial argentina Losada, considerada la obra cumbre de Rosa Chacel.

En 1962 visita España por primera vez desde que dejara el país. Pronuncia una conferencia en Madrid, consigue reeditar el libro *Teresa* por la editorial española Aguilar y su nombre empieza poco a poco a ser difundido en su propia tierra. En los últimos años de su exilio brasileño, Chacel concluye el libro de ensayos *Saturnal*, escribe *Desde el amanecer*, la autobiografía de su infancia, y también el ensayo *La confesión*. En esta fase, además, retoma sus diarios *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, siguiendo con su redacción, revisándolos y mecanografiándolos. A principios de los 70 Rosa Chacel regresa a España y ve cada vez más su nombre en la prensa y entre los críticos y estudiosos. Editoriales españolas reeditan muchas de sus obras y publican títulos inéditos. El público español empezaba a reconocer el valor de su obra –una obra escrita en su mayor parte en el exilio–.

3. Chacel en Brasil: el Río de Janeiro de los años 40-60

Fueron más de treinta años los que Rosa Chacel estuvo en Río de Janeiro, comprendiendo las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, con sucesivas estancias también en Buenos Aires, además de cerca de dos años en Nueva York (1959-1961) y, ya a principios de los setenta, alternando entre Río y Madrid. Aunque, según se supone por sus diarios y cartas, la escritora no haya dado mayor importancia a muchos hechos del país en que vivía, Chacel fue testigo de decisivos acontecimientos políticos y culturales del panorama brasileño en general y de Río en particular.

Viviendo en Copacabana, la escritora estaba a pocas manzanas de las casas de los compositores Antonio Carlos Jobim y Nara Leão, donde se creaba y ganaba cuerpo el movimiento musical de la *bossa-nova*. Es posible, por ejemplo, que Rosa estuviera pasando por la acera de enfrente sin apenas notar que, mientras, en el bar de la esquina, Vinicius de Moraes se tomaba una caña y apuntaba en una servilleta los primeros versos de “La chica de Ipanema”. Además de la *bossa-nova*, estas tres décadas vieron surgir el movimiento del Cinema Novo encabezado por el cineasta Glauber Rocha, el movimiento vanguardista de la Poesía Concreta brasileña, el Tropicalismo de Caetano Veloso y Gilberto Gil y la construcción de Brasilia a partir de los proyectos del arquitecto Oscar Niemeyer. Era también la época de consolidación de escritores como Jorge Amado, Guimarães Rosa y Clarice Lispector. Ésta última vivía en el barrio de Leme, junto al barrio de Copacabana, donde residían Rosa y su familia. Es muy probable que Rosa Chacel tuviera buena información sobre la literatura brasileña de la época. Decimos eso porque sabemos que trabó contacto, en los años sesenta, con los españoles Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, que por aquel entonces dirigían la *Revista de Cultura Brasileña*, publicada en España a partir de 1962 y que traía en sus páginas ejemplos de obras, comentarios sobre escritores y análisis sobre la literatura y cultura brasileñas. Crespo y Gómez enviaban a Rosa periódicamente estas revistas, y llegaron también a visitar a la escritora en Río a mediados de los años sesenta.

En lo político, Chacel vivió los años del suicidio del Presidente Getulio Vargas, del cambio de la capital federal de Brasil –de Río de Janeiro a la recién

construida Brasilia–, además del Golpe Militar de 1964. Rosa Chacel, por lo que parece, vivía ajena a todo, o por lo menos casi no emite opiniones sobre nada de eso en sus diarios y cartas, y, cuando lo hace, éstas tienen en general un carácter despectivo. En el siguiente fragmento, por ejemplo, Chacel, en una carta de diciembre de 1965 enviada a su joven amiga y por entonces escritora principiante Ana María Moix, se muestra irritada con la música que suena en Brasil:

> Actualmente padezco una feroz alergia a la música torrencial que sufrimos por todas partes. En el cine, la música de fondo me parece la mayor estupidez que se ha concebido, y no digamos en las conversaciones de sociedad. Aquí se conecta la radio como se da la luz al entrar en una habitación y hablan a un tiempo diez personas mientras la orquesta del Augusto toca, a todo meter, en una habitación de cuatro metros cuadrados. Yo le hago la guerra todo lo que puedo porque me parece la degradación de la música y para mis amigos la llamo “el sublime ruido”. Algunos, en cuanto llego yo, la cortan. (Rodríguez 1998: 72-73)

No podemos estar seguros de a qué tipo de música se refiere la escritora, pero es posible imaginar, considerada la época en que esta carta fue escrita, en el auge de la *bossa-nova*, que lo que más sonaba en Río, la cuna de este movimiento, eran canciones de este estilo. No se trata de entrar aquí en el mérito de los gustos artísticos de cada uno. Sabemos de la predilección de Rosa Chacel por la música clásica, que puede que viniera acompañada por un rechazo a toda música popular. Sabemos también que es un hábito brasileño, más que en España, conectar la radio y tener la música puesta en todo momento en muchas casas particulares y, todavía más, en reuniones de sociedad. Lo que queremos resaltar es solamente la dificultad de adaptación al medio en que se encuentra, a las costumbres practicadas en el país de exilio.

Ejemplo parecido tenemos con el cine. En carta de marzo de 1967 a Ana María Moix, dice Rosa:

> […] están tratando de imponer el cine nacional que, en un noventa y nueve por ciento, es horroroso, pero que, como no tienen que comprarlo con dólares, lo pueden difundir por toda la ciudad, aunque ni los mismos brasileros lo soportan, generalmente. (Rodríguez 1998: 281)

Imaginamos que Rosa Chacel se está refiriendo al estilo de cine brasileño llamado *chanchada*, películas populares, de humor ingenuo y basadas en la estética del cine comercial estadounidense. Pero el cine brasileño, por supuesto, no se limitaba a las *chanchadas*. Otra vez, lo que

queremos destacar es la falta de interés por informarse sobre lo que pasa a su alrededor. Recordamos que en 1962 la película brasileña *O pagador de promesas* había sido galardonada con la Palma de Oro en Cannes. La década de los sesenta vio también el florecimiento del Cinema Novo, que ganó proyección internacional. En 1967, después de asistir a *Terra em transe*, película del cineasta Glauber Rocha, Rosa Chacel la clasificaría de “abyecta”.

Los ojos con que Rosa Chacel miraba a Río de Janeiro y a casi todo lo que estuviera relacionado con Brasil eran de desinterés, de desprecio e, incluso, de rabia. Era una relación de odio con la ciudad. Las críticas iban también dirigidas a los aspectos naturales y geográficos de Río, ciudad mundialmente conocida por sus encantos naturales. En sus cartas a Ana María Moix, revela que: “La famosa naturaleza tropical para mí no existe al lado de un campo de trigo” (Rodríguez 1998: 322); y que: “La playa de Copacabana no me gusta nada” (Rodríguez 1998: 346). Por fin, llega a asumir: “Personalmente no soy más que una mujer sola y triste, condenada a vivir en la ciudad más estúpida e inhóspita del Globo” (Rodríguez 1998: 327).

Rosa Chacel, “una mujer sola y triste”, vuelca sus críticas también en la moda de los jóvenes de Río, evidenciando una vez más su falta de integración y su no aceptación de las costumbres de la ciudad, que no le parecían adecuadas. Veamos lo que dice en una carta fechada en marzo de 1967:

> Pues no se puede llamar traje a un triángulo de quince centímetros para cualquiera de los dos sexos, y para las damas, además, dos semiesferas de tela coloreada, adheridas por artes mágicas que no es fácil descubrir. Ésta es la indumentaria de Copacabana, mañana, tarde y noche. Luego, para que el comercio no se arruine, se ponen algunos vestidos de minisaya, sumamente económicos, y los chicos camisas de cincuenta colores, acompañadas de melenas y barbas a lo Alberto Durero. Yo paso por entre todo eso como un *camarrupa* (creo que se llaman así ciertos espíritus intrusos que aparecen de pronto en las sesiones de ocultismo). (Rodríguez 1998: 282-283)

Antonio Maura, escritor y profesor español, considerado el embajador de las letras brasileñas en España, opina con mucha lucidez sobre este tema: “La belleza y la grandeza de Río de Janeiro se le escapaba ante lo acuciante de su situación económica y humana, y su obsesión por mantener viva una tradición cultural española y republicana, que ella creía perdida para siempre” (Castro 2008: 209).

Como venimos diciendo a lo largo de este capítulo, no nos interesa discutir los gustos de Rosa Chacel ni mucho menos dar o quitar razón a nadie. Lo que nos interesa, y esto lo intentaremos hacer en el próximo capítulo, es investigar de dónde vienen y cómo pueden haber influido la soledad y la tristeza de esta escritora en su obra producida en el exilio. Antonio Maura, arriba, acaba de darnos una buena pista. Iremos en busca de otras.

4. El influjo del exilio en Rosa Chacel

Rosa Chacel vivió gran parte de su vida –casi cuarenta años– en el exilio. Si tan largo período de tiempo ya bastaría para influir en la obra de cualquier escritor, en Chacel esto cuenta todavía más. Muchos escritores utilizan, más o menos conscientes de ello, su propia vida como materia prima. En Rosa eso se acentúa: “el vínculo indisoluble entre vida y obra es rasgo peculiar y esencial en el quehacer chaceliano, pues ambas se anudan con referencias e influjos mutuos de enorme interés” (Crespo, Rodríguez, Janés 1990: 35). Como confiesa la propia escritora en carta a Ana María Moix: “Mi vida y mi obra son la misma cosa” (Rodríguez 1998: 98), comentario corroborado por Moix en carta posterior: “Su obra es usted, usted es su obra” (Rodríguez 1998: 138).

Sin querer reabrir y discutir la polémica sobre la importancia de conocer la biografía de un autor para mejor comprender su obra, nos parece que es un hecho que, en Rosa Chacel, particularmente, los datos biográficos forman parte del rompecabezas de su obra completa. Chacel, incluso, publicó sus diarios en dos largos libros, tal vez queriendo decir a su público que toda esta información también forma parte de su obra y es importante para su entendimiento. En Chacel, “[…] las páginas de corte autobiográfico o los ensayos mantienen interesantes vínculos con la novela” (Crespo, Rodríguez, Janés 1990: 73).

Esta conexión tan estrecha entre vida y obra nos lleva a la necesidad, entonces, de revelar algunos detalles de cómo era esta vida en el exilio, con el objetivo de investigar cómo los aspectos de su cotidianeidad pudieron ejercer influjo en su producción artística. Estos datos están en estado bruto principalmente en sus cartas y diarios, que nos dan el tono del día a día de Chacel.

El tono a que nos referimos es, en general, bastante abatido. El exilio provoca en Rosa Chacel, desde el principio, la sensación de fracaso, como queda claro en la primera página de su diario *Alcancía. Ida*, fechada en 18 de abril de 1940, cuando la escritora se encontraba en Burdeos a la espera del barco que la llevaría a Brasil: “En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea del fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella” (Chacel 1982a: 13). Chacel, por lo tanto, ya partía de Europa angustiada, ya llevaba consigo un sentimiento previo de desánimo ante el nuevo país que la acogería. Estas sensaciones de abandono, de desamparo afectivo, no harían más que aumentar en Suramérica, tanto que el tedio, la soledad, la depresión, el hartazgo y la melancolía marcan sus diarios y cartas, y acaban extendiéndose, en mayor o menor grado, a su producción literaria en el exilio: “El exilio, la circunstancia histórica, la experiencia del trasterrado y su realidad conflictiva quedan noveladas en *La sinrazón* en las figuras de Damián y Herminia” (Crespo, Rodríguez, Janés 1990: 45).

No es difícil entender este embrutecimiento de Chacel derivado de un exilio involuntario. La añoranza de la gente y costumbres de su país y la dificultad de adaptación al nuevo ambiente suelen ser frecuentes en los exiliados, más tal vez cuando este exiliado ya cuenta con 42 años –era ésta la edad de Chacel al llegar a Río–. Lo que llama la atención en Chacel es la rabia que deja trasparecer hacia prácticamente todo lo que es americano, ya sea la gente, los paisajes o los acontecimientos, que sufren una continua comparación con todo lo que es europeo. Chacel había crecido en una Europa pujante de principios del siglo XX, un continente orgulloso de sus descubrimientos científicos, del avance tecnológico e industrial, de las novedosas teorías en filosofía y psicoanálisis y de los movimientos artísticos de vanguardia. Convivió con los de la generación del 27 y frecuentaba los ambientes intelectuales de su época. Rosa Chacel tenía en mente todo un proyecto literario que pensaba llevar a cabo durante su vida, y el único escenario posible para el desarrollo de este proyecto era la avanzada Europa de entonces. El exilio, la interrupción de sus planes, le trajo la ya comentada sensación de fracaso y una desilusión que jamás pudo superar:

> Dios mío, ¿qué hago yo aquí, separada de mis semejantes? ¿Por qué no se me ha dado una vez en la vida la ocasión de poder hablar hasta hartarme con la

> gente que está en las avanzadas del pensamiento? No sé por qué, pero el caso es que no se me ha dado, ni creo que llegue a dárseme jamás. (Chacel 1982a: 191)

Llega Rosa Chacel, en su desesperación, a preferir una España en guerra que una América en paz: “[…] con España en guerra yo viví tranquila y segura de tener conmigo a España; en cambio, ahora, esté donde esté, sé que no tengo *nada* conmigo” (Chacel 1982a: 178). En el discurso que hizo en el acto de investidura como doctora honoris causa de la Universidad de Valladolid, en 1989, confesó el amor por su tierra:

> Mi lengua, mantenida impertérrita, me permitió vivir sin salir de mi tierra. Yo me fui allá con todo lo mío, con todo lo nuestro, y volví con todo ello intacto. En el fondo, en mi último fondo, siento que nunca me fui, que no falté de mi tierra ni un día. (Crespo 1990: 59)

Adepta a las ideas de Ortega y Gasset, Chacel reafirma conmocionada esta sensación de interrupción no solamente de su proyecto, sino del de toda una generación:

> Sigo leyendo el *Ortega*, que sigue siendo muy bueno. No se comprende cómo no se impone ruidosamente una cosa tan incontestable. Da miedo pensar que un hecho espiritual de tal importancia, como fue la regeneración de España por Ortega, fuese interrumpido y frustrado por ametralladoras. ¿Es que es posible reanudarlo o nos harán callar por el mismo procedimiento, si lo intentamos?
> No oculto que esa idea me da miedo, pero hay otra que me inspira un terror diferente y acaso más espantoso, más desolador: la idea de que no se pueda intentar la reanudación de aquel tiempo porque no haya una *circunstancia fecundable.* (Chacel 1982a: 265)

El terror de Rosa Chacel parece confirmarse. Se supone que la escritora no encuentra lo que pudiera esperar –la “circunstancia fecundable”– cuando, en 1962, viaja a Madrid para una estancia que dura más de un año y vuelve a Río de Janeiro adjetivando a España de “incómoda y poco apetecible” (Crespo 1990: 119).

La verdad es que Chacel ya parece no encontrar sitio en el mundo, ningún lugar donde se sienta realmente a gusto. En 1962, desde Francia, después de haber pasado dos años en Nueva York y seis meses en Madrid, sin encontrar tampoco en ninguno de estos sitios algún aliento, la escritora afirma: “He llegado a una imposibilidad total de alegría” (Chacel 1982a: 270). El exilio físico, geográfico, de Chacel parece haber derivado en un exilio temporal. La escritora ha sido arrancada de su tiempo, y, aunque viaje por todo el mundo en

busca de su época, ya no la encontrará, porque se quedó perdida en el pasado. Rosa Chacel se encuentra exiliada en un futuro que no le gusta. Parece padecer la añoranza no tanto de su país, sino de un tiempo lleno de posibilidades y esperanza, que ya no volverá. Este panorama desalentador provocado por el exilio ejerce, claro está, gran influencia en su carácter y su humor –carácter y humor que, a su vez, influyen en toda la literatura producida por Rosa Chacel en el exilio–.

5. *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*: diarios de una escritora exiliada

Entre la variada bibliografía de Rosa Chacel, compuesta de novelas, cuentos, poemas, ensayos y biografías, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, publicadas en 1982, son sus obras escritas íntegramente en forma de diario que tienen el asumido y explícito carácter autobiográfico. Traen importantes claves de la vida de la escritora que posibilitan, incluso, comprender e interpretar mejor muchos puntos obscuros de sus novelas. En carta a Ana María Moix, Chacel así los define: “Mi diario es una forma de aullido o, más bien, algo así como los gritos inarticulados de los mudos: escribo en el diario cuando *no puedo escribir*” (Rodríguez 1998: 288).

El comienzo de la escritura de estos diarios coincide justamente con el inicio del exilio suramericano de Chacel: 18 de abril de 1940, un jueves, cuando la escritora, su marido y su hijo están en Burdeos, Francia, en espera del navío que los llevará a cruzar el Atlántico. *Alcancía. Ida* comprende desde esta fecha hasta el 3 de junio de 1966. Sin embargo, al día siguiente de empezar, Chacel interrumpiría el diario y sólo volvería a él doce años después, el 23 de enero de 1952, dejándonos así sin muchas pistas claras del principio de su vida y su adaptación en tierras brasileñas. El segundo tomo, *Alcancía. Vuelta*, comprende el período del 2 de enero de 1967 al 28 de mayo de 1981.

En este capítulo sacaremos algunos fragmentos de estos diarios que nos seguirán mostrando la falta de adaptación de Chacel al país de exilio. Sin embargo, detectamos también en nuestras lecturas algo de una gracia irónica en Chacel. En algunos pasajes la escritora lanza un humor ácido hacia su propia situación y sus idas y venidas con los quehaceres domésticos. Por fin,

sorprendentemente, Chacel deja trasparecer pequeñas muestras de algo que, nos parece, son señales de un cierto cariño por Río de Janeiro.

Alcancía. Ida y *Alcancía. Vuelta* desnudan la vida diaria de Rosa Chacel. Son testimonios interesantísimos por su riqueza de detalles que incluyen la elaboración de la comida, la reparación de muebles –muchas veces hecha por ella misma–, las compras, la ropa, los intentos de acabar con los insectos de la casa y comentarios sobre la siempre precaria situación económica de la familia, que mucho contribuye para aumentar la desesperación de Chacel en sus años de exilio. Además, forma parte del día a día de la escritora la angustiosa espera por el cartero trayendo noticias de amigos lejanos y, principalmente, alguna respuesta que le dé esperanza de publicación o traducción de sus libros y artículos y que puedan significar la puesta en marcha de sus proyectos intelectuales y literarios.

Aunque los diarios traigan también algo de la vida social de la escritora, como las innúmeras idas al cine –con el posterior comentario sobre las películas– y los paseos que hace con el poeta brasileño Walmir Ayala y su grupo de amigos a bares, restaurantes, teatros y otros eventos culturales, el tono general marca siempre la ya comentada falta de integración de Chacel al ambiente carioca. El 10 de marzo de 1952, la escritora lamenta:

> No se puede pretender entrar en la sociedad de un país cuando se lleva en él diez años sin poder convidar a comer a una persona. La vida miserable que llevo me impide comportarme normalmente en un plano burgués, que es el que tenía que adoptar aquí, porque un estilo bohemio no soy capaz de sostenerlo sin cordialidad, sin cooperación intelectual, sin el calor o, al menos, la agitación que había en Europa. (Chacel 1982a: 27)

El panorama sigue igual cerca de tres años más tarde, como se puede notar en este fragmento del 19 de noviembre de 1955: “[…] lo único que sucede es que aparezco como un ser de otro mundo: no pienso ni siento acorde con ninguna de las personas que frecuento y la comedia falla de cuando en cuando: de pronto, se viene abajo una bambalina” (Chacel 1982a: 65).

Pasan más de diez años y Chacel, el 14 de octubre de 1967, constatando que no se sentía totalmente a gusto en presencia de Walmir Ayala y sus amigos, todos más jóvenes que ella, resume en su diario, en una frase

corta y sencilla, su triste situación de exiliada: “Después de veintisiete años en este inmenso país, ni una amistad” (Chacel 1982a: 76).

Pero no todo son palabras malas hacia Río de Janeiro y Brasil. Nos gustaría terminar este estudio señalando algunos comentarios positivos de Rosa Chacel sobre la tierra que, bien o mal, la acogió por tantas décadas. Reconociendo que lo negativo puede estar más en los ojos de quien ve que propiamente en el objeto visto, la escritora, el 12 de febrero de 1957, apunta en su diario: “Veo el paisaje brasilero; no sé por qué antes no lo veía. ¿Será posible que sólo la tristeza y la inconformidad puedan cegarle a uno hasta el punto de no percibir la belleza?” (Chacel 1982a: 77). Es interesante notar también el cambio de percepción de Rosa Chacel cuando habla sobre Río de Janeiro desde fuera. El 29 de agosto de 1962, encontrándose en Francia, escribe sobre la posibilidad de volver a Copacabana:

> No hay nada que pueda apetecerme más en este momento. Si en vez de insinuármelo me hubieran mandado el pasaje, ya estaría en camino. Tengo la seguridad de que no podré trabajar hasta que esté allí, pero creo que debo aguantar hasta ver si sale algo en octubre, de París –traducciones– y de Madrid –reediciones–, más tiempo no aguanto. (Chacel 1982a: 269)

El 3 de septiembre de este mismo año, reafirma que: “Trabajar verdaderamente a gusto no lo conseguiré hasta que esté en Río” (Chacel 1982a: 271). Casi dos décadas después, el 28 de abril de 1981, ya acabado el exilio y viviendo otra vez en España, Rosa Chacel parece añorar al Río de Janeiro que tantas críticas suyas mereció. Ante la confirmación de su viaje a Río, escribe, en tono de alivio, las dos últimas líneas de *Alcancía. Vuelta*: “Por fin me voy el lunes. No me quedan fuerzas para pensar en otra cosa” (Chacel 1982b: 447).

Bibliografía

CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier (Coord.) (2008): *Río de Janeiro: estética de una ciudad*. Santa Cruz de Tenerife: Oristán y Gociano.

CHACEL, Rosa (1982a): *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix Barral.

— (1982b): *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.

LOTMAN, Yuri M. (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

REQUENA HIDALGO, Cora (2002): *Rosa Chacel*. Madrid: Ediciones del Orto.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1998): *De mar a mar*. Barcelona: Península.

CRESPO, Ángel; RODRÍGUEZ FISCHER, Ana; JANÉS, Clara (1990): *Rosa Chacel – Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*. Barcelona: Anthropos.

PEÑARRUBIA PÉREZ, María (1997): “Rosa Chacel – Una mujer progresista”, en SANTOS, Félix (ed.), *Escritoras del exilio* (Madrid, 23/04, 21/05 y 18/06 de 1997). Madrid: Fundación Españoles en el Mundo.

AL OTRO LADO DEL LAGO. DE BARRERAS FÍSICAS A BARRERAS (IN)HUMANAS

Sanja MIHAJLOVIK

Resumen

Análisis de la película *Al otro lado del lago* del director macedonio Antonio Mitrikeski. Tratamiento del caso particular de exilio del protagonista Konstantin Topencharov, víctima inocente de la coyuntura política durante la dictadura de Enver Hoxha, con énfasis en las metáforas visuales y las simbologías del espacio del lago.

Palabras clave: exilio, filmografía macedonia, Antonio Mitrikeski, *Across the lake*, *The Love of Kocho Topencharov*.

Title: *Across the Lake*. From Physical Barriers to (In)Human Barriers

Abstract

Analysis of the movie *Across the Lake* by the Macedonian director Antonio Mitrikeski, observing the particular case of exile of the main character –Konstantin Topencharov, innocent victim of the political situation during the dictatorship of Enver Hoxha– with emphasis on the visual metaphors and the symbolism of the lake as space.

Keywords: exile, Macedonian films, Antonio Mitrikeski, *Across the Lake*, *The Love of Kocho Topencharov*.

Antonio Mitrikeski, director de cine, guionista, poeta, profesor en la Facultad de Artes Dramáticas de Skopje, es ya uno de los nombres consagrados de la filmografía macedonia posterior a la independencia del país de la ex Yugoslavia. Coguionista y guionista de varias películas, director del documental *El amor de Kocho Topencharov* (*The Love of Kocho Topencharov*, 1991)[66], de las películas *Al otro lado del lago* (*Across the lake*, 1997)[67] y *Como una pesadilla* (*Like a Bad Dream*, 2003)[68], y de otros muchos proyectos que quedan sin mencionar o están en fase de preparación. Aunque el número de títulos de largometrajes que firma como director no es envidiable, si como referente se toma cualquier figura importante de otra mayor producción nacional, Mitrikeski es un cineasta que, aún desde sus cortometrajes, se impone con una estética personal y reconocible. Sus películas están cargadas de gran *poeticidad*, con potentes metáforas visuales, donde muchas veces los diálogos ceden lugar a la banda sonora y a los silencios dotados de significado.

Basada en una historia real, sobre la cual Mitrikeski había hecho primero el documental titulado *El amor de Kocho Topencharov*, la película *Al otro lado del lago* trata un exilio particular de un hombre que atraviesa por amor el lago en la frontera entre Macedonia y Albania, para convertirse muy pronto en víctima del régimen dictatorial de Enver Hoxha. Mientras el documental se centra en la vuelta a Macedonia y, como se deduce ya del título, representa "una historia de amor como única esperanza de un hombre solitario en un mundo cruel"[69], en la ficción de la película se mantiene la carga emotiva, pero se amplía la idea, implícita en el documental, de lo absurdo en las fronteras humanas y políticas.

"En otros tiempos, Albania era un enorme búnker, una prisión en la que nadie podía entrar y de la que nadie podía escapar. Años de locura… Todos eran enemigos" es la frase con la que se abre la película, situándonos en el espacio donde se desarrollará la mayor parte de la acción –en la Albania

[66] El documental ganó en el mismo año la Medalla de Oro en el Festival de Cortometrajes de Belgrado.
[67] Filmada entre 1995 y 1997. Gana el Premio Especial de Tema Humano en el Festival de Cine en Sarajevo y el Premio del Público para Mejor Fotografía en el Festival *Hermanos Manaki* de Bitola, uno de los más prestigiosos de Macedonia.
[68] Filmada entre 2002-2003. Recibió reconocimiento en el Festival de Montreal, en 2003.
[69] Cita tomada de la breve descripción de la película que viene en la filmografía de Mitrikeski.

comunista, tras la ruptura de las relaciones con Yugoslavia y el progresivo acercamiento del régimen de Hoxha al estalinismo–. La historia del protagonista, Konstantin Topencharov[70] puede sonar bien simple, y si hubiera sucedido en tiempos lejanos y nos llegara a nosotros por un recopilador de cuentos populares, probablemente sonaría así: "Había una vez un lago. En una orilla se había levantado una pequeña ciudad llamada Ohrid y allí vivía Konstantin. Él se enamoró de Elena, pero ella vivía en Korcha, al otro lado del lago. Un día Konstantin decidió coger una barca, cruzar el temible lago remando y unirse a su amada. Luchó largas horas con las olas enfurecidas y al final llegó allí, a la otra orilla. Tuvo que superar otros obstáculos después, combatir con dragones y sufrir las penas infligidas por los magos malvados que lo mantenían encarcelado. Pero al final encontró a su amada Elena, se casaron, tuvieron hijos y volvieron a su tierra natal".

Ésta sería la versión censurada, atenuada, que el recopilador idealista nos haría llegar, queriendo ahorrarnos algunos detalles "innecesarios" y deleitarnos con una historia de amor. Y ésta probablemente fue la visión de Konstantin cuando pensó que su único obstáculo al amor con Elena era ese Poseidón local que reinaba en el lago de Ohrid, y no contó con que su empresa tan pura y tan humana se vería dificultada por unas diosas más poderosas –las ideologías–. Por eso, en esos tiempos revueltos, mucho más que las aguas del lago, será tan difícil para el oficial que lo interrogará aceptar semejante "excusa": "Yo tengo que escribir aquí un informe del interrogatorio a un espía, no cuentos de amor", le dirá. Y es aquí donde empieza su tragedia. Acusado de ser agente de la policía secreta de Yugoslavia (UDBA), Konstantin se convertirá en un chivo expiatorio del enfrentamiento de los dos regímenes y pasará siete años en la cárcel. Allí es donde resonarán los primeros gritos contra la insensatez humana y donde no sólo se descubre de una manera quijotesca que los molinos de viento no son gigantes, sino que a este héroe idealista le será permitido entrar en ellos y ver de cerca la podredumbre en su interior. En una conversación, o más bien un monólogo, un prisionero serbio le dirá: "No importa de dónde es cada quien cuando el destino hizo cruzar nuestros caminos. Ahora somos uno, hombres de amor y odio, de tristeza y

[70] Los nombres de los protagonistas, Konstantin y su mujer Elena, son cambiados respecto a los nombres reales, que se mantienen en el documental –Kocho y Marika–.

alegría”. En ese ambiente deshumanizado, de trabajo forzado, condiciones infrahumanas y libertades castradas, las ideologías, las nacionalidades y las fronteras pierden sentido. En esa caldera humana se mezclan los destinos del prisionero político serbio, del viejo albanés que sacó a Konstantin medio muerto del lago y de Konstantin que está ahí “por otro ser humano” y no por las ideas. Allí es donde empezará su aniquilación, y donde, como un nuevo Adán castigado por su tiempo y dotado del don del conocimiento, empezará a construirse la nueva realidad que le ha tocado vivir. “*Borg* –cárcel–, *baba* –padre–” serán las primeras palabras que aprende en albanés. Dos conceptos, dos espacios entre los que se desgarrará su ser: la Albania de Hoxha –la cárcel y la patria, a la que alude la palabra “padre”–, allá, al otro lado del lago.

Una vez salido de la cárcel, encontrará a su Elena y la unión de ellos, el casamiento íntimo según el rito ortodoxo en la casa de ella, llevará a pensar que ese gran amor idílico al final ha triunfado sobre cualquier obstáculo. Sin embargo, es aquí donde tendrá comienzo el hundimiento de un hombre reducido a la nada. Después de la boda, al lado de su bella amada, lo perturbará la visión de una silla vacía, una metáfora del hueco dentro de él, del hombre inexistente en el que se ha convertido. La recuperación de momentos de serenidad, seguridad y amor al lado de su mujer y su hija, no serán suficientes para borrar los recuerdos de su tierra, por los que se verá constantemente perseguido. El traslado de la pareja a Tirana, donde él trabajará como agrimensor, marcará otro período de precariedad, inquietud, nostalgia, desesperación. En una escena, las autoridades le niegan a su mujer los bonos de comida y de esta situación se desencadenará después un acto de desespero y locura –el marido golpeará a su mujer embarazada–. El plato que cae y se rompe y cuyas piezas los dos intentarán recomponer en ese momento de confusión de sentimientos de culpa y angustia, es otra metáfora de sus vidas fragmentadas y destrozadas.

La constante presencia y simbología del agua, las imágenes del lago que le sobresaltan, su anchura y su calma, contrastan con el insistente sonido del goteo que se oye en su mísera casa y con el barro y el agua estancada en las calles del barrio donde viven. Las alusiones al lago que una vez representó una barrera y que ahora se ha convertido en sinónimo de la libertad, se hacen

unas veces a través de estas imágenes y otras a través de los sonidos de la zampoña de Gheorghe Zamfir, músico rumano y uno de los compositores de la banda sonora. La música sirve para reforzar el efecto visual, pero también para crear el contraste entre el graznido de la gaviota que la zampoña evoca y el estado de ánimo del protagonista, entre la libertad añorada y la cárcel impuesta.

Las solicitudes de vuelta que Konstantin presentará ante las autoridades no sólo serán repetidamente rechazadas, sino que levantarán nuevas sospechas y lo llevarán otro largo período a la cárcel. Allí, entre otros hombres privados de libertad, entre los duros castigos y la imposibilidad de ver a sus familiares, retumbará otra vez el grito contra la irracionalidad espacio-temporal en la que se vio implicado el protagonista. “A un pueblo no tienes que meterlo detrás de una alambrada, si antes has cercado todo el país con alambrada”. Son las palabras puestas en boca de otro prisionero albanés que cura las heridas de Konstantin después de ser brutalmente pegado por los guardias de la cárcel. La denuncia viene otra vez de un hombre común, y la solidaridad y la fraternidad que se establece entre los dos hombres de nacionalidades distintas es una crítica más a las divisiones, los muros, los odios creados.

Cuando salga de nuevo de la cárcel, veremos a un Konstantin envejecido, totalmente resignado, mudo, devastado. Y para que la ironía, siempre sabia y cruel, sea más grande, cuarenta años después, cuando a Konstantin y a su familia les será permitido regresar a Macedonia, cruzarán la frontera a pie y habrá una pequeña barrera que se levantará por un guardia de la frontera invisible, casi como por arte de magia. Como si cuando él vuelve la vista atrás y sonríe, se hubieran desmoronado todos los muros ficticios de los que fue víctima.

“Tan cerca, pero tan lejos a la vez” no será ahora la frase que lo torture. Este hombre que ha aprendido la lección más dura de su vida, encuentra ahora un nuevo consuelo: “Aquí o allí, ya no importa. Los sufrimientos son para los hombres, y el bien y el mal están en todos lados. Quizás mi historia iba a ser igual aquí, quién sabe…”.

Konstantin, después de tantos años dividido entre un aquí y un allí, se enfrenta a su viejo “enemigo” –el lago–. Las últimas imágenes de la película

son las de él y su mujer que, cogidos de la mano, caminan por unas rocas que sobresalen del agua, otra metáfora y otro grito contra las fronteras. El hombre que ha vivido en una orilla y ha anhelado volver a la otra, ahora “camina” por las aguas, intenta acercarse al centro, fusionarse con el espacio sin barreras. El lago como símbolo de un viaje de ida y de un viaje de vuelta a la tierra natal, como puente entre dos “mundos”, pierde al final esa geometría cuadriculada para recobrar su redondez y convertirse en su espacio –ideal– multidireccional.

Terminaremos con la misma cita de Wisława Szymborska con la que se cierra la película:

> ¡Qué permeables son las fronteras de los estados humanos!
> ¡Cuántas nubes las sobrevuelan impunes,
> cuánta arena del desierto se trasiega de un país a otro,
> cuánta piedra montañosa rueda hacia dominios ajenos
> con desafiantes brincos![71]

[71] Primera estrofa del poema “Salmo”, en Szymborska 1997.

Bibliografía

SZYMBORSKA, Wislawa (1997): *Paisaje con grano de arena*. Lumen.

Filmografía

MITRIKESKI, Antonio (1991): *The Love of Kocho Topencharov*. Macedonia: Vardar Film.

— (1997): *Across the Lake*. Macedonia / Polonia: Vardar Film / Logos Film.

— (2003): *Like a Bad Dream*. Macedonia / Croacia: Mainframe Production.

EL EXILIO PROTESTA EN JUAN GOYTISOLO: UNA NUEVA FORMA DE REIVINDICACIÓN CULTURAL

Marcos MOLINA FERNÁNDEZ

Resumen

Estudio acerca del exilio como forma de denuncia y compromiso social en Juan Goytisolo; a través del cual, el autor pretende mostrar la realidad que vive Occidente, y su incapacidad de verla o aceptarla. Se trata de la ósmosis cultural que viene produciéndose en las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos en las últimas décadas. El exilio de Juan Goytisolo está llevado a cabo tanto por su salida de España y residencia en Estados Unidos, Francia o Marrakech, como por su propia obra literaria. Se analizará en ésta tanto su temática relacionada con la propuesta del presente artículo, como su estilo literario, que también guarda una relación de carácter más profundo.

Palabras clave: Goytisolo, exilio, ósmosis, cultura, *interculturalidad*.

Title: Juan Goytisolo’s Exile in Protest: A New Way of Cultural Demand

Abstract

The present article approaches exile as a form of social commitment and protest in the works of Juan Goytisolo, through which the author explores his inability to comprehend the situations in which Westerners live. This phenomenon is produced by processes of cultural osmosis in large cities of Europe and United States in recent decades. Juan Goytisolo’s exile from Spain and his subsequent residence in the U.S.A., France and Marrakech is evidenced in his literary work. My analysis will compare the theme of exile alongside Goytisolo’s linguistic exile to recognize and demand the immigrant presence in Europe.

Keywords: Goytisolo, exile, osmosis, culture, interculturality.

1. Intención

Encarar el tema del exilio en Juan Goytisolo no es difícil. Sabemos de él que es un autor que ha residido más de dos tercios de su vida fuera de España, y que la mayor parte del corpus de su obra literaria o ensayística gira en torno a cuestiones relacionadas con el exilio, la mezcla entre culturas o la identidad. Sin embargo, mi intención será no sólo la de hablar del exilio que Goytisolo lleva a cabo externamente, pasando por ciudades como París, Nueva York o Marrakech –donde reside en la actualidad–, sino del exilio que se produce en su propia obra literaria, desde sus temáticas hasta el propio lenguaje. Asimismo, como figura en el encabezado del presente artículo, procuraré establecer un marco de relaciones entre los exilios en Juan Goytisolo y la intención del autor de valerse de ellos para lanzar un mensaje al Occidente actual. Dicho mensaje versa acerca de la ósmosis cultural que se produce aceleradamente en las grandes ciudades europeas. Esta visión, de la que se hace eco el arte o la literatura antes incluso que la política o la sociología –como el propio Goytisolo afirma–, la encontramos reflejada en el siguiente fragmento:

> El héroe de hoy, el animal urbano, comprueba que no hay culturas cerradas, uniformes, ovilladas en el calor de su presunta autosuficiencia, sino contrapuestas, mezcladas, batidas en un vasto y fascinador crisol; que la literatura –siguiendo las huellas de Picasso y su curiosidad omnívora tocante al arte asiático y africano– no puede ser ya exclusivamente nacional ni siquiera europea, sino revuelta, bastarda, fertilizada por aportes de civilizaciones y áreas geográficas múltiples y diversas. (Goytisolo 1997: 21)

2. Goytisolo: la persona

> Castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, *nesraní* en Marruecos y moro en todas partes, no tardaría en volverme, a consecuencia de mi *nomadeo* y viajes, en ese raro espécimen de escritor no reivindicado por nadie, ajeno y reacio a agrupaciones y categorías. (El Sharkawy 2008)

Así se definía Juan Goytisolo en *Coto vedado*. Como observamos, el camino que ha recorrido esta persona es de búsqueda, de desintegración de su propia identidad como español y creación de una nueva, en la que estarán presentes todos aquellos Goytisolos que ha ido conociendo en sus continuos viajes, y de los que dará cuenta en su literatura. Juan Goytisolo es, en la actualidad, uno de los escritores más prolíficos y profundos de la literatura

española. Relegado quizá a un segundo o tercer plano por parte del mundo literario de nuestro país, posiblemente por tratar cuestiones que no encuentran fácil acomodo en el mercado editorial español. Tales cuestiones son la reflexión acerca del otro, la inmigración, la marginación de culturas no occidentales, etc. A lo largo de sus obras críticas, ensayísticas o literarias ha ido asimilando la conciencia de esta nueva sociedad que se construye a partir de la ósmosis cultural.

2.1. El interés en el otro

En sus reflexiones acerca de la otredad, Goytisolo expresa que:

> La construcción del Otro, trátese del bárbaro o el buen salvaje, es fenómeno universal que varía según las coordenadas históricas, culturales y sociales de la comunidad que lo fabrica. […] Plantear la diferencia entre dos grupos humanos lleva consigo la introducción de una “retórica de alteridad”, de un juego de normas operatorias dedicadas a “la fabricación del otro”. (Goytisolo 1997: 105-106)

Esta fabricación del otro será uno de los objetivos principales que encontramos en la obra del autor. A lo largo de su obra, como veremos más adelante, Goytisolo pretende *deconstruirse* a sí mismo, disgregándose en una diversidad de voces opuestas y contradictorias –como sería el propio interior del subconsciente freudiano–; y con ello presentar aquellas partes que rechazan al otro, aquellas partes que lo asimilan y que ayudan a la construcción del otro, pero también a la construcción de sí mismo con una nueva identidad.

En el estudio “El escritor frente al lenguaje: excursión poética”, García Gabaldón expone lo siguiente:

> Frente al lenguaje común de la época o de una tradición literaria, intenta conseguir un lenguaje propio. En el caso de Goytisolo, este lenguaje propio no es el lenguaje del yo, sino del otro, […] se trata de dar voz a quien no la tiene, de ponerse en contacto con otras culturas y lenguas […] sus obras se producen en un *meeting point* o encrucijada de lenguajes, tradiciones, géneros y culturas, al que tal vez sería más acertado calificar de *melting pot*, revoltijo o amasijo de lenguas y culturas. Esta labor se basa en una estrategia creadora fundada en una actitud receptiva y abierta ante la curiosidad de lo ajeno. (García Gabaldón 1998: 19)

2.2. Goytisolo rechazado en España

Sin embargo, en sus escritos abundan las críticas hacia Europa en general y España en particular, en cuanto a su rechazo hacia las nuevas culturas que van integrándose en el continente:

> España ha sido un país de migración: […] en general los españoles fueron bien acogidos, […]. Pero ahora esta sociedad –como llamo yo– es de nuevos ricos, nuevos libres y nuevos europeos, cuyo resultado de la mezcla de las tres cosas es la arrogancia y el desprecio a la gente que viene de otros países. La forma de tratar a los sudacas o a los moros o a los africanos es vergonzosa. En lugar de haber aprendido del hecho de la migración parece que se estén vengando de su pasado en los inmigrantes pobres que llegan ahora buscando trabajo en condiciones mucho más difíciles, que es la travesía del Estrecho, donde pueden dejar la piel. Esto me parece inadmisible. (González Tejeda 2000)

El propio escritor guarda conciencia de este rechazo que se tiene hacia él desde los focos intelectuales, políticos y literarios de nuestro país, y denuncia que nace éste de la tachadura de “antipatriota” con la que ha sido y es acusado en abundantes ocasiones: “Yo soy el primer escritor español que habla el árabe dialectal desde el Arcipreste de Hita, y en lugar de ser considerado como un plus, aquí en España despierta una agresividad enorme” (González Tejeda 2000).

No obstante, el escritor afirma no sentirse afectado por este rechazo que su actitud y mirada hacia la ósmosis cultural ha suscitado hacia él desde los focos de intelectualidad española; leemos, en palabras de Goytisolo que:

> Aquellas críticas hostiles […] “no me chocaron ni entristecieron. Conociendo, como conozco, las supervivencias tribales en el medio literario español que evocaba Cernuda, confirmaron lo que yo ya sabía: la actitud defensiva de los misoneístas respecto a todo aquello que no quepa en sus modelos trazados con regla y compás”. (Domínguez 2008)

Por otro lado, en la entrevista que le hace Armando G. Tejeda, leemos:

> Siempre hay una versión dulcificada de la historia. Esto se vio en las conmemoraciones de 1992. Únicamente Sánchez Ferlosio y yo fuimos los únicos que nos preguntamos: “bueno, qué estamos conmemorando”. De la colonización española nació un continente y aportó cosas buenas. Pero tiene su lado negrísimo, y no se puede sólo celebrar –digamos– lo positivo y meter entre paréntesis el exterminio de comunidades enteras, como ocurrió. […] El resultado fue que me acusaron de mal español, y me dijeron como le decían a Günter Grass: “los pájaros que ensucian su propio nido”. El deber del intelectual está en recordar lo que ha sido o lo que ha ocurrido. (González Tejeda 2000)

En otra entrevista, esta vez llevada a cabo por Fawzi Shafik El Sharkawy, contemplamos en palabras del autor catalán la idea de que España

es el país donde menos se produce la aceptación de esta ósmosis cultural mencionada anteriormente:

> Siempre he dicho que el rasgo mejor de la cultura europea, ha sido el interés por las otras culturas. A veces ha sido un interés interesado al servicio del poder colonial, pero ha habido casos de viajeros, escritores que han escrito cosas admirables sobre el mundo islámico, sobre África, sobre las civilizaciones orientales, etc., y únicamente España no ha participado en esta curiosidad […]. No saben, no viajan y el resultado de todo esto es que la contribución española al conocimiento de otras culturas no existe, mientras que la cultura española no puede ser conocida sin saber lo que han escrito los franceses, los ingleses, los alemanes o los italianos. Ésta es la tragedia de nuestra cultura, la falta de curiosidad por las otras culturas, que nos ha convertido en objeto de investigación en vez de ser sujeto de investigación. (El Sharkawy 2008)

Su visión de la cultura española, en la que observa una fuerte lentitud en aceptar y asimilar las nuevas culturas venidas de otros lugares, a los que podríamos denominar entrecomilladamente como tercermundistas, así como el interés que tiene Goytisolo en el otro, parecen motivos más que suficientes para impulsarlo a exiliarse, finalmente, en Marrakech.

Desde su internación en el mundo árabe, Goytisolo lleva a cabo su extensa y profunda visión de Occidente; por lo cual ha recibido no pocas críticas, tal vez por no exponer aspectos negativos acerca de la cultura árabe. En su artículo “La comprometida situación del compromiso”, Javier Marías dice de Goytisolo que se trata de un escritor más preocupado en vender sus artículos y libros que en denunciar. Expone que pertenece a un grupo de intelectuales que “desprestigian la denuncia sirviéndose de ella en ‘sermones de autobombo que algunos lanzan con megafonía’” (Enkvist 2001: 118). Por otra parte, Inger Enkvist escribe, acerca de *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*, que:

> En su tratamiento del tema de París en los dos libros, “Goytisolo” celebra todo lo que no sea francés, adoptando una posición que Todorov llama aporía de xenofilia. Un estudio norteamericano sobre el multiculturalismo arroja una luz a veces irónica sobre las posiciones de Goytisolo. Varios autores subrayan que muchas culturas del Tercer Mundo son más xenofóbicas que Occidente, y los antropólogos lamentan ver otra vez una confusión entre raza y cultura, diciendo que “el llamado multiculturalismo” nos devuelve a nociones precientíficas, románticas. (Enkvist 2001: 191)

Sin embargo, lo que sucede con este escritor es que guarda un profundo respeto hacia la cultura que lo ha acogido, y con la que se siente profundamente identificado. Así, dedica su interés en investigar acerca de

aquellas cuestiones que despiertan especialmente su interés, tal es la mística sufí, y sus lazos con la mística española; y en cuanto a su “denuncia” o “protesta”, está ésta proyectada hacia el Occidente. Se vale de la distancia que ha tomado para criticar el mundo occidental del que proviene, y el cual ha llegado a comprender con mayor amplitud una vez apartado de éste. En la entrevista que le hace Fawzi Shafik El Sharkawy, doctorado en la Universidad de Murcia, autor de la tesis “La visión del mundo árabe en la narrativa de Juan Goytisolo”, éste le pregunta acerca de los aspectos que observa en las sociedades islámicas, a lo cual responderá el escritor catalán:

> Deben ser Uds. los que los deben señalar. […] Mi posición ha sido siempre la crítica de la propia cultura y el respeto de las culturas ajenas en lo que tienen de respetables. Pero la crítica venida del exterior sobre una propia cultura no incide en ella. Los árabes […] tienen que realizar una autocrítica para ver todas las insuficiencias, los defectos que tienen, porque es la única manera de mejorar, y si uno no tiene el sentido de autocrítica, no puede mejorar, se queda siempre tal cual, y éste establece el defecto mayor del mundo árabe, que es la falta de autocrítica. (El Sharkawy 2008)

De esta manera, observamos a un escritor que, habiendo asumido un exilio voluntario, sintiéndose más árabe que español, más marroquí que de cualquier otro lugar, se sirve de su experiencia ontológica para protestar acerca de las carencias que su Occidente natal mantiene en cuanto a su falta de capacidad para integrar en sí las nuevas oleadas culturales que la globalización está produciendo, como repercusión, en las grandes urbes europeas y norteamericanas.

3. El exilio exterior

En 1938, cuando Goytisolo tenía siete años, vivió un bombardeo en Barcelona, en el cual falleció su madre. Este hecho motivó su incipiente deseo de abandonar España. En 1956 se muda a París, donde trabajará como asesor literario. A lo largo de los años setenta será profesor de literatura en varias universidades de Estados Unidos.

Atendamos primero a algunas motivaciones que pudieron formar parte de la decisión del escritor para salir de España y asentarse en otros lugares. En su artículo “Juan Goytisolo: exiliado y refugiado de la lengua”, Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan expone que:

> Ya en su ensayo sobre Baudelaire, Walter Benjamin apuntaba que el artista, pintor, escritor o un simple dandy, se hallaban apartados de una sociedad que no podía o no quería entenderlos. […] En una sociedad eminentemente utilitaria que rechazaba todo aquello que carecía de una clara utilidad, el artista pasaba a ser una simple pieza decorativa dentro de un decorado dominado por la ciencia y la tecnología –en una época en la que no podía nadie sospechar el demencial desarrollo tecnológico que iba a producirse en el siglo siguiente–. (Rodríguez 2005: 79)

Aparte de los acontecimientos políticos, Goytisolo pudo haber experimentado esta desazón que experimentó Baudelaire, ante un mundo cada vez más utilitario. No obstante, aun residiendo en ciudades capitulares del primer mundo, Goytisolo experimenta siempre una gran curiosidad y atracción hacia las culturas con las que comparte el espacio, especialmente las más marginales; en su ensayo “Contracorrientes”, expone: “Yo vivo, por ejemplo, en el Sentier, un barrio animado por la presencia de emigrados de una veintena de países” (Goytisolo 1997: 178-179). Continuando el ensayo, el escritor confiesa que ante el desconocimiento e irritación de los parisinos por las pintadas en árabe que aparecían cada mañana en los muros de las casas, él sentía una profunda curiosidad, las anotaba y se dedicaba a traducirlas “con verdadera delectación” (Goytisolo 1997: 275). De esta forma, Goytisolo comienza a experimentar una atracción creciente hacia la cultura árabe, la cual se encuentra marginada por la Europa o Norteamérica cosmopolitas, hacia las que sentirá el escritor cada vez más rechazo. Hasta este momento, la denuncia o protesta que Goytisolo puede hacer es tan sólo a través de la literatura. Su residencia en París o Nueva York implicaba formar parte de dicho “Primer Mundo”, hacia el cual sentirá una creciente repulsa, especialmente por el interés comercial de éste en crecer y expandirse por todo el mundo, sin aceptar o estimar lo que otras sociedades o culturas pueden ofrecer:

> Europa quiere invadir con todos sus productos y sus medios de telecomunicación, la totalidad del mundo árabe y culturizar el mundo árabe […]. Hay una cierta agresión intelectual y moral clara. Y al mismo tiempo, cierran las puertas a la emigración, es decir, por un lado quieren exportar ilimitadamente sus productos y no quieren admitir la libre circulación entre las dos orillas del Mediterráneo, es decir, es una posición de prepotencia y de falta de equidad total. Por otra parte, hay elementos que hacen de todo esto aún más antipático, que es partiendo de la base de que la técnica o la ciencia descubierta en Europa tiene un valor universal, concluyen en que todos los valores europeos son universales y no se dan cuenta de que no lo son, que al revés, son muy propios y que lo que hacen es chocar con violencia con otros valores de otras sociedades. Y esto no lo quieren ver. Ahora con la mundialización de la

> información y todo eso, […] están penetrando a través de la televisión […] a la totalidad del mundo. (El Sharkawy 2008)

Será a partir de 1996 cuando el escritor decida mudarse a Marrakech, abandonando con ello un mundo cada vez más globalizado y *globalizante*; de esta manera su “protesta” contra Occidente, por la negación que éste demuestra hacia las culturas tercermundistas que se mezclan con las occidentales en las grandes capitales, dejará de estar presente sólo en sus páginas, extendiéndose también a su propia forma de vida. Como menciona Rodríguez Guerrero-Strachan:

> […] el caso de Juan Goytisolo es paradigmático. Exiliado siempre a contracorriente, su figura y su obra se alzan solitarias en un paisaje dominado por la aquiescencia miedosa, acompañado de algunos pocos insolentes y cascarrabias como él, José Ángel Valente, Guillermo Cabrera Infante o Rafael Sánchez Ferlosio. (Rodríguez 2005: 83)

Desde aquí, desde Marrakech, el escritor se ocupa de arrojar una larga y profunda mirada hacia Europa en general y España en concreto, y encontrando de esta forma aquellos matices que son invisibles si no es tomando una distancia considerable para poder contemplar con mayor profundidad; él mismo menciona en su ensayo “Europa, en menos y más” que:

> En París y, a partir de él, en Nueva York y Marraquech, he aprendido a mirar mi cultura y mi lengua a la luz de otras culturas y lenguas, adaptaciones y componentes originales; romper, en una palabra, con la escala de valores al uso y forjar la mía propia en contraposición al supuesto modelo sagrado e inatacable. (Goytisolo 1995: 170-173)

Asimismo, en una entrevista realizada por el Instituto Cervantes acerca de la figura de su amigo, también exiliado, José Ángel Valente, Goytisolo se refiere a ambos diciendo que:

> Hemos tenido la suerte de vivir fuera porque esto nos permitía mirar desde la periferia, ver la cultura española a la luz de otras culturas, la lengua a la luz de otras lenguas y esto es siempre muy bueno para un autor; el exilio para él como para mí fue una especie de bendición. (Goytisolo 2008)

En una carta redactada por Juan Goytisolo en 1993 para Manuel Ruiz Lagos y Alberto Manuel Ruiz Campos, autores de *Juan Goytisolo: el centro y el método*, el escritor declaraba haber cerrado una etapa en su vida, una etapa literaria, y confesaba sentir que debía adoptar una actitud en lo relativo a él como persona, y ya no como escritor; leemos en el siguiente fragmento:

> Mi experiencia traumática de la barbarie en Sarajevo –escribía– y la conciencia de haber completado en *La saga* la rama del árbol iniciada, a partir de la

> bifurcación de *Makbara*, con *Paisajes* –la otra, complementaria y paralela es la del *Pájaro* y *La Cuarentena*–, abren un nuevo período de mi vida en el que si no tengo que probar nada ya como escritor tal vez me sea necesario probar algo en cuanto persona […] De esta manera, voy cancelando poco a poco mis obligaciones literarias para concentrarme en la meditación tranquila (el retiro o *jalwá* de Ibn ‘Arabî) y la acción […] Vivir como, donde y con quien quiero, leer, meditar, viajar, participar en la lucha contra la xenofobia, racismo, cruzada anti-islámica de una manera física y directa. Todo lo demás es a la vez una distracción de lo esencial y una carga. (Ruiz Lagos y Ruiz Campos 1995: 7)

En el exilio, integrado en el mundo árabe, Goytisolo ha creado un yo propio, una identidad propia con la que se encuentra perfectamente armonizado. En el libro *Los múltiples yos de Juan Goytisolo*, Inger Enkvist cuenta la siguiente anécdota, que ayuda a postular la anterior tesis:

> Durante el simposio Goytisolo en Lund el 14-16 de junio de 1998, en una conversación sobre el papel del lector en estas dos obras [*Paisajes después de la batalla* y *El sitio de los sitios*], Mohamed el-Madkouri afirmó que había en los textos de Goytisolo críticas formuladas en contra de ciertos fenómenos actuales de los países musulmanes, críticas que no pueden ser detectadas por un lector occidental. Linda Gould Levine aceptó este punto de vista, y los dos concordaron en la idea de que el lector, el verdadero lector implícito podría ser un lector que tiene tanto una cultura árabe-musulmana como una cultura cristiana, española y francesa, quizá un lector futuro. (Enkvist 2001: 181)

5. El exilio literario

Otra de las formas de exilio en Goytisolo es en el ámbito de su propia literatura. Comencemos con un extracto del artículo de Rodríguez Guerrero-Strachan, donde el autor comenta lo siguiente en cuanto a la necesidad de los “grandes escritores”, necesidad o consecuencia, de aunar lo social y lo literario:

> Como ha de ser habitual en los grandes escritores, lo social y lo literario se imbrican; de la vida sale el hilo de la ficción, al principio en la forma de reflexión teórica, sociológica y literaria, para transformarse en ficción. Así hay que entender todo el trabajo narrativo de Goytisolo, biografías incluidas. Juan Goytisolo es el autor real y el implícito, y algunos personajes son un mero trasunto del personaje propio creado. (Rodríguez 2005: 83)

Tenemos dos posibles enfoques en lo tocante al “exilio-protesta” en la literatura de Juan Goytisolo. Atendamos al primero de éstos: en cuanto a la materia que trata, prácticamente toda la obra de este autor gira en torno a la misma idea: la exploración y mezcla de las culturas. Poco a poco será la cultura árabe la que termine por absorber el universo del propio autor. De este modo, las tramas que hila, los personajes que se desenvuelven en sus ficciones, el ambiente que recrea, dan prueba de su propia percepción de la

ósmosis cultural, así como reivindica la necesidad de aceptación de dicho intercambio de culturas. Como él mismo expresa:

> El espacio mental en el que se desenvuelven mis últimas novelas no es en efecto el de Barcelona ni Madrid sino el de Tánger o Fez, Estambul o Marraquech; y aunque París o Nueva York sirvan de escenario al periplo callejero de los antihéroes de *Makbara* o *Paisajes después de la batalla*, serán ciudades que muy pocos *wasps* o parisienses *de souche* reconocerán por suyas: urbes metecas, promiscuas, mezcladas, en las que la cultura occidental dominante parece licuar y amalgamarse, como un ingrediente más, en un heteróclito, abigarrado fusor. (Goytisolo 1995: 168)

El otro enfoque será sensiblemente más profundo. Hablamos del estilo y técnica que usa el autor, concretamente, en narrativa. Más allá de los temas planteados, del dibujo de los personajes, o de las críticas fácilmente extraíbles de sus novelas, Goytisolo lleva a cabo un trabajo minucioso con el lenguaje, con el que pretende no sólo *deconstruirse* a sí mismo, para regenerarse de nuevo en un posible yo que parta de la asimilación e integración del otro, sino deconstruir también al lector, como él mismo menciona, “descentralizar la mirada”: “La pluralidad y convivencia de estilos, su contagio recíproco, el valor energético de la ósmosis descentran la mirada al visitante, aniquilan su visión homogénea de las cosas, relativizan y fraccionan sus primeras impresiones globales” (Goytisolo 1997: 87-88). Así, rompiendo la barrera entre lo real y lo ficcional, conseguir una apertura por parte de los habitantes de las grandes urbes europeas, en cuanto a la entrada, diseminación y finalmente mezcla de las culturas que entran en dichas urbes, provenientes, en su mayoría, del Tercer Mundo.

La analogía es sencilla: la realidad no existe como tal, o no es posible establecer una realidad firme para los seres humanos; no podemos fundar y delimitar con precisión qué es lo bueno y qué es lo malo de una sociedad, incluso de un individuo. Podríamos decir que muchas de las circunstancias, caracteres, incluso conflictos entre personas, tienen un origen cultural contrastable. Si la realidad no existe o no nos es físicamente posible asimilarla, el único pilar en que un ser humano se puede sostener en cuanto a su pensamiento social es la ideología. Con recursos abundantes y diversos, véase el humor, el escritor pretende llevar al lector a su terreno; leemos en García Gabaldón: “El humor como libertad significa que descubre, a través de la

parodia, las trampas del lenguaje, la manipulación ideológica” (García Gabaldón 1998: 20).

Goytisolo apuesta por hacer una brecha en todas las ideologías de todos sus posibles lectores, confiando en que el ser humano, en su base, más allá de sus propias ideas, más allá de su propia identidad, puede llegar a establecer una sana y rica relación –cultural y sociológicamente hablando–, manteniendo un carácter sano y curioso hacia las culturas que se aproximan pacíficamente.

Mencionarán Marta Gómez Mata y César Silió Cervera, en su trabajo *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo* que: “la realidad es contradictoria, depende del punto de vista desde el cual sea observada, y por tanto su correcta representación exige multiplicidad de planos” (Gómez Mata 1994: 147). De este modo, como a continuación apuntan en su estudio, uno de los recursos más usados por Goytisolo será la pluralidad de lenguajes:

> En ella [*Paisajes después de la batalla*] debe estar representada la pluralidad de los lenguajes de la época, o, lo que es lo mismo, debe ser un reflejo completo y multilateral de la época. […] La novela, de este modo, supone la descentralización semántico-verbal del universo ideológico. En ella no existe un medio lingüístico único e indiscutible que sea capaz de revelarnos «la verdad» del mundo y de la realidad. (Gómez Mata 1994: 149)

Ésta será la actitud que mantiene Goytisolo, cada vez de un modo más profundo y elaborado, a lo largo de toda su obra narrativa. Contemplamos una perpetua e intensa búsqueda de lo novedoso en el lenguaje; a diferencia de tantos escritores españoles, ante los cuales sí podríamos referirnos con las palabras con que Javier Marías criticara a Goytisolo en cuanto a sus intereses comerciales antes que los literarios, Juan Goytisolo modela universos diferentes y sorprendentes en cada obra, huyendo, a toda costa, del estancamiento creativo. Leemos en Rodríguez Guerrero-Strachan:

> El lenguaje, o por mejor decir, cierto uso fosilizado del lenguaje es parte de las señas de identidad. El exiliado, el rebelde tiene que negarse a su utilización, ha de evitar la fosilización que una idea rancia, carpetovetónica y castiza del lenguaje imprime en el habla común y en la literaria. El exiliado ha de renegar de su lengua para buscar espacios más libres en la expresión […] abandona, temporalmente también es cierto, su lengua materna para sumergirse en otra extranjera, y hacerse aún más extranjero, abandonando incluso lo más preciado para un escritor, la lengua propia. (Rodríguez 2005: 85)

Encontramos avalada por otros estudiosos de Goytisolo la propuesta de que éste se vale de su propio estilo literario para llevar a cabo una

reivindicación de las culturas más desfavorecidas en el mundo contemporáneo, concretamente la árabe, como hemos apuntado en varias ocasiones, así como la mezcla entre las culturas, desde las propias raíces previas a las ideologías.

Quizá lo más importante o llamativo de esta estrategia *deconstructiva* de Goytisolo, como hemos mencionado someramente en algún punto anterior, es que comienza por aplicársela a sí mismo, y con ello, en una suerte de prédica con el ejemplo propio, su mensaje cobra una mayor firmeza, claridad, incluso resulta atractivo para el lector; a la par que él mismo va construyendo una nueva identidad basada en el conocimiento profundo del otro, en su curiosidad y respeto. En ese viaje *deconstructivo* a los orígenes de la conciencia, el escritor se encuentra con la multiplicidad de *yoes* que, como afirmó Freud, componen toda psiquis humana. Rodríguez Guerrero-Strachan a propósito del verso del poeta Saint John Perse “Habitaré mi nombre”[72], comenta que “habitar el propio nombre es habitar la lengua, pero es también hacer de la lengua la identidad propia, saberse hecho de la infinidad de voces que la conforman a surcarla, reconocer lo que tiene de identidad múltiple sin esencia” (Rodríguez 2005: 82). Este recurso de la multiplicidad del yo, lo vemos reflejado, por ejemplo, en el capítulo de *Paisajes después de la batalla* titulado “Desdoblamientos” en que el narrador, claro álter ego de Goytisolo, observa, desde su ventana, a un individuo que es desdoblamiento de sí, molesto con ciertas pintadas en árabe inscritas en el muro frente a su casa.

A continuación haremos un breve recorrido por algunos fragmentos de ciertos estudiosos que han reparado en este rasgo de Goytisolo. El primero de ellos viene a colación con el pasaje de *Paisajes después de la batalla* al que acabamos de hacer mención, Marta Gómez Mata y César Silió Cervera comentan que:

> Mediante el desdoblamiento caricaturesco del personaje consigue plasmar en la obra no sólo las dos voces sociales que se pueden oír en la sociedad francesa acerca de los emigrados, sino también la contradicción que se produce en el interior del propio personaje, perteneciente a la civilización occidental por un lado pero contrario a ella y partidario de su desaparición por otro. (Gómez Mata y Silió Cervera 1994: 121)

Retomando a García Gabaldón, y siguiendo con la argumentación abierta con la anterior cita, leemos:

[72] En *Exilio* (1988). Barcelona: Lumen.

> Estas formas de visión semiótica, auténtica poética de la mirada, convierten las obras de Goytisolo en documentos culturales de época. Se trata de poner ante los ojos del lector otras visiones, otros sonidos, otras culturas, para lograr la disolución de su conciencia (la conciencia propia) en otra conciencia (la conciencia ajena), para hacerle dudar, capturarlo, convertirlo en verdugo y víctima, cómplice. (García Gabaldón 1988: 21)

En su estudio “*Paisajes después de la batalla*. La verdad, la ficción y el vacío”, Martín Morán comenta que:

> Debido a su fragmentarismo, la estructura narrativa no aparece por ningún lado, y la palabra de los textos, su discurso, termina por remitir al propio texto en su *referencialidad* externa de objeto preexistente. *Paisajes después de la batalla* no trata de imitar la realidad, ella misma es la realidad […]. La razón del fragmentarismo del relato estriba, según manifiesta el protagonista, en el reflejo de la composición del mundo que le rodea. (Martín Morán 1988: 165)

6. Conclusión

El presente artículo ha tenido como fin demostrar que Goytisolo lleva a cabo una protesta contra el tratamiento que desde Occidente se hace al Tercer Mundo, y a la integración con éste, valiéndose no sólo de su exilio exterior o su temática literaria, sino desde su propio estilo creativo. Podríamos concluir con un fragmento más de Rodríguez Guerrero-Strachan, en que menciona esta actitud de Goytisolo, una actitud de compromiso hacia todo aquello cultural y desfavorecido, no impregnado completamente por la creciente globalización que llega desde Estados Unidos y Europa: “Al final lo que viene a decirnos es que sólo en la permanente rebeldía y en la distancia, o en el exilio, es posible una vida comprometida y auténtica; una vida en permanente crítica con los valores establecidos” (Rodríguez 2005: 83).

Bibliografía

DOMÍNGUEZ, Santos (2008): "Juan Goytisolo. El exiliado de aquí y de allá", en *Encuentros de lecturas*. En: http://encuentrosconlasletras.blogspot.com/2008/09/juan-goytisolo-el-exiliado-de-aqu-y-all.html [Consulta: 15/04/2010].

EL SHARKAWY, Fawzi Shafik (2008): "Entrevista con Juan Goytisolo", en *Identidad andaluza*. En: http://identidadandaluza.wordpress.com/2008/01/08/entrevista-con-juan-goytisolo/ [Consulta: 3/04/2010].

ENKVIST, Inger y SAHUQUILLO, Ángel (2001): *Los múltiples yos de Juan Goytisolo. Un estudio interdisciplinar*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

GONZÁLEZ TEJEDA, Armando (2000): "Juan Goytisolo: 'Si me asomo al próximo milenio, será con periscopio y por poco tiempo' (Entrevista al escritor español Juan Goytisolo)", en *Babab*, Mañana Es Arte A.C., Nº 0. En: http://www.babab.com/no00/juan_goytisolo.htm [Consulta: 12/03/2010].

GARCÍA GABALDÓN, Jesús (1988): "El escritor frente al lenguaje: excursión poética", en *Escritos sobre Juan Goytisolo*. *Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo, Almería, 1987*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería.

GÓMEZ MATA, Marta y SILIÓ CERVERA, César (1994): *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*. Barcelona: Ediciones Júcar.

GOYTISOLO, Juan (1990): *Paisajes después de la batalla*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

— (1995): *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.

— (1997): "Aproximaciones a Gaudí", en MIRANDA, José, *El universo imaginario*. Madrid: Espasa Calpe.

— (1997): "Contracorrientes", en MIRANDA, José, *El universo imaginario*. Madrid: Espasa Calpe.

— (1997): "Crónicas sarracenas", en MIRANDA, José, *El universo imaginario*. Madrid: Espasa Calpe.

— (2008): "Entrevista a Juan Goytisolo, en torno al poeta José Ángel Valente", en Cervantes TV.es, Instituto Cervantes. En: http://www.cervantestv.es/entrevistas/video_entrevista_a_goytisolo_en_marrakech.htm [Consulta: 10/03/2010].

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1988): “*Paisajes después de la batalla*. La verdad, la ficción y el vacío”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo*. *Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo, Almería, 1987*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería.

RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago (2005): “Juan Goytisolo: Exiliado de la lengua”, en *Cuadernos del Minotauro*, núm. 2.

RUIZ LAGOS, Manuel; y RUIZ CAMPOS, Alberto Manuel (1995): *Juan Goytisolo: El centro y el método*. Alcalá de Guadaira, Sevilla: Editorial Guadalmena.

LOS MÚLTIPLES ROSTROS DEL EXILIO: *SEFARAD*, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Esther NAVÍO CASTELLANO

Resumen

La reflexión en torno al desarraigo espacial y temporal es una de las constantes de la obra de Antonio Muñoz Molina. Sin embargo, es *Sefarad* (2001) la obra donde más amplia e intensamente se aborda esta experiencia. El objetivo de este artículo es explorar las diversas formas de exilio presentes en esta novela.

Palabras clave: *Sefarad*, Antonio Muñoz Molina, exilio, desarraigo, cotidianidad.

Title: The Manifold Faces of Exile: Antonio Muñoz Molina’s *Sepharad*

Abstract

The reflection on spatial and temporal rootlessness is a constant in Antonio Muñoz Molina's narratives. However, the most vivid and thorough account of this experience is to be found in *Sefarad* (2001) [Eng. trans. *Sepharad*, 2003]. The aim of this paper is to explore the manifold manifestations of exile in this novel.

Keywords: *Sepharad*, Antonio Muñoz Molina, exile, rootlessness, everyday life.

1. Introducción

Desde el inicio de su trayectoria, por las novelas de Antonio Muñoz Molina transitan personajes que, sin serlo siempre en sentido estricto, se sienten apátridas y extranjeros permanentes. Esta inquietud se trasluce también en textos no narrativos, como su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado “Destierro y destiempo de Max Aub” (1996). No obstante, la obra en la que más íntima y profundamente explora esta experiencia es *Sefarad*, definida por el autor como “una enciclopedia de todos los exilios posibles” (Azancot 2001: 9).

Efectivamente, el hilo conductor de la poliédrica *Sefarad*, formada por diecisiete capítulos independientes entre sí pero sabiamente entretejidos, es el exilio. En estas líneas nos acercaremos a las diferentes manifestaciones del exilio en la obra.

El título de la obra apunta al exilio como salida forzosa del país sentido hasta entonces como propio. “Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos”, dice el señor Isaac Salama (167)[73]. Sin embargo, este exilio causado por la adversidad de las circunstancias históricas es sólo una de las formas de exilio presentes en la novela, que tampoco se concibe principalmente en términos espaciales. Sefarad, como Ítaca, se convierte en símbolo de una nostalgia sin tregua ni cura:

> España es un sitio casi inexistente de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad, añorado con una melancolía sin fundamento ni disculpa, con una lealtad tan asidua como la que se fueron pasando de padres a hijos los antecesores del señor Isaac Salama, el único de todo su linaje que cumplió el sueño heredado del regreso para ser expulsado otra vez y ya definitivamente, […]. (169)

Este sentimiento de pérdida irreparable marca el tono predominante en las diversas historias que se trenzan en las casi seiscientas páginas de la novela. Tanto la abrupta expulsión como la lenta erosión del tiempo son una fuente continua de exilios, de los que sólo cabe defenderse con una desesperada búsqueda de anclajes en la realidad: a través del acogimiento a

[73] Indicamos sólo el número de la página para todas las citas procedentes de la edición de *Sefarad* indicada en la bibliografía final.

un espacio propio, del establecimiento de rutinas y hábitos, del cultivo continuo de la memoria, de la preservación de objetos, documentos y fotografías que den materia a esa memoria, etc.

2. Aproximación al concepto de exilio en *Sefarad*

Según Joan Corominas (1976: 262), la palabra “exilio” procede del latín *exilium*, derivado de *exsilire*, “saltar afuera”. Este sentido etimológico resulta idóneo para acercarnos al concepto de exilio presente en *Sefarad*.

“Saltar afuera” remite a un movimiento brusco y repentino de expulsión que modifica el orden preexistente de las cosas. Además, esta expresión reclama inmediatamente un complemento: es necesario especificar fuera de dónde se salta. El exilio como “saltar afuera” de la patria es la acepción más habitual. De hecho, Corominas indica que el uso de “exilio” es raro hasta 1939. No obstante, en *Sefarad* este sentido estricto de exilio se incorpora a otra acepción más amplia que vertebra todas las demás manifestaciones del exilio presentes en ella. Los personajes que se asoman a las páginas de *Sefarad* –históricos, imaginarios y procedentes de la biografía del escritor–, comparten una nota común: todos se han visto obligados a “saltar fuera” de su normalidad, de la prodigiosa renovación diaria de hábitos, costumbres, trayectos, espacios, objetos, rostros, que conforman medularmente la vida cotidiana hasta ese punto de quiebra. En definitiva, la normalidad es todo aquello que uno da por supuesto, que cree indiscutiblemente suyo por tiempo casi ilimitado, y que proporciona el marco necesario para vivir dentro de unos cauces de seguridad y fiabilidad aceptables.

La concepción del exilio como “saltar fuera de la normalidad” lleva implícitas varias ideas que recorren la novela: la engañosa apariencia de permanencia de la normalidad, su cierta e inquietante fragilidad, y el desgarro que causa esa constatación. El siguiente pasaje lo ilustra perfectamente:

> Uno habita todos los días de su vida en la misma casa en la que ha nacido y en la que el cobijo cálido de sus padres y sus dos hermanas mayores le parece que ha existido siempre y que va a durar siempre inmutable, igual que las fotografías y los cuadros en las paredes y los juguetes y los libros de su dormitorio, y de golpe un día, en unas horas, todo eso ha desaparecido para siempre y no deja rastro, porque uno salió a cumplir una de sus tareas usuales y cuando volvió una hora o dos horas más tarde ya le impedía el regreso un foso insalvable de tiempo. (147-148)

En *Sefarad*, la pérdida de esta normalidad puede deberse a un acontecimiento abrupto que divide el tiempo claramente en “antes” y “después”: las leyes raciales de los nazis, la detención o ejecución de un familiar, el inicio de un expediente contra un camarada considerado intachable hasta entonces, el edicto de expulsión de los judíos de 1492, la comunicación de un diagnóstico médico grave, un accidente de coche que provoca una minusvalía, la caída en la trampa de la droga, la decisión de cambiar de país huyendo de una pesadilla o en busca de un sueño. Pero la normalidad también puede desvanecerse gradualmente, siguiendo la lógica inexorable y fugaz del hilo de arena. Así, encontramos en *Sefarad* personajes que se sienten expulsados no sólo de un espacio, sino de un tiempo. En *Múltiples moradas*, Claudio Guillén se sirve del término “destiempo”[74] para referirse a “ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro –lingüístico, cultural, político– del país de origen” (Guillén 2007: 83).

Cabe también hablar de una pérdida de normalidad que se mide respecto a la “normalidad” de los demás. Podemos encontrar experiencias colectivas particularmente traumáticas, como la de los judíos en tiempos de los Reyes Católicos o del III Reich, o la de los dirigentes comunistas caídos en desgracia durante las purgas estalinistas. Pero también exclusiones a escala individual, como la “niña de Rusia” que regresa a Madrid más de cincuenta años después y se siente una extraña; como las de los dos funcionarios de provincias que han dimitido de su presente y se entregan al escapismo más desaforado y atroz; como el niño estudioso y torpón que tiene que enfrentarse a las burlas de sus compañeros más hábiles y sinvergüenzas porque le ha quedado la gimnasia para septiembre; como el hombre que acaba de salir de la consulta del médico y sabe que tiene leucemia.

En muy distintos grados de alcance y sufrimiento, todos estos personajes se sienten extranjeros porque han “saltado fuera de la normalidad”,

[74] En nota aparte, Guillén recoge que el término fue acuñado por Borges y Bioy, para dar título a una hoja volandera aparecida entre octubre de 1936 y noviembre-diciembre de 1937 (Guillén 2007: 432). Antonio Muñoz Molina se refiere a la formulación de destiempo de Guillén en dos ocasiones en su discurso de ingreso en la Real Academia, “Destierro y destiempo de Max Aub” (2008: 84, 104).

de lo que era su normalidad antes de esa ruptura, de lo que sigue siendo la normalidad de los demás. Es esta expulsión la que establece barreras y levanta alambradas. No hace falta decir que la mayoría de los personajes de esta novela se sitúan siempre al “otro lado”:

> Eres Jean Améry viendo un paisaje de prados y árboles por la ventanilla del coche en el que lo llevan preso al cuartel de la Gestapo, eres Evgenia Ginzburg escuchando por última vez el ruido peculiar con que se cierra la puerta de su casa, adonde nunca va a volver, […] eres Franz Kafka descubriendo con asombro, con extrañeza, casi con alivio, que el líquido caliente que estás vomitando es sangre. Eres quien mira su normalidad perdida desde el otro lado del cristal que te separa de ella, quien entre las rendijas de las tablas de un vagón de deportados mira las últimas casas de la ciudad que creyó suya y a la que nunca volverá. (463)

Las fronteras de *Sefarad* incluyen las marcadas en los mapas, pero no se circunscriben a ellas. Son las líneas divisorias que indican quién conserva la seguridad de su día a día, y quién permanece al margen de ella, quién tiene derecho a una vida sin sobresaltos y quién ha de verse eternamente perseguido y acusado. Pueden ser incluso perfectamente invisibles, pero no por ello dejan de administrar su dosis de dolor y vergüenza:

> Eres quien ha vivido siempre en la misma casa y en la misma habitación […] y también […] quien viaja con papeles falsos o dudosos en un tren […], calculando el tiempo que falta para llegar a la frontera, para que los hombres de uniforme que estudien tus papeles te indiquen con un gesto que te quedes a un lado, y entonces los otros viajeros, los que llevan pasaportes en regla y no temen nada, te mirarán con caras de sospecha, y también de alivio, porque el infortunio que ha caído sobre ti los deja indemnes a ellos, que empiezan a ver en tu cara los síntomas de la culpa, del delito, de la diferencia, que es aún más letal por no ser perceptible a simple vista, y por ser independiente de la voluntad y de los actos de uno, una marca que no se ve y sin embargo no puede borrarse, una mancha indeleble que no está en la cara ni en la presencia exterior, sino en la sangre, la sangre del judío o la del enfermo, la de quien sabe que será expulsado si se descubre su condición. (449-450)

Por eso el exilio, en cualquiera de sus manifestaciones, se presenta esencialmente en *Sefarad* como desgarro, como desposesión de lo más nuclearmente propio, como fractura irreparable.

3. Formas de exilio presentes en esta novela

Una vez esbozado el concepto amplio de exilio que recorre *Sefarad*, como pérdida de la normalidad, proponemos un repaso por algunas de sus principales manifestaciones. Las formas de exilio en las que nos centraremos

son: la expulsión por razones sociopolíticas, el exilio de lo próximo, el exilio de la salud, el exilio inmóvil, el desarraigo temporal o destiempo y el exilio íntimo.

Esta clasificación exige algunas observaciones. En primer lugar, somos conscientes de que esta aproximación no agota la riqueza con que se aborda la experiencia del exilio en *Sefarad*. En segundo lugar, las categorías propuestas no son compartimentos estancos: la expulsión de un espacio considerado como propio desemboca en destiempo, el exilio inmóvil no está exento de extravío temporal, el exilio íntimo es una nota común a las demás formas de exilio, etc. En tercer lugar, las formas de exilio presentes en *Sefarad* muestran esa “variedad referencial de la palabra exilio” que Claudio Guillén advertía en nuestros días y que oscila “entre la metáfora pura y la experiencia directa” (Guillén 2007: 85). Las implicaciones de esta observación resultan de suma pertinencia:

> ¿Es exilio lo que siente el hombre cuya relación con el mundo no es sino extrañeza, ruptura y soledad? ¿No es superficial el no querer distinguir ese sentimiento de las condiciones que se le imponen a quien abruptamente se encuentra transportado o expulsado a otra sociedad, con diferentes presupuestos cotidianos, […]? ¿O consiste lo superficial precisamente en no comprender lo que tienen en común esas situaciones aparentemente dispares, es decir, en no percibir la profundidad real y subyacente de la metáfora? Entre la lucidez y la ligereza, topamos con desdibujadas vaguedades. Es evidente que nos hallamos ante una confusión importante. Esta confusión puede no gustarnos, pero no por ello deja de existir. (Guillén 2007: 85)

Con esta reflexión en mente, pasamos a la revisión de las formas de exilio presentes en *Sefarad*.

3.1. Expulsión por razones sociopolíticas

Las experiencias de exclusión y desarraigo causados por contextos históricos desfavorables o directamente amenazadores constituyen la fuente principal de las historias entrecruzadas en *Sefarad*. Hemos preferido utilizar la palabra “expulsión” en el epígrafe en vez de exilio porque no todas estas historias son de huida, sino también de deportación.

La mayoría de las historias de expulsión sociopolítica recogidas en *Sefarad* proceden de tres contextos históricos bien definidos: la expulsión de España de los judíos en 1492, las huidas y deportaciones provocadas por el nazismo y el estalinismo, y el exilio republicano español durante o tras la guerra

civil. Los diversos narradores subrayan paralelismos y correspondencias entre estos tres momentos, y entre la multitud de historias rescatadas o basadas en ellos, situando así todas estas experiencias en un marco universal de acoso y destierro. Las historias de Camille Pedersen-Safra (“Copenhague”), de Isaac Salama (“Oh tú que lo sabías”) y de Emile Roman (“Sefarad”) enlazan la expulsión de los sefardíes en el siglo XV y la persecución nazi del XX en un único relato de horror. El capítulo “Cerbère” presenta una familia desmembrada porque la madre de la narradora se niega a acompañar al marido al exilio ruso. “Sherezade” es su contrapunto: la narradora fue enviada a la URSS por sus padres antes de que terminase la guerra española; más de cincuenta años después, ha regresado a Madrid, dejando a su hijo y sus nietos en Moscú. Walter Benjamin (48, 451) emprende una huida que, como la de Willi Münzenberg, sólo termina en la muerte (185-228). La crueldad simétrica de nazismo y estalinismo se refleja en las historias de Milena Jesenska y Evgenia Ginzburg; se congela especularmente en el destino de Margaret Buber-Neumann, deportada primero por las autoridades soviéticas a Siberia y luego a Ravensbrück por los nazis, donde coincide con Milena. Como se recuerda a lo largo de la novela, Josef K. se convierte en el escalofriante pero exacto modelo del acusado elegido por los totalitarismos del siglo XX.

También se incorporan a las páginas de *Sefarad* otros destierros menos alejados en el tiempo, como los provocados por las dictaduras del Cono Sur –la huida de Adriana Seligmann, contada al final de “Dime tu nombre”–, los procedentes del este de Europa –la conmovedora pasión española del pianista rumano Gregor Andrescu, en “Oh tú que lo sabías” y en “Dime tu nombre”– o el trágico éxodo de africanos a las costas europeas (54, 274, 299-300).

En términos generales, si atendemos a las polaridades establecidas por Claudio Guillén, habría que situar *Sefarad* en las antípodas de la actitud estoica o cínica, capaz de gloriarse en el exilio. Por eso las expresiones de cosmopolitismo más gozosas aparecen asociadas a los viajes realizados por gusto a otras ciudades:

> Pero al viajar siento que no peso, que me vuelvo invisible, que no soy nadie y puedo ser cualquiera, y esa ligereza de espíritu se trasluce en los movimientos de mi cuerpo, y voy más rápido, más desenvuelto, sin la pesadumbre de todo lo que soy, con los ojos abiertos a las incitaciones de una ciudad o de un paisaje,

> de una lengua que disfruto comprendiendo y hablando, ahora más hermosa porque no es la mía. (41)

3.2. Exilio de lo próximo

El punto de partida de *Sefarad*, según ha declarado Antonio Muñoz Molina, fue su descubrimiento de una Casa de Úbeda en Madrid y una de Motril en Granada. Este exilio "de lo próximo", según la denominación del autor[75], da forma al primer capítulo, "Sacristán".

El narrador de este capítulo es un hombre mayor de cuarenta y cinco años, casado, con hijos, parado de larga duración, emigrante de Mágina[76] a Madrid. Las primeras líneas sintetizan perfectamente esta forma de exilio: "Nos hemos hecho la vida lejos de nuestra pequeña ciudad, pero no nos acostumbramos a estar ausentes de ella, y nos gusta cultivar su nostalgia [...]" (11).

Una de las formas de remediar esa nostalgia es asistiendo a las comidas y reuniones de su Casa Regional en Madrid, pero, entre los elogios de sus alimentos y recetas típicos, sus evocaciones de las fiestas, sus repasos del léxico exclusivamente suyo, se filtra una sombra que, para el narrador, oscurece el entusiasmo de las rememoraciones: el tiempo. Se trasluce ya en la segunda página cuando, tras elogiar los hornazos de Viernes Santo, que tanto disfrutaban de pequeños y que encargan para sus reuniones en el mismo horno de entonces, constata que no pueden acabárselos:

> Ahora, la verdad, nos damos cuenta de que su masa aceitosa se nos hace un poco pesada, y aunque en nuestras conversaciones seguimos celebrando el sabor del hornazo, su forma única en el mundo, hasta su nombre que nadie comprende más que nosotros, si empezamos a tomarnos uno nos lo dejamos sin terminar, y nos da un poco de pena desperdiciar comida […]. (12)

---

[75] Utiliza esta expresión en unas declaraciones recogidas en *El País*: "Empecé así de una manera intuitiva […]. Cuando escribí esas líneas no sabía adónde iba. Me resultaba estremecedor lo de esos exilados de lo próximo; siempre me ha sorprendido que en Madrid haya una Casa de Úbeda o que Granada cuente con una de Motril" (Castilla 2001: 38).

[76] Mágina es el espacio propio creado por Antonio Muñoz Molina, trasunto de su Úbeda natal. Aunque no se menciona explícitamente, las alusiones a Utrera o a Godino, que aparecen en novelas anteriores asociadas a Mágina, permiten su identificación. Por ejemplo, Eugenio Utrera aparece en *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), y Pepín Godino, en *Los misterios de Madrid* (1992). A modo de curiosidad, diremos que Godino figura ya como "secretario del Hogar de Mágina en Madrid" (Muñoz Molina 2001a: 54). Sobre el sentido de este espacio en la poética del autor, puede verse su artículo "Entre Úbeda y Mágina", incluido en *La huerta del Edén* (Muñoz Molina 1996).

Es la imposibilidad de resucitar el pasado lo que articula el capítulo, más que el desarraigo espacial. Mágina no está lejos y, además, los medios de transporte son cada vez más rápidos y cómodos. Pero, paradójicamente, el narrador va cada vez menos. Porque lo que echa de menos no es la Mágina de ahora, sino la de su pasado:

> Es cierto, a muchos de nosotros nos gustaría vivir en el pasado inmutable de nuestros recuerdos, […] pero sin darnos cuenta hemos ido dejando que creciera dentro de nosotros una lejanía que ya no remedian los viajes tan rápidos ni alivian las llamadas de teléfono que apenas hacemos ni las cartas que dejamos de escribir hace muchos años. Ahora que podríamos ir tan veloz y confortablemente por la autovía en apenas tres horas es cuando más de tarde en tarde regresamos. Todo está mucho más cerca, pero somos nosotros los que nos vamos quedando poco a poco más lejos, […]. (20)

Una Mágina que, como la Casa Cristina (17-18) que quería mostrarles a sus hijos, porque era el límite norte de la ciudad, y porque allí los reunía el amo de los olivares a su madre y a él, ya no existe. Vemos cómo este exilio de lo próximo es, más bien, una forma de desarraigo temporal o destiempo. Nos ocupamos de la segunda parte del capítulo en el apartado 3.5.

Encontramos otra manifestación del exilio de lo próximo, más extrema, en el caso de la madre de la protagonista del capítulo “Cerbère”, que se siente desorientada tras el traslado de Ventas a Moratalaz:

> Mi madre se quejaba, porque toda su vida la había pasado en Ventas y no lograba acostumbrarse a no estar cerca de sus vecinas y de sus tiendas de siempre, y en el barrio nuevo se perdía nada más salir, y decía que estaba como una inválida, a expensas de quien quisiera traerla y llevarla, porque entonces ni el metro ni el autobús llegaban todavía al barrio, […]. (313-314)

La expresión “exilio de lo próximo” resulta aparentemente paradójica porque se asocia exilio a cambios de país, o de continente. Sin embargo, si atendemos al carácter de pérdida de la normalidad que todo cambio de espacio implica, la paradoja desaparece. Es posible sentirse desarraigado al cambiar de provincia dentro de un mismo país –“Sacristán”– y al mudarse de un barrio a otro dentro de la misma ciudad –“Cerbère”–. Y también al ser expulsado del cuarto propio, como mínima expresión de arraigo.

El arranque del capítulo 9, “Berghof”, parte de una meditación sobre el cuarto de trabajo del narrador, que lo lleva a otros cuartos de trabajo, anteriores suyos –la habitación de la Academia de España en Roma–, ajenos –los de

Lorca en la Residencia de Estudiantes y en la Huerta de San Vicente– y deseados:

> […] el lugar de retiro que parece que uno lleva impreso en el alma, y que está soñando y buscando siempre, la habitación donde sólo hay unas pocas cosas elementales, la cama, la mesa de madera desnuda, la ventana, si acaso un pequeño estante para unos pocos libros, no demasiados, y también uno de esos equipos de música portátiles […]. (265)

Ese cuarto único y propio, aunque se cambie de ciudad y pasen los años, proporciona un sólido punto de apoyo: “Si acaso lo que menos cambia, a través de tantos lugares y tiempos, es la habitación en la que te recluyes, ese cuarto del que según Pascal no debería uno salir nunca para que no le sobreviniera la desgracia” (445). El narrador vuelve sobre los cuartos de trabajo de Lorca y piensa en la habitación de Van Gogh en Arles para, contrastándolos con el pensamiento de Pascal[77], concluir que no bastaron para la salvación de sus ocupantes:

> Todas las desgracias le vienen al hombre por no saber quedarse solo en su habitación. Vi la habitación de Lorca y se parecía a un recuerdo de habitaciones vividas o soñadas, y también a la expresión exacta de un deseo. […]. Me acuerdo de la habitación de Van Gogh en Arles, igual de acogedora y austera, pero con su hermosa geometría ya retorcida por la angustia, la habitación que se abría a un paisaje tan meridional como el de la Vega de Granada y que también contenía las pocas cosas necesarias para la vida y sin embargo tampoco salvó del horror al hombre que se refugiaba en ella. (446)

A continuación, el narrador de “Eres” quiere imaginar el cuarto de Baruch Spinoza, descendiente de judíos expulsados de España y Portugal, y posteriormente expulsado él mismo de la comunidad judía. El cuarto se convierte de nuevo en la expresión mínima de arraigo, “quizás el único lugar en el que no era del todo apátrida” (447). Y en elipsis espacial del horror, mediante el cuarto del que Primo Levi estuvo ausente, entre 1943 y 1945 (447-449). En este punto, el narrador recuerda unas palabras de Jean Amèry, en las que convergen y concluyen las evocaciones diseminadas en capítulos anteriores en torno a ese cuarto elemental pero propio:

> Qué cantidad mínima de patria, qué dosis de arraigo o de hogar necesita un ser humano, se preguntaba Jean Améry, acordándose de su huida de Austria en 1938, […]. Uno necesita al menos una casa en la que sentirse seguro, dice

[77] Juan, el narrador de “Dime tu nombre”, también se hace eco de estas palabras de Pascal, lo que da cuenta de la importancia que esta reflexión en torno al cuarto propio adquiere en la novela: “Encerrado en mi oficina […] aprendía en Pascal […] que todas las desgracias le sobrevienen al hombre por no saber quedarse solo en su habitación” (501).

> Améry, una habitación de la que no puedan echarlo con malos modos en medio de la noche, de la que no deba huir a toda prisa al oír pasos en las escaleras y silbatos de la policía. (449)

La expulsión del cuarto no se ciñe a su aspecto espacial, sino que atenta contra el sentido de pertenencia del individuo, socava su seguridad, resquebraja las coordenadas estables en las que discurre su vida. Es una de las más brutales expresiones del fin de la normalidad. No hay distancias ni espacios tan pequeños de los que uno no pueda sentirse desarraigado.

3.3. Exilio de la salud

Una de las formas más extremas de pérdida de la normalidad es la enfermedad, tratada en diversos capítulos como expulsión del reino confortable de la salud. Al comienzo del quinto, se evoca la enfermedad y muerte de la madre de la *narrataria*, esposa del narrador. La primera estancia en el hospital la convierte ya en una extraña en su propia casa:

> Tragaba saliva y la garganta le escocía, y la boca se le quedaba seca de nuevo, […], ahora en el hospital y antes en casa, cuando le dieron el alta después del primer ingreso y pareció que podría recobrarse, que habría para ella una vuelta a la normalidad, aunque fuese frágil y sobresaltada. Pero ya entonces, cuando volvió a casa, se le notó que pertenecía al hospital, que en unos pocos días se había vuelto extranjera al lugar y a las cosas que hasta un poco antes fueron el contorno de su vida. Se movía de una manera rara por la cocina o el salón, pálida y con su bata de enferma, como si no supiera encontrar su camino y se extraviara en el pasillo […].
> Volvió pronto al hospital y ya parecía al visitarla que ése era su sitio. (109-110)

En “Oh tú que lo sabías”, la expulsión de la salud viene dada por un accidente de coche que deja al joven Isaac Salama, a los veintidós años, y a punto de comenzar una vida nueva en España, cojo de por vida:

> Qué puede entender usted, y perdóneme que se lo diga, si tiene sus dos piernas y sus dos brazos. Eso sí que es una frontera, como tener una enfermedad muy grave o muy vergonzosa o llevar una estrella amarilla cosida a la solapa. (172)

En el capítulo noveno, “Berghof”, se explora la línea divisoria entre sanos y enfermos desde la perspectiva del médico que ha de comunicar a un paciente un diagnóstico grave:

> Tendido en la camilla el paciente se vuelve más vulnerable, se rinde de antemano a la enfermedad, al examen del médico, al que ya ve al otro lado de la línea invisible, la línea definitiva que separa a los sanos de los enfermos, recluidos en el gueto de su miedo, de su dolor y tal vez, casi lo peor de todo, su vergüenza. *Los sanos se alejan de los enfermos*, le escribió una vez Franz

> Kafka a Milena Jesenska, *pero también los enfermos se alejan de los sanos*. (269-270)

La asociación de enfermedad, expulsión y vergüenza –ésta última, procedente de la mirada de los otros– es recurrente a lo largo de la novela. En este capítulo, el médico supone que el paciente recordará su pasado anterior a esa consulta como el “país nativo al que ya no puede volver nunca, el país de los que están sanos, de los que no piensan que van a morir” (272). Tras nuevas evocaciones de esa consulta (284-285, 291), el médico asimila de nuevo enfermedad y exilio, pues ve en sus pacientes “caras de recién llegados a la otra parte de la frontera, de recién expulsados” (293).

En “Doquiera que el hombre va” los excluidos del reino de la salud, y casi del de la vida, son los heroinómanos de la madrileña plaza de Chueca y un vecino enfermo terminal que observa todo desde su balcón:

> La vida entera es mirar y esperar, vigilar la propia respiración, con miedo a la asfixia, a la negrura de un colapso, permanecer inmóvil en un balcón, en zapatillas de paño y pijama, uniforme reglamentario de enfermo final, tal vez ya excluido del reino de los vivos, como las sombras pálidas que cruzan por la calle, siempre dobladas, con un perpetuo dolor de riñones, habitando un mundo que no es visible a los otros, siempre ansiosas por algo, apresurándose detrás de un traficante que no vuelve la cabeza, que camina erguido y rápido, seguro, despreciando. (342)

En “Eres” se recupera la sensación de extravío y exclusión del paciente que acaba de salir de la consulta presentada en “Berghof”:

> Caminas por la ciudad que ya no es la tuya con una sensación de agrio despertar, de haber abierto los ojos a la luz rara del amanecer y descubierto con menos asombro que vergüenza que te has convertido en algo inusitado, en un gran insecto, en un enfermo, en alguien que sabe que va a morir; […]. Y ahora cae sobre ti, regresa inundándote desde lo más lejano del pasado, el sentimiento de la extrañeza y de la lejanía, la sospecha amarga y ahora confirmada de no pertenecer al mismo mundo, a la normalidad de los otros, y con la extrañeza y la lejanía, inseparable de ellas, vuelve o llega el miedo, no el desagrado abstracto ante la idea de morir, sino un principio de vértigo o de fragilidad que te estremece el cuerpo entero, te debilita ligeramente las rodillas, el pánico a la inminencia de la muerte, que te separa de los otros, que te aísla mientras caminas ahora mismo como una celda invisible, […]. (461-462)

Finalmente, también se explora esta “conciencia de la fragilidad” de la vida (563), así como el abismo que abre en el tiempo para quien la adquiere, en el capítulo que cierra y da nombre a la novela.

3.4. Exilio inmóvil

Esta peculiar forma de exilio conforma el núcleo de los capítulos “Olympia” y “Dime tu nombre”. Sin embargo, es en “Sefarad” donde el narrador acuña esta expresión:

> A lo largo de ese tiempo había perfeccionado las aptitudes que ya atisbaba como suyas al principio de la adolescencia, el hábito de fingir que era y hacía lo que se esperaba de él y a la vez rebelarse hoscamente en silencio, la vana astucia de esconder la que él imaginaba su identidad verdadera y de alimentarla con libros y sueños y una dosis gradual de rencor mientras exteriormente presentaba una actitud de mansa aquiescencia. Así vivía en un exilio inmóvil en una lejanía que casi nunca se aliviaba y que sin embargo era tan falsa como una perspectiva de campo abierto pintada en un muro […]. (541)

Estas líneas describen perfectamente las situaciones narradas por los protagonistas de los capítulos anteriormente mencionados –8 y 16, respectivamente–. Los dos llevan una cómoda vida funcionarial en Granada. Los dos son infelices en sus respectivos matrimonios. Sin descuidar ni cuestionar la norma que rige su realidad visible, los dos se autoexcluyen de ella, de su día a día, para entregarse a la fabulación de aventuras imaginarias que nunca les sucederían por su propia inacción.

La nostalgia sin contenido concreto de mujeres y ciudades que enturbia sus rutinas y fundamenta su amistad se condensa en el nombre que da título al octavo capítulo. Los amigos deciden bautizar con el nombre de la inquietante joven del cuadro de Manet –Olympia– a la empleada de la agencia de viajes Olimpia, a quien espían ritualmente todos los días camino del café, sin atreverse nunca a pasar:

> Estaba en el interior de la agencia de viajes, detrás del escaparate y en el cristal del espejo, igual que Ingrid Bergman o Marilyn Monroe o Rita Hayworth estaban en el blanco y negro de las películas, tan inalterable y ajena como ellas, y nosotros la mirábamos unos instantes cada mañana y luego continuábamos nuestro breve paseo de media hora, el kiosco de periódicos, el café con leche y la media tostada en el café Suizo o en el Regina […]. (237)

Sin embargo, el paso del tiempo ha enseñado al narrador el inútil y venenoso engaño de su desidia vital, y enjuicia críticamente su vida sin presente de aquellos años:

> Nunca he vivido tan obsesionado por viajes imposibles como entonces, tan enajenado de mí mismo, de todo lo tangible, lo real, lo que tenía cerca. No es que una parte decisiva de mí permaneciera siempre oculta a los ojos de todos: yo era lo que estaba escondido, yo consistía en mi secreto y en mi trivial

> clandestinidad, y el resto, lo exterior, la cáscara, lo que veían los otros, no me importaba nada, no tenía nada que ver conmigo. […]
> Ahora, al cabo de los años, entiendo que mi apariencia dócil no era sólo una máscara, la identidad falsa de un espía, sino también una parte sustancial y verdadera de mí mismo. (229-231)

En este mismo sentido evoluciona también Juan, su compañero de fantasías y narrador del capítulo "Dime tu nombre". La inmovilidad, la espera, el desdén hacia su realidad visible y la reclusión en un mundo paralelo exclusivamente poblado por la ficción y por la correspondencia con una casada residente en Nueva York son las coordenadas que definen la vida de Juan en el pasado. Imaginándose el Hombre Invisible, el capitán Nemo, Philip Marlowe o Robinson Crusoe, Juan sólo sabe enfrentarse a la realidad esquivándola: "Mi vida era lo que no me sucedía, mi amor una mujer que estaba muy lejos y quizás no volviera, mi verdadero oficio una pasión a la que en realidad no me dedicaba, […]" (502-503).

Pero la burbuja asfixiante en la que quiere protegerse en vano Juan termina por estallar, como anuncia ya el título del capítulo. Si en el octavo capítulo Olympia era el fantasioso pseudónimo que atribuían a la bella empleada de una agencia de viajes, que no era para ellos más que una proyección de sus imaginaciones sedentarias o del cine en blanco y negro de los cuarenta[78], en "Dime tu nombre" hay un gesto redentor de apertura hacia el otro, un deseo sincero de ver a la persona que se sienta al otro lado de la mesa, y de cederle la palabra para escuchar la historia cifrada en su nombre verdadero. El conmovedor relato de Adriana Seligmann, en primera persona, cierra el capítulo y revela el fin de la dimisión vital de Juan.

3.5. Desarraigo temporal o destiempo

Señalábamos más arriba que el exilio de lo próximo presente en "Sacristán" es más una forma de desarraigo temporal que espacial, porque la distancia que lo separa de su ciudad no se mide en kilómetros, sino en años. El narrador y protagonista de este capítulo está abrumado por lo mucho que ha cambiado la vida en poco menos de una generación. Su perplejidad ante esta aceleración del tiempo sólo es equiparable a la incredulidad de sus hijos cuando le oyen

[78] El narrador subraya su cambio de referentes: desdeña el Montevideo irreal de *Gilda* frente a la ciudad real de la que huye Adriana Seligmann (525).

hablar de su pasado: “(Ahora yo les digo a mis hijos que hace nada, cuando yo tenía su edad, en mi casa no había aún frigorífico ni televisor, y no se lo creen, o peor aún, me miran como si yo fuera un cavernícola)” (13); “para ellos era ya inimaginable que niños casi de su misma edad tuvieran que pasarse las vacaciones de Navidad ganándose el jornal en el campo” (18). En dos ocasiones, el narrador se hace eco de los reproches de su mujer: considera que parece “avejado” (14), que vive en el pasado (19). Pero para el narrador eso es un deseo de imposible realización:

> […] ya me gustaría a mí vivir de verdad en el pasado, sumergirme en él con la misma convicción, con la voluptuosidad con que lo hacen otros, […]. (19)
> Vivir en él, en el pasado, qué más quisiera yo. Pero ya no sabe uno dónde vive, ni en qué ciudad ni en qué tiempo, ni siquiera está uno seguro de que sea la suya esa casa a la que vuelve al final de la tarde con la sensación de estar importunando, […]. (23)

La anécdota central de este capítulo ilustra precisamente esa desorientación temporal del protagonista, y que la quimera de vivir en el pasado es tan ilusoria –y provoca tanto desengaño– como intentar beber agua de un espejismo. La alegría del protagonista al encontrarse en Madrid con el zapatero de su pequeña ciudad se trunca en decepción. “Sacristán” es el apodo cariñoso que el zapatero, conocido como Mateo Zapatón, reservaba al narrador. El tiempo del discurso del encuentro se dilata mediante la intercalación de algunos de los recuerdos de infancia asociados a Mateo Zapatón, para trasladar vívidamente al lector la emoción de la feliz coincidencia. Pero la abrumadora calidez con que aquellas situaciones reviven en la mente del narrador no encuentra equivalente en la memoria de Mateo Zapatón, estragada ya por el tiempo:

> –¿No se acuerda, maestro? –le dije–. Usted me llamaba siempre sacristán.
> –Claro que sí hombre, cómo no –guiñó los ojos, se adelantó un poco hacia mí, […]–. Sacristán.
> Pero ni siquiera parecía que recordara el significado de esa palabra, que repitió de nuevo mientras seguía sujetándome la mano que yo ahora quería desprender, atrapado, angustiado por irme. Me aparté de él y siguió quieto, la mano de palma blanda y húmeda que había sujetado la mía aún ligeramente levantada, el sombrero con la pequeña pluma verde torcido sobre la frente, solo como un ciego en mitad de la plaza, sustentado sobre la gran peana de sus zapatones negros. (37-38)

La imposibilidad del reconocimiento revela en toda su crudeza la engañosa ilusión de que se puede asistir a la resurrección del pasado en el

presente. “Sacristán” es la única identidad por la que el lector conoce al narrador: un apodo infantil, asociado a la dulzura de aquellos días; al final del capítulo, es un tenue eco en la estancia semivacía de la memoria de un anciano. No hay resurrección posible del pasado.

Encontramos la misma asociación entre pasado y reino remoto e inaccesible en el quinto capítulo. El narrador, consagrado a la exploración de los recuerdos de su esposa, concibe el pasado en términos espaciales, lo que contribuye a cincelar la noción de exilio del tiempo:

> Sólo el pasado lejano permanecía siempre firme, el país extranjero y muy anterior a mi llegada del que me hablabas tanto y al que yo nunca habría podido viajar contigo, porque estaba, no en un punto accesible de los mapas, sino en una región vedada del tiempo, […]. (122-123)

La narradora de “Sherezade”, que inevitablemente se acuerda de Madrid en Moscú y de Moscú en Madrid, ofrece un conmovedor y claro caso de destiempo, pues, después de más de cincuenta años en la Unión Soviética, no puede reconocer en el Madrid actual la ciudad de su infancia:

> Allí he dicho, al referirme a Madrid, como si no fuera en Madrid donde estoy ahora mismo, pero se me olvida muchas veces y me despierto creyendo que estoy en Moscú. Pero si digo allí es como si dijera entonces, porque Madrid era otro, otra ciudad que yo no encuentro cuando salgo a la calle, […]. (381)

Temerosa de perderse o de que la atraquen de nuevo, extraviada en el tiempo de su ausencia, la protagonista de este capítulo, como la narradora de *Las mil y una noches*, llena y gana sus días engarzando historias:

> Me siento aquí, por las tardes, y algunas veces no pongo la tele, y no enciendo la luz cuando empieza a anochecer, y como no me llama casi nadie me quedo horas y horas callada, sin hacer nada, sin ocupar las manos en nada, […] me quedo sentada mano sobre mano oyendo pasar los coches por esa carretera y empiezo a acordarme de cosas, pero no es que yo me empeñe, es que los recuerdos vienen a mí y se encadenan los unos con los otros, como las cuentas del rosario entre los dedos cuando yo iba de niña a la catequesis sin que se enteraran mis padres. (388)

Escindida entre dos tiempos –pasado y presente– y dos espacios –Madrid y Moscú–, la protagonista de este capítulo busca el anclaje de la memoria y de los objetos que le dan consistencia material: “Cómo voy a tirar nada, si cada cosa tiene una historia tan larga, y yo me las cuento a mí misma cuando estoy sola, como si fuera la guía de un museo” (385); “yo no quiero separarme de nada, cada cosa tiene una parte de mi vida” (387). Pero en la

colección falta una pieza primordial que delata su insuficiencia: una cajita de nácar, regalo del primer viaje a Rusia de su padre, en la que sonaba “Sherezade”.

El extravío en el tiempo también afecta al narrador del capítulo “Tan callando”, que reaparece en “Narva”. Un hombre de ochenta años recuerda dos momentos de su participación voluntaria en la División Azul. En “Tan callando”, constata su extrañeza de haber sido aquel joven destinado cerca de Leningrado y ser ahora esa conciencia insomne en un cuerpo viejo, que no desea más que “adormilarse y que durante unos minutos o segundos ahora se convierta de nuevo en entonces” (108). En “Narva” se encuentra ante el desconcierto de haberse visto simultáneamente en el pasado del joven oficial y el presente del hombre maduro que regresa treinta años después a esa ciudad estonia: “Era como estar viendo a otro, tan joven, tan distinto a mí, un teniente de veintitrés años con uniforme alemán, y saber sin embargo que ese desconocido era yo mismo […]” (487). El mismo desconcierto expresa el narrador de “Sefarad” ante las rememoraciones de las diversas identidades que ha atesorado en cada edad: “El hombre joven, con bigote, con el pelo cortado a navaja, con un traje azul marino y una corbata gris perla, me parece aún más remoto que el niño piadoso y secretamente avergonzado de catorce años atrás” (540).

La gradual y corrosiva dentellada del tiempo sobre los parámetros que definen el día a día de cada uno se muestra también en los objetos. Por ejemplo, Mateo Zapatón, en “América”, piensa: “Qué raro que hayan desaparecido todas las cosas que eran normales para nosotros, los cerrojos grandes de hierro, las trancas y los llamadores de las puertas […]” (394). El narrador del último capítulo reflexiona en el mismo sentido ante la contemplación de un lebrillo de cerámica verde de Úbeda en un expositor de la Hispanic Society de Nueva York:

> Esos objetos habían estado siempre en las mesas y en las alacenas de las casas y parecía que tuvieran casi los atributos de una perennidad litúrgica, y sin embargo desaparecieron en muy poco tiempo, apenas unos años, desplazados por la invasión de los plásticos y de las vajillas industriales. Se han ido como las casas en cuya honda penumbra brillaban sus formas anchas y curvadas, y como los muertos que habitaron en ellas. (581)

Ante la contemplación de lo extinguido, sólo queda el consuelo necesariamente parcial, pero imprescindible, de la memoria y el homenaje.

3.6. Exilio íntimo

La sensación de expulsión de la normalidad puede venir dada, como apuntamos anteriormente, por un acontecimiento que desaloja al individuo de los límites y coordenadas confortables de su día a día, pero también por la impresión de que no se participa en la normalidad de los demás. Por ejemplo, las observaciones del narrador sobre la escultura de Kierkegaard, “peregrino y náufrago en las calles de Copenhague” (500), remiten a esta forma de exilio, que llamaremos íntimo:

> Jorobado, como al acecho, con las manos a la espalda, no tenía esa actitud de elevación o de inmovilidad definitiva que suele haber en las estatuas. […] Kierkegaard, su estatua, seguía manteniendo un ademán transeúnte, fugitivo, huraño, un desasosiego de ir caminando solo por una ciudad cerrada y hostil y de mirar de soslayo a la gente a la que despreciaba, y que lo despreciaba todavía más a él, no sólo por su joroba y su cabezón, sino por la extravagancia incomprensible de sus escritos, de su furiosa fe bíblica, tan desterrado y apátrida en su ciudad natal como si se hubiera visto forzado a vivir al otro lado del mundo. (59-60)

Sentir la diferencia discriminatoria en los ojos de los otros es también una forma de enajenación y extrañamiento, porque obliga al individuo a mirarse a sí mismo bajo ese prisma. Aunque el estudio de esta cuestión se abre a un análisis más amplio[79], no queríamos concluir sin apuntar a esta forma de exilio último e irreductible:

> Cambias de vida, de habitación, de cara, de ciudad, de amor, pero aun despojándote de todo queda algo que permanece siempre, que está en ti desde que tienes memoria y mucho antes de alcanzar el uso de razón, el núcleo o la médula de lo que eres, de lo que nunca se ha apagado, no una convicción ni un deseo, sino un sentimiento, a veces amortiguado, como una brasa oculta bajo las cenizas del fuego de la noche anterior, pero casi siempre muy agudo, latiendo en tus actos y tiñendo las cosas de una duradera lejanía: *eres el sentimiento del desarraigo y de la extrañeza*, de no estar del todo en ninguna parte, de no compartir las certidumbres de pertenencia que en otros parecen tan naturales o tan fáciles, la seguridad con que muchos de ellos se acomodan o poseen, o se dejan acomodar o poseer, o dan por supuesta la firmeza del suelo que pisan, la solidez de sus ideas, la duración futura de sus vidas. (453-454, la cursiva es nuestra)

[79] La exploración de la identidad, en relación con el desarraigo y con el peso que la mirada de los demás tiene sobre ella, es otro de los temas que atraviesa *Sefarad,* pero no lo hemos abordado en este trabajo por razones de extensión.

Por contraste con la firmeza que observa en los demás, el narrador casi se ve expulsado de sí mismo, se difumina ante la toma de conciencia de la distancia inexpugnable que lo separa de los demás.

4. A modo de conclusión

El exilio en *Sefarad* aparece como sinónimo de pérdida de la normalidad, de desbaratamiento de la vida cotidiana. Esta ruptura puede producirse de forma abrupta o gradual. Puede obedecer a factores muy diversos, desde las expulsiones provocadas por contextos históricos convulsos al padecimiento de una enfermedad o una minusvalía, pasando por la emigración del campo a la ciudad, el refugio en un escapismo atroz, el extravío en el tiempo o la sensación íntima de extrañamiento respecto a los demás.

Este tratamiento implica una incesante y angustiada reflexión sobre la fragilidad de esa normalidad que modula el día a día. Sin embargo, incluso cuando está amenazada, los personajes de *Sefarad* a menudo se aferran a su apariencia de solidez y perennidad. La brecha abierta por la toma de conciencia de la contingencia de la normalidad induce a una búsqueda continua de puntos de referencia y apoyo que sean tan tangibles y estables como sea posible, que pueblen el silencio de palabras y la nada de recuerdos.

Bibliografía

AZANCOT, Nuria (2001): “Antonio Muñoz Molina: ‘Es una enciclopedia de los exilios posibles’”, en *El Cultural*, 7 de marzo.

CASTILLA, Amelia (2001): “Muñoz Molina considera que el escritor debe romper los códigos de la ficción”, en *El País*, 21 de marzo.

COROMINAS, Joan (1976): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

GUILLÉN, Claudio (2007): *Múltiples moradas*. *Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1996): “Entre Úbeda y Mágina”, en *La huerta del Edén. Escritos y diatribas sobre Andalucía*. Madrid: Ollero & Ramos.

— (2001a): *Los misterios de Madrid*. Barcelona: Seix Barral.

— (2001b): *Sefarad*. *Una novela de novelas.* Madrid: Alianza.

— (2002a): *Beatus Ille*. Barcelona: Seix Barral.

— (2002b): *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral.

— (2008): “Destierro y destiempo de Max Aub”, en *Pura alegría*. Madrid: Alianza.

MÉXICO COMO PAÍS REFUGIO DURANTE EL SIGLO XX

Ana Mabel PÉREZ MARTÍNEZ CÁCERES

Resumen

Dentro del Congreso de *Espacios y Escrituras del Exilio*, este artículo habla de México como espacio de llegada para refugiados durante el siglo XX. Comienza haciendo un recorrido por los hechos históricos que dieron lugar a que México adoptara una política exterior de apoyo a los exiliados. Posteriormente se numeran las llegadas migratorias a México, con especial detalle al caso de León Trotsky, ya que la actitud del entonces Presidente Lázaro Cárdenas define claramente la posición del país ante el asilo político y el refugio. En las conclusiones se discute el impacto y las consecuencias producidas en el país ante la presencia de tantos extranjeros.

Palabras clave: México, refugio, siglo XX, Lázaro Cárdenas, Trotsky.

Title: Mexico as an Asylum Country during the Twentieth Century

Abstract

Within the Congress *Espacios y Escrituras del Exilio*, this article describes Mexico as a country to which refugees could arrive during the twentieth century. The first part gives a walk through the historical events that lead Mexico to adopt a foreign policy which supported exiled people. The second part of the article lists the migrations to Mexico, with emphasis in Leon Trotsky's case, since the attitude of the Mexican president at the time, Lázaro Cárdenas, towards the issue clearly defines where Mexico stands before giving political asylum and helping refugees. The final part of the article discusses the impact and consequences of these large migrations into Mexico.

Keywords: Mexico, asylum, twentieth century, Lázaro Cárdenas, Trotsky.

1. Historia

México, durante el siglo XX y hasta hoy, se ha caracterizado por ser un país que le ha abierto las puertas a cualquier persona independientemente de su nacionalidad, religión, edad, sexo, orientación política o sexual. Más allá de nombrar el prestigio que goza el país en materia de asilo y refugio, pretendo exponer las raíces de esta característica mexicana en un esfuerzo por mantenerlas vivas, ya que es fundamental reinstalarlas en el imaginario social y evitar la amnesia colectiva. Muchos de los conceptos históricos aquí contenidos fueron tomados del libro *México país refugio,* una recolección de ensayos acerca del exilio en México que cuenta con el apoyo del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Las primeras ideas acerca de la política exterior mexicana en cuanto al tema surgen al terminar la guerra de independencia de España en 1821, cuando José María Morelos y Pavón escribe los principios de no-intervención y de autodeterminación de los pueblos. A partir de entonces estos dos principios quedaron impresos en el imaginario mexicano.

Unos años después, en 1838, al tratar los franceses de invadir México, el entonces presidente Benito Juárez logra expulsarlos después de varios encuentros militares. Así demuestra que, si el pueblo se decide, los principios de no-intervención y autodeterminación pueden tener validez.

Desde 1917 queda plasmado en la Constitución Mexicana que México no intervendrá nunca como juez ni dando opinión acerca de los cambios políticos que acontecen en un país extraño, mantendrá sus relaciones diplomáticas con el pueblo sin emitir ninguna opinión respecto de la naturaleza, la tendencia, o la validez de un gobierno ahí establecido, porque esa es la posición que compete exclusivamente al pueblo. Para este momento el país logra una situación política, económica y social estable en la que podía permitirse llevar estas políticas de derecho a la soberanía ya no sólo como política interior, es decir, como política de defensa, sino también como política exterior que comienza con los vecinos inmediatos.

A partir de la Revolución Mexicana de 1910 el sentimiento de *latinoamericaneidad* fue tomando fuerza en México. Para 1921 José

Vasconcelos afirma la hermandad con Latinoamérica plasmándola en el escudo de la UNAM, el cual muestra un mapa de América Latina desde la frontera norte de México hasta Cabo de Hornos, Chile; y el lema que lee “por mi raza hablará el espíritu”, que refleja el humanismo y libertad que se pretendía alcanzar como grupo de naciones que comparten una historia y una cultura.

Desde principios de siglo se reúnen en varias ocasiones muchos de los países de América para acordar las políticas de asilo que llevarían a cabo. En 1928 se reúne una Comisión sobre asilo en Cuba en la que varios países americanos reconocen el derecho de asilo como parte del derecho internacional. Estados Unidos se abstiene de firmar.

En 1930 México declara la Doctrina Estrada en respuesta a la Doctrina Monroe. La Monroe fue promulgada en 1823 por Estados Unidos, y leía “América para los americanos”, frase con la que pretendían confundir la parte con el todo, justificándose bajo el argumento de que EE.UU. defendería a las jóvenes naciones del continente americano de la Santa alianza europea, cuando en realidad pretendía abrirse las puertas para intervenir en las repúblicas americanas. La doctrina Estrada en contraposición otorga el reconocimiento de estado, es decir, cada estado tiene derecho de autodeterminación y México se limita a mantener o retirar sus misiones diplomáticas del país, doctrina hoy discutible pero que en el momento ayudó a frenar a Estados Unidos y su intervencionismo en América Latina.

En 1933 en Montevideo, Uruguay, se reúne la Convención de Estados Americanos para discutir los derechos y deberes de los países latinoamericanos. En esta ocasión Estados Unidos declara una política de buena vecindad.

En 1948 se crea la Organización de Estados Americanos (OEA), en la que ya participan casi todos los estados americanos.

Para 1954 la Comisión para asilo diplomático de la OEA se reúne en Caracas, Venezuela, y se establece que todo estado tiene derecho a conceder asilo y ninguno está obligado a hacerlo. En esta ocasión firman todos los estados pertenecientes a la OEA.

En 1962 México se opone a la exclusión de Cuba de la OEA y en 1964 se niega a las exigencias yanquis a romper relaciones con la isla. México vota en contra de la idea yanqui presentada ante la OEA de formar un ejército interamericano para usarlo como policía en gobiernos de Latinoamérica.

Así, México no sólo ha firmado acuerdos internacionales sino que es activo al llevarlos a cabo. Es relevante mencionar todos los acuerdos pues es uno de los pocos países que han firmado las tres convenciones antes mencionadas.

2. Migraciones

A continuación se mencionarán las migraciones más relevantes a México en orden cronológico:

Desde 1908 y hasta 1930 de manera intermitente, México recibió peruanos que huían de la situación política de su país.

Desde principios de siglo recibimos estadounidenses que huían de la obligación de enlistarse en el ejército –con picos durante las dos guerras mundiales–, y durante los años 50 con el *macarthismo* cuando el gobierno gringo perseguía a quienes suponía comunistas.

En 1931 llegaban a México salvadoreños que huían de la dictadura de su país. En 1936 México es el único país que le otorga visa a León Trotsky. Una de las razones por las que los demás países se la negaban es que en ese año Stalin comienza la purga de ex colaboradores y antiguos miembros del partido. Trotsky llega a México en enero de 1937 como refugiado político al que se le concedieron todas las garantías nacionales, no en calidad de prisionero. El entonces presidente Lázaro Cárdenas tenía claro que el derecho de asilo es un derecho fundamental en la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre*, y es una decisión que refuerza la soberanía de un país y la solidaridad entre las naciones.

Debido a diferencias ideológicas entre Trotsky y el entonces secretario de relaciones exteriores, éste estaba retrasando la salida de la visa; Lázaro Cárdenas, al enterarse, le envía un telegrama ahora fundamental para entender la política exterior mexicana. Después de saludarlo cordialmente le explica lo siguiente:

> La política de México, lo mismo en lo que se refiere a sus relaciones internacionales como en lo que atañe al tratamiento que otorga a los ciudadanos o súbditos de los demás países, no sólo se ciñe a las normas establecidas universalmente, sino que representa, a lo largo de nuestra historia, un esfuerzo permanente por lograr la evolución del Derecho en un recto sentido de la justicia para las naciones y de libertad para los hombres, cualquiera que sea la procedencia o el origen de éstos.
> Leal a esa conducta, México se siente ahora en el deber de reivindicar con su actitud una de las conquistas de mayor contenido humano que había logrado ya el Derecho de Gentes: la prerrogativa de asilo para los exiliados por causas políticas.
>
> El asilo no supone en ningún caso afinidad de pensamiento, de propósitos o de tendencias entre el país que lo concede y el sujeto que se beneficia de él.
> Este concepto es tan evidente que sólo se expresa aquí para evitar interpretaciones desviadas a las que por error pudiese darse preámbulo.
> Con referencia a quienes temen que la hospitalidad que se conceda al señor Trotsky dé origen a perturbaciones interiores o complicaciones con el exterior, creo pertinente declarar que considero infundadas esas aprensiones. Y, en todo caso, nada justifica que un país fuerte y perfectamente definido por instituciones propias, por objetivos sociales y económicos auténticamente nacionales y en franco proceso de realización, y por una política internacional congruente con sus limpias tradiciones abrigue temores por la presencia de un hombre, cualquiera que sea su valimiento personal o su doctrina política.
>
> A mayor abundamiento, manifiesto a usted que no se descubren concretamente los riesgos que pueda correr la tranquilidad pública por la estancia en México del señor Trotsky, pues si éste acata nuestras leyes y no toma injerencia alguna en el juego de la vida social y política del pueblo mexicano –como corresponde a la condición de todo emigrado político– el hecho de que se entregue a sus labores intelectuales no puede alterar en lo mínimo la situación de un país como el nuestro, donde, al amparo del libre tráfico de producción literaria, las mismas obras de Trotsky –como las de cualquier otro autor– siempre han estado al alcance del pueblo sin taxativas ni censuras.
>
> En virtud de las razones anteriores, queda usted autorizado para que cuando se le presente la solicitud formal de asilo a favor del señor Trotsky la tramite usted de conformidad.
>
> Presidente de la República
> Lázaro Cárdenas.

Una decisión sumamente valiente frente a las políticas mundiales de intolerancia y falta de libertades que imperaban durante aquellos años. Siguiendo con las migraciones, entre 1937 y 1942 millares de españoles republicanos entraron al país en calidad de asilados políticos. México también apoyó la república española poniendo bajo su protección a los exiliados españoles en Francia. Menciono uno de los que se establecieron en México que no se ha mencionado en este congreso, Paco Ignacio Taibo II, historiador y

creador de la Semana Negra de Gijón, para quienes tengan interés en la novela policíaca. Durante este período migratorio la UNAM aumenta en un 8% la plantilla de profesores.

Durante la Segunda Guerra Mundial, México recibió alemanes –en este congreso ya se mencionó la creación de una escuela de teatro alemán en México–, franceses, rusos, austríacos, ingleses, entre los cuales menciono a la pintora y escritora Leonora Carrington. Por razones varias, Carrington se encontraba en España cuando Franco y, por haber estado relacionada con Max Ernst, alemán, dadaísta y surrealista, se le negaba el derecho de abandonar el país. El escritor mexicano Renato Leduc se casa con ella para poder sacarla del país.

Siguiendo con la Segunda Guerra Mundial, la intervención de México en ella fue principalmente laboral y productiva, siendo congruente con la creencia de que hay muchas formas de apoyar diferentes causas.

En 1973, cuando la dictadura chilena, otros tantos se refugiaron primero en la Embajada Mexicana en aquel país y poco a poco fueron trasladados a territorio mexicano. Muchos escritores, poetas y creadores. En 1974 llegaron los exiliados uruguayos, quienes desde México siguen participando activamente en la política de su país. En 1976 llegan los argentinos huyendo de su dictadura, escritores importantes Manuel Puig, Tununa Mercado. En 1978 y 1986, la dictadura y guerra civil de Guatemala exilia muchos guatemaltecos a México. En el 1980 la guerra civil de El Salvador expulsó a muchos que se refugiaron en México.

Entre 1980 y 1990, al no estar bien definido qué era un refugiado, algunos de los que entraron a México como asilados, expatriados, refugiados, etc. tuvieron que enfrentarse a trámites migratorios difíciles. Poco a poco México ha tenido que reformar su sistema migratorio debido a la incontenible afluencia de perseguidos que llegaban a nuestro país, y para 1990 “quedó incorporada a la legislación mexicana la categoría de refugiado con la intención de proteger la vida de todas aquellas personas amenazadas por violencia generalizada, agresión extranjera, conflictos internos, violación masiva de los derechos humanos u otras circunstancias que hayan perturbado gravemente el orden público en sus países de origen” (Yankelevich 2002: 12). Actualmente, la

Comisión Mexicana de Ayuda a Refugiados recibe entre 200 y 300 peticiones de refugio, presentando causas tan variadas como discriminación por homosexualidad provenientes de países musulmanes, Guatemala, Nicaragua, Colombia y El Salvador.

3. Conclusiones

Las consecuencias son muchas y muy positivas, la más importante salvaguardar la vida y dignidad de aquéllos que de otro modo la hubieran perdido. Tantos inmigrantes en el país resultaron en un inevitable y vasto intercambio de ideas y costumbres. La base de este intercambio son las enormes diferencias de origen, de ideologías y pensamientos que paradójicamente fueron la razón por la que los refugiados salieron de sus países. Estas diferencias, al ser entendidas como válidas, enriquecieron al país y a los seres humanos que ahí habitan, enriquecieron la literatura, el cine, el teatro, la pintura, todas las manifestaciones artísticas y, sobre todo, nos otorgaron una conciencia de *cosmopolitanismo*, una conciencia de no estar solos en el mundo, una conciencia de responsabilidad ciudadana en materia política y social, una conciencia incluyente, tolerante, integradora y humana.

Benito Juárez englobó estas ideas en la siguiente frase, que se convertiría en una especie de credo mexicano: “Entre los individuos como entre las naciones el respeto al derecho ajeno es la paz”.

Bibliografía

YANKELEVICH, Pablo (coord.) (2002): *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

PARA UNA SOCIOPOÉTICA DE LOS ESCRITORES MEXICANOS EN MADRID. EL CASO DE VICENTE RIVA PALACIO

Carlos RAMÍREZ VUELVAS

Resumen
A partir de las últimas décadas del siglo XIX, particularmente desde la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América en 1892, se gestó un nuevo diálogo cultural entre México y España. Esta comunicación, en principio, fue propiciada por diversos escritores mexicanos que comenzaron a configurar en la capital de España un campo literario, cuyas condiciones pueden analizarse con categorías teórico-metodológicas de la sociología de la literatura y elementos de la comunicación literaria. En ese sentido, resulta paradigmático el caso de Vicente Riva Palacio, quien mantendrá una intensa vida cultural en Madrid al participar en la gestación o consolidación de diversas instituciones culturales españolas, y desarrollar, al mismo tiempo, una escritura aceptada por la recepción literaria de su tiempo. El diseño de este campo literario permitirá que en el futuro puedan afianzarse otras personalidades culturales en el Madrid del siglo XX.
Palabras clave: campo literario, sociopoética, calles de Madrid, diálogo cultural.

Title: For a Sociopoetics of the Mexican Writers in Madrid. The Case of Vicente Riva Palacio

Abstract
Since the last decades of the nineteenth century, particularly since the conclusion of the Fourth Centenary of the Discovery of America in 1892, a new cultural dialogue between Mexico and Spain was conceived. This communication was initially prompted by several Mexican writers who began to set in the capital of Spain a literary field, where conditions can be analyzed with methodological and theoretical categories of the sociology of literature and elements of the literary communication. In that sense, it is paradigmatic the case of Vicente Riva Palacio, who will maintain an intense cultural life in Madrid participating in the creation or consolidation of Spanish cultural institutions, and developing meanwhile a writing accepted by the literary reception of that time. The design of this literary field in the future will allow other cultural figures to gain a foothold in the twentieth-century Madrid.
Keywords: literary field, sociopoetics, streets of Madrid, cultural dialogue.

A María Isabel Hernández Prieto.[80]

Durante las últimas tres décadas del siglo XIX, al configurarse el proyecto estético del Modernismo hispanoamericano, también se forjó el primer intento de la cultura del continente americano para dialogar con la literatura europea. El difundido *galocentrismo* superficial del Modernismo situó en París la capital de su imaginario estético, en un viaje que tenía a Madrid sólo como escala del trayecto europeo. A partir de entonces, sobre los cambios del faro de guías –Madrid por París, París por Madrid– sobran los motivos de las sombras: las cartas donde los escritores manifiestan sus angustias, las posibilidades de difundir sus letras en una colección literaria consagrada, el empleo en una agencia publicitaria o en un medio impreso, la ayuda amistosa de un intelectual con aspiraciones políticas; en suma, las circunstancias de vida propias de los hombres.

Por citar ejemplos, revísese tres casos paradigmáticos de escritores mexicanos, que primero situaron a Madrid como lugar de paso para fijar sus miras definitivamente en la Ciudad de la Luz francesa, y que, llegando a Europa, modificaron sus percepciones sobre París y Madrid: Vicente Riva Palacio, Amado Nervo y Alfonso Reyes. Riva Palacio, del que nos ocuparemos ahora, dejó París con cierto desencanto[81], y sólo en Madrid ubicó “un lugar social para vivir”, como diría Pierre Bourdieu sobre la consolidación del *habitus* de un escritor.

Pero al situar la Villa y Corte como la capital de la producción literaria mexicana en Europa, vinieron otros avatares. La construcción de ese campo cultural[82] debió realizarse al margen del evidente dominio cultural español,

[80] He querido dejar constancia de mi admiración por el trabajo filológico de María Isabel Hernández Prieto, porque su labor ha sido fundamental para desarrollar mi proyecto de investigación “El campo literario de los escritores mexicanos en Madrid (1892-1912)”, que actualmente realizo bajo la atenta asesoría de Juana Martínez Gómez y Evangelina Soltero Sánchez, a quienes expreso mi más profundo agradecimiento.

[81] Riva Palacio expresó el desencanto de su paso por París en las cartas íntimas que escribió a su esposa, donde le dijo que ni los edificios, ni las iglesias, ni la moda son sorprendentes, por lo que decide “quitar París por Madrid” (Ortiz Monasterio Prieto 1999: 115).

[82] A lo largo del texto se utilizan con el mismo significado las categorías “campo cultural”, “campo literario” y “campo intelectual”, según los utilizó y definió Pierre Bourdieu: “Campo de producción cultural es ese mundo social absolutamente concreto que evocaba la vieja noción de república de las letras. Pero es necesario no quedarse en lo que no es sino una imagen

desde una imposición socio-política; la de quien sabe que habita su propia casa y puede marcar las pautas de conducta de los visitantes. En sus principios teóricos, este campo cultural se entenderá a partir de los elementos de sociología literaria definidos por Pierre Bourdieu, y la adaptación de las funciones de la comunicación de Roman Jakobson –emisor, receptor, canal, código y contexto– a la comunicación literaria –autor, receptor, obra, medio y contexto–[83]. Advierto que ante la amplitud y diversidad de posibilidades de construcción metodológica, omitiré un análisis profundo de la identificación de los "canales" de difusión y las formas de "recepción" de los escritores mexicanos en Madrid; son funciones, pues, que se consideraron de manera superficial a modo de complemento en la descripción general de dicho campo literario.

La hipótesis central es que la posibilidad de diálogo intercultural entre los escritores mexicanos y sus compañeros españoles estaba determinada por el capital simbólico generado por los escritores mexicanos en su país. Dicho capital se establecía por su participación en las instituciones fundamentales de la gestación de la cultura decimonónica, que corresponden al período histórico en el que produjeron su capital simbólico: la literatura y las bellas artes, la escuela y la academia, la política interior y exterior, además de la religión. Evidentemente, el escritor que tuviera la capacidad de situarse en más de una de estas instituciones, arribaba a Madrid con mayor capital simbólico, lo que le permitiría invertirlo en las instituciones a las que se integraba, para propiciar la consolidación de su obra a través de una recepción amplia y positiva. Recepción que también era motivada por los contenidos de sus discursos que, por ahora, oscilan entre la descripción de la vida cotidiana de las ciudades de

---

cómoda. Y si se pueden observar toda suerte de homologías estructurales y funcionales entre el campo social en su conjunto, o el campo político, y el campo literario que, como ellos, tiene sus dominantes y sus dominados, sus conservadores y su vanguardia, sus luchas subversivas y sus mecanismos de reproducción, en todo caso cada uno de esos fenómenos reviste en su seno una forma completamente específica […]. Hablar de homología entre el campo político y el campo literario es afirmar la existencia de rasgos estructuralmente equivalentes –lo que no quiere decir idénticos– en conjuntos diferentes" (Bourdieu 1988: 97).

[83] Me refiero a la adaptación que Douwe Fokkema plantea al modelo de la comunicación de Jakobson: a) la producción de textos con intención literaria; b) la recepción de los textos, sea cual sea la intención de su producción; c) la difusión de los textos en un proyecto de intención literaria; d) el análisis de textos que son recibidos como literatura; e) los códigos que se pueden construir en función de una explicación de lo que hace posible la comprensión de un texto reconocido como perteneciente a la literatura por un determinado público lector (Fokkema 1993: 376-407).

México o de Madrid. Sobre la primera se esperaban noticias de exotismo, de la segunda reflexiones de autoafirmación.

Ese capital cultural le permitirá al escritor ocupar un nivel de permanencia en el campo intelectual matritense, que se definiría en alguna de las siguientes categorías. Alcanzará un lugar de “incidencia” cuando a pesar de la presencia física del escritor su participación en el campo cultural sea sólo circunstancial, por lo que no logra ni siquiera una permanencia tangible en el campo literario. Su sitio será de “representación” cuando el escritor no requiere de una presencia física pero su obra ocupa un sitio singular dentro del campo intelectual. Y tendrá una situación de “residencia” cuando el escritor ha logrado tal acumulación de capital cultural que se corresponde con el hecho de vivir en Madrid, lo que le permite interactuar directamente en la producción cultural literaria de la lengua española.

Sin embargo, éstas no son categorías estables ya que la incorporación de un escritor al canon literario de la lengua española dependería de otros factores, que por ahora no es mi intención analizar. El objetivo principal es describir la dinámica del campo intelectual de dichos escritores en la capital española, a partir del ejemplo de Vicente Riva Palacio, quien fundaría este modelo de producción literaria en Madrid; lo cual se realizará a partir de la observación de la influencia del escritor en el campo cultural, representada en el siguiente cuadro de identificación, que también tendrá la funcionalidad de aportar los primeros indicios para situar la cronología del escritor:

FICHA DE IDENTIFICACIÓN[84]	
NOMBRE	Vicente Riva Palacio
DATOS BIOGRÁFICOS	Vicente Florencio Carlos Riva Palacio Guerrero (Ciudad de México, 16 de octubre de 1832-Madrid, 22 de noviembre de 1896). Político, militar, jurista y escritor. Fue diputado en 1856 y 1861. Al año siguiente, durante la guerra de intervención, armó por su cuenta una guerrilla para unirse al general Zaragoza. Fue gobernador de El Estado de México (1863) y de Michoacán (1865). En 1874 publicó contra el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada su famoso periódico satírico *El Ahuizote*. En 1884 es encarcelado por atacar al gobierno del presidente Manuel González. En 1886 es nombrado ministro de México en España y Portugal. Muere en Madrid en 1896, y sus restos son repatriados en 1936.
PERÍODOS	I. 1870; II. 1886-1896
HABITUS	

[84] Existe una bibliografía extenuante sobre cada una de estas categorías y subcategorías en la historia literaria. Remito a la bibliografía la consulta de cada una de ellas, aunque anticipo que, para su construcción, se han elaborado con la lectura de estudios clásicos de historiografía filológica.

GENEALOGÍA	I. En 1870 llegó a España acompañando a Manuel Payno, Juan A. Mateos, Juan de Dios Peza y Rafael Martínez de la Torre, para difundir la obra *El libro rojo*, escrita entre todos. Además, ocupaba un cargo oficial en la legación de México en Madrid. II. En 1886 es nombrado enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en España y Portugal, en sustitución de Ramón Corral. Refiere Héctor Perea (2006): "Recién llegado gracias a una primera y velada intervención como diplomático ante Práxedes Sagasta, presidente del Consejo de Ministros del Gobierno Liberal, el mexicano logró el indulto de Villacampa, principal instigador en la conspiración republicana del 19 de septiembre de 1886 que, en buena medida, Esteban Azaña, padre de Manuel, había ayudado a conjurar". Entabló una buena amistad con el liberal Práxedes Sagasta –presidente del Gobierno entre 1870 y 1902–. Perea añade: "y es que el general apenas desembarcado en España, había sido propuesto por Manuel Tamayo y Baus, dramaturgo y bibliotecario perpetuo de la Academia y personaje cercano a Peza, para ser admitido dentro de la Real como académico correspondiente, hecho que se concretó a través del consenso unánime que resultaría de la acostumbrada votación secreta". Francisco A. de Icaza lo presentó en el Café de Fornos. Una de sus principales misiones era limar asperezas, por el reciente fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, por quien su padre, Mariano Riva Palacio abogó por su indulto. Colaboró con Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico* (1883-1897), quien fundaría en 1895 la Sociedad de Autores Españoles –actualmente Sociedad General de Autores y Editores–. Además, sostuvo relaciones con Ramón de Campoamor, Octavio Picón, Armando Palacios Valdés, Marcelino Menéndez Pelayo, Alejandro Ferrant, Mariano Benlliure, Luis Madrazo, José Callejas, León Carbonero, Manuel Fernández y González, Emilio Castelar, Juan Valera –quien publicaría textos sobre artistas mexicanos en *La España Moderna*–, Concepción Gimeno de Flaquer –directora de *El Álbum Ibero-Americano*–, Antonio María Cascajares y Azara, Manuel del Palacio, Benito Pérez Galdós y Pereda. Sin embargo, mantuvo una relación ríspida con José Zorrilla, Emilia Pardo Bazán y Pedro Antonio Calderón. En 1889 dirigió una carta al poeta y periodista Vicente Barrantes, que publicó en *La España Moderna*, dirigida por José Lázaro Galdiano, donde colaboró con los pseudónimos *El Público* y *Rascarrabias*.
GENERACIÓN	Romántico-realista
MODUS VIVENDI	Militar, político, periodista, novelista, dramaturgo y poeta
SITIOS DE REUNIÓN Y ASOCIACIONES	Casa de Emilio Castelar. Embajada de México. Cervecería El Águila. Restaurante Lhardy. Casa de Práxedes Sagasta. Café La Luna. Café de Fornos. Ateneo de Madrid. Real Academia Española de la Lengua. Real Academia Española de la Historia. Círculo de Bellas Artes. Unión Ibero-Americana.
PRODUCCIÓN	
LIBROS	*México a través de los siglos* (Barcelona: Espasa-Calpe, 1886-1891), *Mis versos* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893), *Cuentos del general* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896).
IMPRESOS	*La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *El Álbum Ibero Americano*
RECEPCIÓN	En 1886 se publican semblanzas sobre él en *Archivo Diplomático y Consular de España*. En 1892 se publica una semblanza sobre su persona en *La Ilustración Española y Americana*. En 1893 F. F. Villegas escribió un texto en *La España Moderna* sobre la obra de Riva Palacio.

A partir de la llegada de Vicente Riva Palacio a Madrid en 1886, se estableció este camino modélico para participar en el campo literario de los escritores mexicanos en la capital de España. En su caso, para la legitimación del puesto de "escritor", debió resolver cuatro tareas apremiantes para México y para él mismo. Diez años después, en 1896, cuando Riva Palacio murió, había concluido con todas estas misiones, con lo que se confirmó dicho "puesto" durante la activación de las relaciones culturales entre México y España.

Recorramos las cuatro tareas principales de su itinerario:

Primera tarea: limar asperezas políticas con la reina regente María Cristina, luego del fusilamiento del emperador Maximiliano de Habsburgo, en 1876 en México. Para esas diligencias oficiales, Riva Palacio fue presentado por el Ministro Plenipotenciario de España en México, Joaquín Becerra Armesto, al ministro de Estado, Segismundo Moret –por demás, un personaje central en las relaciones de España con Hispanoamérica– dándole amplias recomendaciones sobre el general. Con algunos titubeos, Riva Palacio presentaría credenciales a la reina María Cristina el 15 de noviembre de 1886. El encuentro fue uno de los momentos más ríspidos de la inserción de Riva Palacio al flujo de vida de Madrid, porque la reina María Cristina era pariente del malogrado emperador de México, Maximiliano de Habsburgo. Al principio, existieron ciertas reticencias por parte de la reina para ver al escritor mexicano por lo que debió ser intensa la labor diplomática de los asesores políticos, ahora amigos de Riva Palacio, para abogar a favor del general.

El poeta nicaragüense Rubén Darío atribuye a Antonio Cánovas del Castillo la gestión más importante para mediar a favor del escritor mexicano, pero tampoco habría que descartar la participación de Práxedes Sagasta, entonces vinculado con Riva Palacio por el lazo masónico, institución a la que ambos pertenecían. Finalmente: “Dos discursos: el de Riva Palacio y uno muy afectuoso de la reina, unen las orillas de dos países: México, gobernado por el presidente Porfirio Díaz, y España, regido por la reina regente María Cristina” (Darío 1999: 89).

Segunda tarea: participar en la Villa y Corte de Madrid tanto en lo político como en lo literario cultural, más cercano a sus intereses. El escritor mexicano tenía afincados, desde la distancia, dos vínculos fraternales establecidos en los dos ambientes donde debía desempeñarse. En el terreno político, su hermandad masónica lo unía a dos intelectuales y políticos que alcanzarían la presidencia de España y el grado de Grandes Maestros del Gran Oriente Nacional Español: Práxedes Sagasta, líder del Partido Progresista de España, y Segismundo Moret, en ese momento ministro de Estado y quien fuera embajador de España en México (Ferrer Benimeli 2007). Ellos mismos eran decisivos en la configuración del campo intelectual matritense, por lo que no es

raro que giraran recomendaciones para que Riva Palacio fuera bien recibido en las tertulias y las instituciones culturales.

Ya en terreno literario, el general llevaba bajo el brazo una carta de Casimiro del Collado dirigida a su paisano Marcelino Menéndez Pelayo –no sólo compartían el gentilicio santanderino, sino también ambos vivieron la infancia en el barrio de Rumayor– en la que recomendaba se le diera un buen recibimiento al general, es decir, que lo presentara a Antonio Cánovas del Castillo, Manuel Cañete, Manuel Tamayo y Baus y a Aureliano Fernández Guerra, “y demás amigos y distinguidos literatos de esa Corte”. Finalmente, del Collado le recuerda a Menéndez Pelayo: “el antiguo aprecio que profeso a mi recomendado y la amabilidad con que usted me favorece, me autorizan a presentársele, seguro de un digno recibimiento” (carta de Casimiro del Collado a Marcelino Menéndez Pelayo, en Menéndez Pelayo: 20).

Era la carta de presentación más importante de Riva Palacio en el campo literario español, además del aval que le diera Juan de Dios Peza, poeta mexicano entonces ya conocido en la Villa y Corte debido a su período diplomático de la década de los setenta del siglo XIX. Pero el nombre de Menéndez Pelayo potenciaba los sellos postales de la misiva, y cuando intercambiaron palabras entre los escritores mexicano y español, la carta adquirió una relevancia mayor: era la llave para abrir la puerta de entrada al campo cultural madrileño.

En el camino por ese umbral, el paso más importante lo dio apenas diez días después de su presentación a la reina, cuando el escritor se apersonó en la Real Academia Española. Ahora llevaba bajo el brazo otra llave con forma de misiva, con el nombre de Juan de Dios Peza quien también giró sus cartas de presentación con membrete de recomendaciones. Al recibir dos mensajes –primero el de don Marcelino, luego el de Peza–, el secretario de la institución, Manuel Tamayo y Baus debió sentirse un tanto agobiado y decidió postular a Riva Palacio para que fuera admitido en la Real Academia Española como correspondiente de la Academia Mexicana, “hecho que se concretó a través del consenso unánime que resultaría de la acostumbrada votación secreta”, el 25 de noviembre (Perea 2006: 51). El acta fue firmada por el director de la Real Academia, Juan de la Pezuela, conde de Cheste –con quien entabló

conversación justo una noche antes–, Gaspar Núñez de Arce y Menéndez Pelayo. En sus adentros, Riva Palacio se vio caminar de manera triunfal al recinto de la Academia el miércoles 5 de enero de 1887, cuando De la Pezuela lo saludó y le pidió que leyera la introducción del monumental *México a través de los siglos*, del que tanto le había hablado don Marcelino.

Afecto a los reconocimientos, a menos de diez meses de su llegada a Madrid, Riva Palacio describió en una humilde posdata a Enrique de Olavarría y Ferrari sus primeras distinciones culturales en Europa. Con un tono que podría interpretarse como presuntuoso, señaló que no tenía queja de la Madre Patria, porque lo nombrarán académico prominente tanto de la Real Academia Sevillana de Bellas Letras como de la Academia de Ciencias de Portugal. En ambas instituciones, en América sólo había otro socio, Don Pedro II de Brasil. Además, había sido elegido presidente de la Asociación Internacional Americana (Colecciones mexicanas: C6, E15, D1, reg. 156. Folio 19). A estos nombramientos se sumarían las presidencias temporales tanto del Ateneo Científico y Literario de Madrid como del Círculo de Bellas Artes.

Tercera tarea: cuidar la edición de la enciclopedia de los veinticinco volúmenes de *México a través de los siglos*, que en términos editoriales era coordinada por Santiago Ballescá. Riva Palacio se sentirá a disgusto sobre la distribución del libro, y culpará a Espasa, socio de Ballescá, de prestar poca atención al proyecto editorial mexicano. Sin embargo, justo como se esperaba, en 1889 Vicente Riva Palacio recibió la noticia de que en Barcelona ya se tenía los últimos volúmenes de *México a través de los siglos*, editados por Jaume Ballescá y Compañía y Espasa Compañía. La presentación oficial de los veinticinco volúmenes de la obra también formaría parte del programa cultural de la participación mexicana en las fiestas del IV Centenario. Lo que expone la última de las obligaciones de Riva Palacio.

Cuarta tarea: organizar la participación de la nutrida delegación mexicana en los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América (Bernabeu Albert 1987: 19). Para las celebraciones, Vicente Riva Palacio gestionó que México enviara a la delegación más numerosa, con 84 personas involucradas. Está claro que de todos ellos quien dominaba el ambiente, no sólo por su investidura sino por su fortaleza intelectual, era el mismo Riva

Palacio, modelo a seguir entre los personajes que aúnan en una misma presencia al intelectual y al político de Hispanoamérica. O así lo vería el nicaragüense Rubén Darío que dejó por escrito su testimonio acerca de cuáles fueron los parámetros sobre los que se organizó el Centenario. Darío sabía que el Centenario significaba para las naciones involucradas la posibilidad de intercambio cultural, aspiraciones políticas y vínculos comerciales. En ese sentido, escribió el poeta nicaragüense, Riva Palacio era “el alma de las delegaciones hispanoamericanas”, y debía instaurarse como su epígono: “Varón activo, culto, simpático. En la corte española el hombre tenía todos los merecimientos; imponía su buen humor y su actitud, siempre laboriosa, era por todos alabada” (Darío 1999: 89-90).

En lo concerniente al programa cultural de los festejos del Centenario, Riva Palacio rápidamente pidió un nombramiento en la Mesa Efectiva del Ateneo de Madrid, institución con la que prestó una colaboración especial[85]. El 11 de febrero de 1891, Antonio Cánovas del Castillo inauguró el extenso programa del Ateneo –que incluía más de medio centenar de conferencias– con la disertación “Criterio histórico con que las distintas personas que en el descubrimiento de América intervinieron han sido juzgadas” (Calderón Quijano 1986). Por su parte, Riva Palacio escribió el ensayo *Establecimiento y propagación del cristianismo en Nueva España*, posteriormente editado por Sucesores de Rivadeneyra, que leyó el 18 de enero de 1892, donde exaltó el carácter mestizo de México como nación, y preparó una biografía sobre el padre Bartolomé de las Casas, publicada en *La Ilustración Española y Americana* (Riva Palacio 1892: 330, 341, 344).

De igual forma, Riva Palacio gestionó la participación mexicana en la Exposición Histórica Hispanoamericana en Madrid –del 12 de noviembre de 1892 al 3 de febrero de 1893–, a la que el gobierno de México envió una Comisión –que durante el período de trabajo se instaló en el Hotel de las Cuatro Naciones, en la calle del Arenal– compuesta por: Vicente Riva Palacio,

[85] Sin participar de manera protagónica pero sí como figura política, Riva Palacio representó a su país en las mesas directivas del Congreso de Americanistas (7 de octubre de 1892), el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano (13 de octubre de 1892), el Congreso Mercantil Hispano-Americano-Portugués (del 7 al 19 de noviembre de 1892). Tal vez al margen, también se debería añadir la participación del delegado de la Academia de Jurisprudencia de México, Prisciliano María Díaz González en el Congreso Jurídico Iberoamericano (24 de octubre de 1892).

jefe de la Comisión; Francisco del Paso y Troncoso, director del Museo Nacional de México, presidente de la Comisión; Francisco Sosa, individuo correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, secretario de la Junta Colombina de México, comisionado; y Manuel Payno, cónsul general en España (Barcelona), comisionado; entre otras personalidades.

La Exposición fue situada en la parte inferior del nuevo Palacio de Bibliotecas y Museos –actual Biblioteca Nacional–, y fue dividida por pabellones. El pabellón mexicano diseñado por Del Paso y Troncoso no se limitó a mostrar las culturas precolombinas más importantes del país. Gran parte de la Exposición se conformó por la colección de Francisco Plancarte sobre el pueblo otomí, pero había otras culturas representadas como las de los huastecos, pames, totonacas, olmecas, mayas, mixtecos y zapotecas.

A decir de Héctor Perea, el período madrileño de Riva Palacio fue un continuo proceso de inmersión en la cultura literaria de la capital de España. Seguir los trazos del general es pintar un mural mexicano –con claros tintes neoclásicos, a usanza de la época– de la sociedad española; un lienzo enorme donde todos parecen tener un sitio: nombres, plazas, cafés, cervecerías, restaurantes, llenos de los “personajes tan disímiles” con los que convivió. En la cervecería El Águila sostuvo conversación con el Marqués de Cerralbo, Juan Valera, el Marqués de Pidal, Pedro Antonio de Alarcón y Antonio María Cascajares y Azara; en el restaurante Lhardy con Alejandro Ferrant, Mariano Benlliure y Luis Madrazo; en el Café La Luna con Manuel Fernández y González; en el Café de Fornos con Sinesio Delgado, Joaquín Dicenta, Ramón Valle-Inclán, Jacinto Benavente y Gregorio Martínez de la Sierra; en el café Nueva Iberia, donde se reunía el Bilis Club, con Leopoldo Alas *Clarín*, Pedro de Novo, Leopoldo Cano, Emilio Sánchez Pastor y José Sánchez Guerra; en el Casino de Madrid con Martín Rosales y Martell; en la Real Academia de la Lengua –además de sus primeros amigos– con Eduardo Benot, Fidel Fita y Colomer, Antonio Aguilar y Correa, Isidoro de Hoyos, José Muro y Enrique Gil Robles; en la librería Fernado Fe con Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez Arce, José Echegaray, Antonio Sánchez Moguel y Gumersindo Azcárate; en la Institución Libre de Enseñanza: Francisco Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón, Manuel B. Cossío, Julián Sanz del Río (Perea 2006: 52-56).

Este recorrido se afianza en la producción literaria de Riva Palacio, en una lectura detallada de su libro *Cuentos del general*, publicado en 1896 también por la editorial Sucesores de Rivadeneyra, del que se registran varios testimonios difundidos en ese mismo año en *La Ilustración Española y Americana*.[86] Muchas de estas narraciones acontecen en los escenarios cotidianos donde el general se reunía con otros personajes públicos de la época, lo que establece reflejos entre escenarios reales y mundos ficcionales. Los investigadores María Isabel Hernández Prieto, Clementina Díaz y de Ovando, Manuel Toussaint y Héctor Perea coinciden en que parte de la narrativa de Riva Palacio contiene una cartografía del Madrid de la llamada Edad de Plata, donde aparecen:

> Teatros musicales como los del Real o el Veloz Club. Hoteles como el de Roma y calles como la del Caballero de Gracia, Tribulete, Alcalá, Montera, Marqués de la Ensenada o del Barquillo. Teatros de vodevil en el estilo del Apolo, el Príncipe Alfonso, el Tívoli, Recoletos. Hechos clásicos y determinantes de la cotidianeidad en la Villa y Corte, como escuchar "las dos en el reloj de la Puerta del Sol", jugar al tresillo, derretirse sin un duro en el verano madrileño o saber lo que significa –en cuanto a esfuerzo y sufrimiento– la advertencia de que un inmueble tiene "principal y entresuelo". (Perea 2006: 71-72)

Manuel Toussaint ofrece otra clave, también registrada por Perea: "El propósito literario del General es bien claro: hacer una obra castiza que consagrara su nombre de escritor en el centro mismo de lo castizo: Madrid" (Toussaint 1992: 480). Así, la elección de temas ni es gratuita, ni es predeterminada. Corresponde a la exposición de su *habitus* matritense, que poco o nada tiene que ver con la condición de un exiliado. La melancolía o la nostalgia verdaderamente brillan por su ausencia en los relatos y las

[86] En su mayoría situados por Hernández, aparecen las siguientes colaboraciones firmadas por Riva Palacio en *La Ilustración*, bajo el rótulo "Cuentos del general": "Amor correspondido", a. XXXVI, núm. XXXIV (15 de septiembre de 1892). "Las mulas de su Excelencia. Cuento jurídico", a. XXXVI, núm. XXXV (22 de septiembre de 1892). "El nido de jilgueros", a. XXXVI, núm. XXXIX (20 de octubre de 1892). "La máquina de coser", a. XXXVI, núm. XXXIX (22 de octubre de 1892). "Las madreselvas. (Cuento árabe)", a. XXXVI, núm. XLI (30 de octubre de 1892). "Consultar con la almohada. Tradición mexicana", a. XXXVI, núm. XLI (15 de noviembre de 1892). "Ciento por uno", a. XXXVI, núm. XLIII (22 de noviembre de 189). "Las honras de Carlos V", a. XXXVI, núm. XLV (8 de diciembre de 1892). "La limosna", a. XXXVI, núm. XLVII (22 de diciembre de 1892). "Los azotes", a. XXXVII, núm. II (15 de enero de 1893). "Un buen negocio", a. XXXVII, núm. V (8 de febrero de 1893). "La horma de su zapato", a. XXXVII, núm. VII (22 de febrero de 1893). "En una casa de empeños", a. XXXVII, núm. XI (22 de marzo de 1893). "La leyenda de un santo", a. XXXVII, núm. XVI (30 de abril de 1893). "Un Stradivarius", a. XXXVII, núm. XXVI (15 de julio de 1893). "El trovador", a. XXXVII, núm. XXXI (22 de agosto de 1893). "El matrimonio desigual", a. XXXVII, núm. XXXIII (8 de septiembre de 1893). "La historia de los siete durmientes", a. XL, núm. IX (8 de marzo de 1896).

narraciones de Riva Palacio. Por el contrario, traza con la misma amenidad los escenarios de la Ciudad de México o de Madrid, como si ambas las conociera desde siempre. Pero, sin duda, esta descripción matritense ofrecida para lectores castizos, como dice Toussaint, le asegura al escritor una recepción más apacible porque muestra la autoafirmación de la metrópoli, lo que era esperado por los lectores madrileños.

En síntesis, en el caso ejemplar de Riva Palacio en Madrid, existirían cuatro etapas en la inserción de un escritor mexicano al campo cultural literario en la capital española. Primero, la gestación de su propio capital simbólico desde México. Segundo, la llegada a Madrid, auxiliado por otro escritor mexicano o por recomendaciones de algún intelectual ya asentado en el campo literario español. Tercero, la difusión y divulgación de su capital simbólico. Y cuarto, la recepción o no de dicho capital cultural, donde comenzaría otro proceso: el de su definición como partícipe del campo literario matritense.

A pesar de las desavenencias políticas con las que Riva Palacio se embarcó en su país para llegar a Europa, como sus conflictos políticos con el presidente Porfirio Díaz, sin el apoyo presidencial habría sido más complicado obtener resultados positivos en sus actividades culturales y sociales, como alcanzar un sitio protagónico en las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento, o la extensa participación en los distintos espacios de difusión de su obra: prensa, revistas, periódicos, tertulias. Al amparo de este apoyo institucional, Riva Palacio estrechó los lazos que lo acercarían al campo cultural matritense: por un lado, sus vínculos liberales, ya que, como demuestra la reciente historiografía de la masonería en España, a finales del siglo XIX aún permanecía como una institución influyente en la vida política y social del país; por otra parte, Riva Palacio había fomentado vínculos culturales gracias a su destacada labor literaria, ya conocida en España.

Aun así, se podría cuestionar: ¿campo literario de mexicanos en Madrid, o campo literario español con incursiones mexicanas? En cualquiera de los dos ámbitos, quienes lograron aunar las dos regiones alcanzaron más aportaciones estéticas en su obra literaria a la historia de la lengua española. En ese sentido, los autores mexicanos “residentes” fueron aquéllos que, apoyados por diferentes caminos institucionales, lograron tal acumulación de capital cultural

que se corresponde con la circunstancia biográfica de ocupar un domicilio en Madrid, lo que les permitió interactuar de manera cotidiana en la producción cultural literaria de la lengua española. Ellos fueron hasta antes de la llegada de Alfonso Reyes, además del señalado Vicente Riva Palacio: Manuel Payno, Juan de Dios Peza, Ignacio Montes de Oca y Obregón, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo y Justo Sierra.

Finalmente, se puede anticipar otra hipótesis. La inserción de todos los escritores a la producción cultural de Madrid, que termina de manera simbólica en 1912 con la muerte de Justo Sierra en la Villa y Corte, deja abonado el terreno para, tal vez, el momento más florido de la producción literaria mexicana en Madrid: la aparición de Alfonso Reyes quien, a diferencia de los escritores que lo anteceden, ya no depende directamente de la producción cultural desarrollada en su país de origen, porque aprovecha los lazos culturales afincados por los escritores mexicanos desde la llegada de Vicente Riva Palacio.

Bibliografía

BERNABEU ALBERT, Salvador (1987): *1892: el IV Centenario del Descubrimiento de América*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

BOURDIEU, Pierre (1988): *Cosas dichas*. México: Gedisa.

CALDERÓN QUIJANO, José Antonio (1986): *El IV Centenario del Descubrimiento en* La Ilustración Española y Americana *y en el Ateneo de Madrid*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

Colecciones mexicanas. México: Universidad Nacional Autónoma de México / DGSCA-Coordinación de Publicaciones Digitales. En: http://www.coleccionesmexicanas.unam.mx [Consulta: 10 de abril de 2010].

CLARK DE LARA, Belem (1998): *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DARÍO, Rubén (1999): *Autobiografía. España Contemporánea (crónicas y relatos literarios)*. México: Porrúa.

DÍAZ DE OVANDO, Clementina (1994): *Un enigma de los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

FERRER BENIMELI, José Antonio (2007): *Jefes de gobierno masones*. *1868-1936*. Madrid: La esfera de los libros.

FOKKEMA, Douwe (1993): “Cuestiones epistemológicas”, en ANGENOT, Marc; BESSIÉRE, Jean; KUSHNER, Eva; y FOKKEMA, Douwe (coords.), *Teoría literaria*. Madrid: Siglo XXI.

GOFFMAN, Erving (1991): *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.

HERNÁNDEZ PRIETO, María Isabel (1982): *Relaciones culturales entre Madrid e Hispanoamérica de 1881 a 1892*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1993): “El escritor mexicano Vicente Riva Palacio en el Madrid del siglo XIX”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 22. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1995): “Escritores hispanoamericanos en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1899)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 24. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1999): “Escritores hispanoamericanos en la revista *América Latina* (1915-1918)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

JAUSS, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

MARÍAS, Julián (1989): *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana; y MEJÍAS ALONSO, Almudena (1994): *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*. Madrid: Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (s.a.): *Epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo*. En: www.cervantesvirtual.com [Consulta: 18 de marzo de 2010].

MUKAROVSKY, Jan (1971): *Arte y semiología*. Madrid: Alberto Corazón.

ORTIZ MONASTERIO PRIETO, José Alejandro (1999): *La obra historiográfica de Vicente Riva Palacio*. Tesis doctoral. México: Universidad Iberoamericana.

PEREA, Héctor (1996): *La rueda del tiempo*. México: Cal y Arena.

— (2006): *Los respectivos alientos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RIVA PALACIO, Vicente (1892): “El padre De las Casas”, en *La Ilustración Española y Americana*, 2ª época, a. X, t. V, núm. 42.

TOUSSAINT, Manuel (1992): *Obra literaria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LA MEMORIA DEL VENCIDO: *LA PRISIÓN DE FYFFES*

Javier RIVERO GRANDOSO

Resumen

José Antonio Rial es uno de los autores exiliados tras la guerra civil española menos estudiados por la crítica. Tras siete años en diversas prisiones franquistas, consiguió salir en libertad y se exilió en Venezuela. En el presente trabajo pretendemos demostrar que Rial crea su obra más conocida, *La prisión de Fyffes*, como el discurso literario de los vencidos, que, para que el horror de las cárceles políticas no caiga en el olvido, se ven obligados a narrar su experiencia, señalar a sus verdugos y recordar a sus compañeros asesinados. Explicaremos sobre qué pilares arma Rial su discurso y con qué intencionalidad, ya que la novela va más allá del enfrentamiento ideológico y plantea una reflexión a través de sus personajes, en especial del protagonista Mauricio Ortega, sobre la naturaleza del ser humano, que lo mueve a someter, torturar y matar a sus semejantes.

Palabras clave: exilio, guerra civil española, memoria, literatura concentracionaria, José Antonio Rial.

Title: The Defeated’s Memory: *La prisión de Fyffes*

Abstract

José Antonio Rial is one of the least critically regarded authors among those who lived in exile after the Spanish civil war. After seven years of imprisonment under Franco, he managed to get released and exiled himself to Venezuela. The present article intends to show how Rial built his most popular work, *La prisión de Fyffes*, as the literary voice of the defeated, who, lest the horror of political prisons may be forgotten, are driven to narrate their experiences, to point at their executioners and to honor their slaughtered comrades. Special attention is paid here to the pillars underlying Rial’s discourse and their intentionality, for the novel exceeds ideological confrontation in order to reflect, by way of its characters –particularly through its protagonist Mauricio Ortega–, about human nature, and how it leads men to subjugate, torture and kill a fellow citizen.

Keywords: exile, Spanish civil war, memory, concentration camp literature, José Antonio Rial.

José Antonio Rial es un autor que ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica literaria. Su obra no ha recibido la atención que merece, sobre todo aquella parte que ahora, por la situación sociopolítica que atravesamos que reivindica la recuperación de la memoria histórica, necesita una revisión para atender y comparar los procesos que desencadenó la guerra civil en Canarias.

José Antonio Rial nació en el año 1911 en San Fernando (Cádiz), pero con pocos meses de edad su familia se trasladó a Canarias. Estudió el bachillerato en Las Palmas de Gran Canaria, donde trabajó para el diario *La Provincia*, y obtuvo el título de oficial de Marina en Tenerife. Tras el estallido de la guerra civil, fue detenido por pertenecer a Izquierda Republicana y encarcelado en la prisión de Fyffes. Sufrió dos consejos de guerra y pasó siete años en diferentes cárceles franquistas hasta su liberación en 1943. Ganó el primer premio de la Asociación de la Prensa de Tenerife en 1946 con su novela *Gente de mar*, y se exilió a Venezuela en 1950, donde residió hasta su muerte en noviembre de 2009.

En el país americano continuó su carrera periodística en el diario *El Universal* de Caracas y fue profesor en la Universidad Central de Venezuela y catedrático en la Universidad Simón Bolívar. Fue un reconocido autor teatral con obras como *La muerte de García Lorca*, *Bolívar*, *Cipango*, *Sucre, el sueño del hombre* y *Un hombre de otros tiempos*, entre otras, y dirigió el programa sobre teatro *El rostro y sus máscaras* durante trece años en la Televisión Nacional de Venezuela. Escribió las obras narrativas *Venezuela Imán* (1961), *Jezabel* (1965), *La destrucción de Hispanoamérica* (1976) y *Las nereidas del faro* (2004). Sobre la guerra civil española y la represión en las cárceles franquistas escribió *El dolor de la derrota (Notas emocionadas de la emigración española en las cárceles, refugios y campos de concentración en Francia)* (1946), *La prisión de Fyffes* (1969), *Segundo naufragio (Canarias: 1943-1945. Postguerra y finales de la II Guerra Mundial)* (1989) y *Tiempo de espera (El 18 de julio de 1936 en Santa Cruz de Tenerife)* (1991)[87].

[87] Los datos ofrecidos en esta breve biografía introductoria proceden del contraste entre los pocos documentos que tratan sobre la vida de nuestro autor. Dichos documentos son los artículos citados en la bibliografía de *La Opinión de Tenerife* y Juan-Manuel García Ramos, las bio-bibliografías que aparecen en las obras de José Antonio Rial y el trabajo de Fernando Piedrafita Salgado. Juan Manuel García Ramos nos indica que Maximino Cacheiro Varela (ver

Sobre este último apartado de la obra de Rial, debemos señalar que *El dolor de la derrota* fue editada por el propio autor en México, y que *Segundo naufragio* y *Tiempo de espera* fueron escritas mucho antes de su publicación, durante su exilio en Venezuela en la época de la dictadura franquista, pero no fueron publicadas hasta que se hubo instaurado la democracia, editadas ambas por el Gobierno de Canarias a través de la Viceconsejería de Cultura y Deportes. Además, *La prisión de Fyffes*, obra que estudiaremos en el presente artículo, fue editada por primera vez en Caracas en 1969 por la editorial Monte Ávila, y no sería publicada en España hasta 1978 por Plaza & Janés. Más reciente es la edición que utilizaremos, de 2003, coeditada por el Centro de la Cultura Popular Canaria, CajaCanarias y el Gobierno de Canarias a través de su Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Para entender el marco en el que se inscribe *La prisión de Fyffes*, debemos conocer la situación creada en Canarias tras el golpe de Estado franquista: los mecanismos de represión actuaron rápidamente y los militares detuvieron desde el mismo día 18 de julio a los principales políticos y líderes sindicalistas de las Islas, lista que se fue ampliando en los días posteriores con ciudadanos sospechosos de simpatizar con la República. La resistencia, aunque existió, pronto fue desmantelada, lo que demuestra que había una planificación previa para controlar la defensa republicana: los insurrectos habían analizado a la sociedad insular para detener a las personas que pudieran luchar a favor de la República.

Los militares, ante este vendaval de arrestos, tuvieron que improvisar nuevas prisiones en las que mantener a los detenidos republicanos. En Tenerife se utilizaron barcos como prisiones flotantes en el puerto de Santa Cruz, que recibieron el nombre popular de “El Archipiélago Fantasma” y concentraron alrededor de 500 presos (Rivas García 2000: 68); en La Laguna se emplearon como prisiones el cuartel de Artillería y el depósito municipal, y en La Orotava se reconvirtió el Teatro Power. No obstante, la cantidad de detenciones practicadas en Tenerife produjo que las cárceles estuvieran hacinadas, por lo que la empresa inglesa exportadora de frutas Fyffes Limited

bibliografía) escribió una biografía sobre José Antonio Rial, pero lamentablemente no hemos podido acceder a la obra.

cedió sus almacenes para que fueran utilizados como prisión, tal y como indica el autor en el "Preámbulo" y en la novela (Rial 2003: 13, 20). Los almacenes eran amplios, por lo que podían albergar a un gran número de presos, y se encontraban en Santa Cruz: "estaban situados a las afueras de la ciudad, en la zona conocida entonces con el nombre de Costa Sur, en la actual avenida de los Reyes Católicos" (Rivas García 2000: 67). No fue la única donación procedente del extranjero que recibieron las tropas falangistas, pues el alambre de espino que rodeó la prisión de Fyffes fue cedido por Mr. Bellamy, cónsul de Suecia y representante de la casa Elder en Tenerife.

La habilitación de los almacenes de la empresa Fyffes como prisión supuso un traslado masivo de presos, pues se abrió a finales de septiembre de 1936 y a principios de diciembre ya contaba con alrededor de 1.500 reclusos (Rivas García 2000: 70).

José Antonio Rial escribió *La prisión de Fyffes* en su exilio en Venezuela a partir de la experiencia que él mismo vivió en Fyffes. La novela, que se integra en el ámbito de la literatura concentracionaria[88], pretende ser un retrato auténtico de lo que sucedía en la prisión franquista, pues "el autor vio todo lo que describe y no sólo con sus ojos sino también con los de miles de testigos de la subversión, que le refirieron o reiteraron versiones, sobre el acaecer de la toma de España y sus islas por el falangismo" (Rial 2003: 15). Rial insiste en la objetividad con la que está escrita la novela y los hechos que en ella se narran: "el tejido novelesco está íntegramente inscrito en la realidad, a la que ni se añadió ni se restó lobreguez" (Rial 2003: 13). Utiliza la literatura para recuperar la memoria de sus años en las cárceles falangistas y crear un discurso alternativo al oficial franquista, basado en los hechos que padecieron él y otros presos: José Antonio Rial configura la memoria del vencido, el testimonio de los supervivientes que pretenden defender "la memoria de un tiempo condenado al olvido o a la deformación histórica" (Sánchez Zapatero 2010: 105).

> La literatura puede "hacer memoria", al ser capaz de convertirse en un discurso portador de valores que trasciendan lo meramente estético y que ayuden a

[88] José Antonio Rial revive en la ficción narrativa su propia experiencia, como hicieron muchos autores que también fueron víctimas de movimientos totalitarios y presos en campos de concentración, casos lamentablemente muy abundantes durante el siglo XX. Para una mayor profundización sobre el concepto y las características de la literatura concentracionaria emplazamos al lector a consultar el excelente trabajo de Javier Sánchez Zapatero, citado en la bibliografía.

> configurar la visión que las sociedades tienen de sí mismas, pudiendo ser leída como documento o crónica de un acontecimiento concreto. Bajo esta concepción subyace la creencia de que el presente no es simplemente la consecuencia lógica y la evolución del pasado, sino que, más bien, el pasado se construye a través de los filtros que sobre su percepción crea el presente. (Sánchez Zapatero 2010: 24)

Rial escribe desde el exilio su propia revisión de los años en los que estuvo preso y *ficcionaliza* los hechos que vivió en primera persona. Sin embargo, y aunque es innegable que sus obras sobre la guerra civil y la represión franquista contienen un amplio poso autobiográfico, el autor va más allá y trata de comprender no sólo las motivaciones que llevan a un pueblo a emprender una guerra, sino también la naturaleza y el comportamiento del ser humano que lo lleva a encarcelar, agredir, torturar e incluso matar por una ideología política. El catedrático José Luis Abellán entiende esta postura como lógica dentro de los autores exiliados, y lo explica de esta manera:

> El que para defender su dignidad humana y su libertad personal se ve obligado a abandonar el territorio donde nació y donde tiene sus raíces, no puede por menos de verse incitado a la reflexión, a menudo –yo diría que casi necesariamente– de índole filosófica. (Abellán 2001: 59-60)

No obstante, notamos en muchas ocasiones el resentimiento que el autor todavía guarda a diferentes agentes de la propaganda y la represión falangista. El caso más claro es el de los directores de las cárceles, los jueces y los chivatos, cuyos nombres, tal y como apunta el autor en una nota, “son auténticos” (Rial 2003: 11). Rial se ceba con el juez que llevó su caso, el capitán Matos, y dedica párrafos para mostrar la altivez de este personaje, del que dependían numerosas vidas:

> En el desgarbado corpachón, también blando, había una actitud torcida, hecha ya rictus, de chulo que mide a la gente al mirarla. […]
> [El capitán Matos] incoaba los procesos, torturaba, salía a detener, visitaba las prisiones en busca de testigos y mandaba matar a los que no aparecían culpables o resistían tormentos y careos sin “cantar”, pero tenían «malos antecedentes» políticos o sindicales. […]
> Hasta hacía poco el capitán Matos, retirado por la ley de Azaña, había sido agente de seguros, y con el mismo chófer y el mismo auto recorría la ciudad a la busca de pólizas, adulando a comerciantes e industriales, incluidos los republicanos, y hablando por los codos. […]
> Matos era un chulo bocón, pero por su condición de capitán tenía ahora la ciudad en sus manos, disponiendo a su antojo de las vidas más respetables. (Rial 2003: 62-64)

Rial aprovecha su discurso literario para apuntar la monstruosidad de un hombre capaz de humillar, torturar y matar a otras personas amparado en la invulnerabilidad que le garantizaba su rango militar, un hombre que como tantos otros verdugos era considerado un héroe por el discurso oficial franquista. Lo mismo ocurre con el personaje del capitán García Martín, que humilla vilmente a los presos:

> El ridículo capitán García Martín, militar «patatero» convertido en alcaide de la fortaleza “Fyffes Limited” […].
> Como García Martín vivía para los presos, pensando siempre en dar un buen espectáculo de poderío y autoridad a los dos mil encerrados, gustaba exhibir sus conquistas y que se supiera que se acostaba con la esposa de este encerrado o de aquél otro, a los cuales protegía. (Rial 2003: 55, 160)

La caracterización de estos personajes nos recuerda el concepto de Inquisición militar que emplea José Luis Abellán para referirse precisamente a “la persistencia de la ‘mentalidad inquisitorial’” (Abellán 2001: 40) en la España contemporánea y en el poder de control social que ejerció el Ejército durante gran parte del siglo XX. Esta tesis, que Abellán justifica en las palabras de Unamuno ante la Ley de Jurisdicciones de 1905, la cual permitía a los Tribunales militares juzgar los delitos contra la Patria y el Ejército, puede ser aplicada a los comportamientos que José Antonio Rial narra en su novela. Es esta mentalidad uno de los pilares que el autor ataca, la intolerancia de ciertos sectores que posibilitan y justifican la barbarie.

En *La prisión de Fyffes* se presenta la represión ejercida por los órganos militares sobre los republicanos y se narran las formas más comunes para asesinar a los presos políticos. Rial detalla cómo los condenados a muerte eran fusilados en el Barranco del Hierro y cómo a muchos de los presos republicanos que no estaban procesados y que no habían cometido ningún delito por el que ser juzgados se les arrojaba a la inmensidad del océano. Así lo detalla uno de los personajes: “los trasladan primero a un barco, el Santa Rosa de Lima, un frutero, y de allí los sacan por la noche, en una gasolinera y los llevan mar adentro. Dicen que los echan vivos, y amarrados, al agua” (Rial 2003: 42).

Esa represión la sufrieron los tres amigos asesinados a los que Rial dedica la novela: Fernando Ascanio, Domingo López Torres e Isidro Navarro. Los tres aparecen también en la obra, y el autor aprovecha para recordarlos de

esa manera. Rial sólo crea como personaje a Fernando Ascanio, ya que los otros dos aparecen referidos por noticias que llegan del exterior de la prisión. Ascanio sabe que los fascistas no tardarán en matarlo a él y a su hermano, y cuando la ronda de militares llega por la noche para llevarse a su hermano, intenta cambiarse por él para salvarle la vida, pero no se lo permiten. Ascanio sirve de contrapunto al protagonista de la novela, Mauricio Ortega, ya que siente odio por los fascistas y entiende la guerra de forma lógica, como una “lucha de clases” frente a la “resistencia burguesa a la realización de su propia revolución [la de las clases obreras]” (Rial 2003: 82). A Ascanio también se lo llevan finalmente para matarlo.

De Isidro Navarro llega la noticia de su condena a muerte por ser secretario del gobernador:

> […] no había cometido más delito que asomarse al balcón de la casa de gobierno, la tarde del 18 de julio y saludar a la gente que pasaba por la plaza de la Constitución, para hacer ver que las autoridades estaban en su puesto. (Rial 2003: 75)

La presencia del abogado Castillo sirve para presentar a Domingo López Torres, joven poeta que fue asesinado en 1937 siendo arrojado al mar. Resulta muy interesante la inclusión de este escritor, pues en su poemario *Lo imprevisto +,* que no sería publicado hasta 1980, mucho después de su muerte y ya en democracia, trata el horror y la miseria que se vivía en las cárceles franquistas. Domingo López Torres fue uno de los jóvenes autores vanguardistas del célebre grupo de Tenerife, con otros autores tan destacados como Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo o Pedro García Cabrera. La literatura vanguardista era considerada procaz y subversiva por los falangistas, razón por la que muchos autores surrealistas fueron perseguidos. Este aspecto lo recoge Rial en la novela, refiriéndose a López Torres:

> Él y sus amigos invitaron a André Bretón, que viajó desde París a dar unas conferencias, para presentar la muestra de arte, en el gran salón del Ateneo. Había allí un dibujo de Dalí que se llamaba *El gran masturbador* y algunas pinturas que ofendieron a la burguesía. Y ello debió ser la causa de que dos años más tarde a Domingo López Torres se lo llevara la ronda. (Rial 2003: 262)

Como anécdota podemos mencionar la inclusión de un personaje real, llamado Pepe *el Catalán*, del que se dice que “encendió un tabaco que le dio el oficial del piquete, cuando salían para el Barranco del Hierro; era un buen puro

habano, y lo llevó, con su ceniza intacta hasta que cayó. ¡No le temblaba el pulso!” (Rial 2003: 296). Esta leyenda creada en torno a la valentía de este personaje, que fue fusilado en 1937, héroe para los vencidos al no complacer a sus verdugos mostrando miedo, ha aparecido recogida en los testimonios orales que recolectó Ricardo García Luis. Según este investigador, Pepe *el Catalán* es el apodo con el que se conocía a Martín Serasols Treserras, que fue acusado de ser el Jefe de Comité de Defensa Confederal de Santa Cruz de Tenerife, y que, según uno de los informantes, pudo haber intentado asesinar a Francisco Franco antes del golpe de Estado, al prever la inmediatez de la insurrección militar (García Luis 1994: 81-97).

El protagonista, Mauricio Ortega, es un joven que encarcelan en Fyffes por el delito de rebelión, aunque “la suya era una rebelión sin armas, sin planes, sin día ni hora, pero que podía llevarle ante un piquete de fusilamiento” (Rial 2003: 62). Su primera impresión de Fyffes es “la de haber descendido a un pútrido submundo de cloacas y canalillos, donde cientos de sujetos desarrapados se agitaban, inquietos y expectantes” (Rial 2003: 19). La prisión de Fyffes se dividía en tres estancias: “Caballería”, la principal, donde dormían y vivían los presos; “La Flotante”, donde encerraban a los presos que trasladaban desde “El Archipiélago Fantasma”; y “El Guano”, que servía, cuando Fyffes era almacén de frutas, para depositar el abono para los árboles.

La situación en la prisión va empeorando conforme pasan los días, y si al llegar Mauricio la insalubridad ya era preocupante, en las sucesivas semanas se convertirá en insoportable. Los presos viven en la inmundicia y han de habituarse a unas condiciones higiénicas inhumanas, rodeados de excrementos y vestidos con harapos:

> Con el tiempo la falta de higiene fue envenenando hasta los ladrillos de Fyffes. Durante todo el día las colas de presos se alineaban delante de las letrinas, y los que a puertas francas, y delante de sus compañeros vaciaban sus vientres, eran apremiados por los de las colas para que les dejaran los puestos.
> Los ocho agujeros, e incluso la cloaca y el agua, resultaban insuficientes para contener y arrastrar las deyecciones de aquellos dos mil comedores de rancho, y los retretes se llenaban hasta rebosar y un río negro salía de aquel ángulo, en fermentación, del edificio, que corría al patio y, por una canal descubierta, salía a las huertas de afuera. (Rial 2003: 133-134)

Rial no escatima en descripciones y escenas de un marcado carácter escatológico para intentar transmitir al lector el horror que los personajes viven

en Fyffes. El autor no desecha la sordidez que le pueden proporcionar algunos sucesos para demostrar el precario estado en el que habitan los presos, producto de los mecanismos de poder ejercidos por los falangistas para degradar la condición humana de aquéllos. Posiblemente el caso más escatológico de la novela es la noche en la que todos los presos enferman de diarrea y Fyffes se convierte en un mar de excrementos que humilla a los que allí viven y rebaja “la condición de los presos en los momentos en que más falta hacía el orgullo y encararse a dramas y no a la vejación” (Rial 2003: 154).

El hambre es una de las cuestiones que se deben tener en cuenta en las cárceles políticas, y Fyffes no es una excepción. La única comida que reciben los presos es el rancho, que aparece repetidamente durante toda la obra, y que es el causante de la diarrea que se produce en la prisión y del susto que se lleva Mauricio al ir a recoger las ollas de esta comida al castillo de Paso Alto, cuando creía que lo iban a tirar al mar.

Sin embargo, del horror de Fyffes Mauricio Ortega consigue llegar, junto con otros presos amigos que también piden el traslado, a la prisión de Los Rodeos, en la montaña, donde comienzan a trabajar. Los que habían ido antes contaron en Fyffes la belleza de la naturaleza, la posibilidad de dormir bajo las estrellas, el agradable frío y la posibilidad de recibir visitas, completamente opuesto a su situación en el antiguo almacén de frutas. Para Mauricio, y también para otros presos, Los Rodeos se convierte en un sugestivo respiro de aire fresco que les permite olvidar por momentos lo espeluznante de vivir en Fyffes, caracterizada por el hacinamiento y la falta de condiciones higiénicas favorables ya comentados. La naturaleza contrasta con la sordidez de la prisión:

> Los Rodeos se mostraron a sus ojos, y hasta a sus pulmones sucios de polvo, de moho y de paja, como cima frondosa, de bosquecillos, y verdor sano, tierno, de tierra rojiza húmeda y limpia y, también, como cumbre espiritual.
> Había salido de abajo y emergía a lo oloroso y soleado como quien resucita de entre los podridos. (Rial 2003: 167)

Los presos están en Los Rodeos para trabajar en la construcción del aeródromo, tal como planeó el Cabildo Insular, “el honrado organismo que utilizó presos políticos como forzados” (Rial 2003: 168), pero, a pesar de ello, Mauricio en primera instancia lo agradece porque necesitaba salir de Fyffes,

"donde los hombres eran amontonados para que se aborrecieran" (Rial 2003: 170). "Sin embargo, pronto la apariencia de libertad hizo que Ortega sintiese, más que en Fyffes, que se hallaba sometido" (Rial 2003: 169), puesto que la belleza del paisaje, una reelaboración del *locus amoenus* con nieblas encantadoras, un cielo limpio y días soleados, contrasta con los hombres armados con fusiles que obligan a los presos a trabajar y que los vigilan tras la alambrada.

En la montaña la alimentación de los presos es algo mejor que en Fyffes, ya que el generoso Cabildo Insular aporta una peseta diaria por cada concentrado para mejorar el rancho, y las visitas y los campesinos de la zona regalan a los reclusos algo de comida.

Aunque siguen estando presos y sometidos al control fascista, las condiciones en las que viven Mauricio y sus amigos mejoran notablemente. Además, en Los Rodeos Ortega puede ver a su prima Patricia, esposa de Javier, otro de los presos de Fyffes que trasladan a la montaña, y de la que Ortega está enamorado. Mauricio había recordado previamente en Fyffes a su prima, evocándola durante las primeras noches y sintiendo celos de Javier, con el que ella compartía el lecho matrimonial[89].

El regreso a Fyffes supone volver a las cloacas, al lugar preparado por los falangistas para rebajar la condición humana de los presos. "Fyffes, luego de Los Rodeos, era de una sordidez casi intolerable. Y el ambiente se había enrarecido mucho" (Rial 2003: 214). Pero no es la prisión lo único que ha empeorado, pues los presos que Mauricio Ortega conocía de su primera estancia en Fyffes aparecen muy desmejorados, semidesnudos y desmedrados.

También varía la concepción que Mauricio Ortega tiene de los presos de Fyffes desde que llegó por primera vez a la prisión. Al principio se siente decepcionado porque el ambiente heroico que esperaba encontrar no es más que una "estampa procaz de los campesinos regocijados" (Rial 2003: 34). Se

[89] Como *La prisión de Fyffes* es una novela eminentemente masculina, pues el antiguo almacén de frutas sólo está habitado por hombres y los militares que los someten son también únicamente hombres, José Antonio Rial no resiste la tentación de crear un pequeño triángulo amoroso en el que se ve inmerso el protagonista de la obra para añadir de esta manera un matiz de romanticismo, que contrasta notablemente con el tema principal de la novela: el horror de las prisiones políticas.

muestra muy crítico con los presos analfabetos procedentes del campo, que no poseen el grado de implicación intelectual que él había imaginado antes de entrar en Fyffes. Sin embargo, poco a poco Mauricio va sintiéndose unido a los presos: “Fyffes vibraba. Tenía un alma que no por informe y colectiva valía menos que la de un personaje refinado” (Rial 2003: 86). Fyffes se va conformando como un personaje colectivo que incluye a la mayoría de los presos, pues unos pocos son delincuentes comunes fascistas y varios abandonan su ideología republicana. Así se configura la masa solidaria que apoya a los condenados a muerte y que crea lazos de unión y de fraternidad, más allá de las divergencias políticas e ideológicas:

> En Fyffes cada hombre tenía muchos amigos, que lo valoraban y que prestaban atención a las cualidades definidoras hasta de los más pobres y torpes, y este sentimiento de ser porción estimada de una colectividad fuerte y rebelde, llenaba de orgullo a muchos tipos que siempre habían estado solos, sin estimación de nadie. (Rial 2003: 151)

Pronto se olvidan los prejuicios iniciales, tanto los de los intelectuales licenciados que miran por encima del hombro a los presos sin estudios como los de los obreros y campesinos que tildan de señoritos burgueses a los que no provienen de las clases bajas. A través del diálogo y de la discusión logran entenderse y sobrellevar unidos el horror de la prisión.

Esta sensación de unión en Fyffes se intensifica cuando el protagonista Mauricio Ortega y su compañero José Melián son condenados a muerte. Todos los presos les muestran su apoyo en esos momentos, les hacen compañía y se compadecen de su injusto destino. Fyffes vive el drama de Ortega y Melián como si fuera el suyo precisamente porque es también su drama. La masa se solidariza con ellos, la resistencia es colectiva y “se purificaba en la lucha” (Rial 2003: 238).

La prisión de Fyffes también funciona como pequeño laboratorio en el que Mauricio Ortega puede contemplar cómo se comporta el ser humano en una situación de extrema violencia como fue la guerra civil. Pronto conoce –y muestra su desacuerdo con respecto a esto– que algunos líderes de la prisión, como Mijail, controlan la información que llega del exterior para no sumir a los republicanos en el abatimiento por las derrotas que se suceden, ya que esto

desmoralizaría a Fyffes y no sería posible lograr la unidad necesaria para resistir la violencia fascista.

En ese pequeño laboratorio Mauricio Ortega reflexiona acerca de sus ideas políticas, y descubre que su ideología republicana procede más de la influencia que en él han ejercido su padre y su abuelo que de sí mismo, pero a pesar de ello, el estallido de la guerra civil y los ataques que sufre la República de países como Portugal, Italia y Alemania ratifican su oposición a los falangistas. Conforme éstos van asesinando a presos republicanos, Ortega los va odiando aún más, pero su puesto de observador en Fyffes le permite razonar con lucidez y entender que “resultaba tan monstruoso matar en nombre de la CNT, como asesinar por cuenta de la Falange Española” (Rial 2003: 116). Ortega cree descubrir a “los dos sectores que luchaban con más odio y sinceridad: eran la Iglesia católica y el racionalismo librepensador de la república” (Rial 2003: 117), y la primera se había dedicado a *demonizar* a los demócratas, pues “hacían creer a sus masas que los republicanos tenían rabos y cuernos y muchas viejas al pasar frente a Fyffes se persignaban” (Rial 2003: 117). La Iglesia actúa como en la Edad Media, señala a los que se distancian ideológicamente de sus preceptos, inmersos claramente en la mentalidad inquisitorial a la que antes hacíamos referencia. Ante esta actitud, Ortega, sumido en una profunda crisis personal, rompe con la Iglesia, “porque en nombre de Cristo no se podía, desvergonzadamente, predicar el odio y babear sobre los hombres vencidos y acosados de las cuevas de Fyffes” (Rial 2003: 121). Los curas son personajes tenebrosos –como el que da misa en Fyffes y notifica a los presos que sus mujeres han acabado en la prostitución por su culpa, o que sus hijos han sido bautizados y que podrán ir al Cielo, no como sus padres– que fomentan el odio e incluso el asco a los republicanos. Ortega decide acabar con las oraciones y la religiosidad que le había inculcado su abuela, aunque no deja de creer en Dios, y ello lo sume en un estado de angustia que empeorará cuando los militares se llevan a un guardia de Asalto condenado a muerte.

En Fyffes Mauricio, al contrario que muchos de sus compañeros, entiende:

> […] que el falangista, el burgués reaccionario y el cura o el capitán García Martín, eran hombres de carne y hueso, semejantes suyos, poseídos por

> monstruosas doctrinas y pasiones, que también podían metamorfosearlo a él, como a ellos, en bestia sanguinaria. (Rial 2003: 126)

Porque no puede concebir simplificaciones absurdas que identifiquen a los buenos con los de su partido y a los malos con los del otro bando: Mauricio Ortega duda de la condición humana, y piensa que la maldad es intrínseca.

El ejemplo más claro de que la violencia hacia los semejantes es universal y no una cuestión de bandos lo ilustra el preso Jesús Rada, que en una discusión con Ortega admitió su odio a los burgueses, que lo llevaría, si pudiera, a exterminar a todos los que no pensaran como él y a torturar si fuera necesario para obtener los secretos de sus enemigos. Rada, un personaje que presume de ser hijo de campesinos, “de su condición de hombre del pueblo, de auténtico ‘intelectual’ de la masa” (Rial 2003: 89), muestra la misma intolerancia que se le achaca a los insurrectos, y cree defender la verdad del pueblo oprimido y de los humillados.

Ortega también recapacita sobre la mutación que sufrió Santa Cruz de Tenerife el 18 de julio de 1936, cuando tras producirse el levantamiento militar muchas personas aprovecharon para unirse a la causa, las cuales son definidas por el narrador como “una sociedad que esperaba redimirse” (Rial 2003: 66), en la que incluye a los ciudadanos más inmorales, y convertir la ciudad en un infierno:

> La capital de provincia, amable, tan anacrónica, romántica y amiga de respetabilidad, y de cultura literaria, como otra cualquiera de su condición, en el mundo y en el siglo XX, con un puerto exportador de frutos, un comercio floreciente, avaro y quejoso de los malos tiempos, pero “honrado” como otro cualquiera, una sociedad gazmoña, pero no vil, ni perversa, un grupo de “intelectuales” viejos, “cargados de fama”, al que respetaba la burguesía mercantil y despreciaba otro grupo “intelectual” joven, iconoclasta, surrealista, y algunas industrias, Bancos, casas consignatarias, y factorías empaquetadoras del fruto, base de la economía, que la provincia producía en grandes cantidades, el plátano, se había mutado, de un 17 a un 19 de julio, en jungla. (Rial 2003: 68-69)

El levantamiento falangista transforma la ciudad y saca los instintos más bajos de muchas personas, que, aparentemente pacíficas, se tornan viles asesinas que claman por sangre republicana.

En La Laguna también ocurre algo similar. En la ciudad universitaria, cuna de intelectuales, de tertulias y de conocimiento “habían hecho asesinar al joven alborotador, que reía por las calles, porque daba vivas a la República”

(Rial 2003: 203). La Laguna, sede episcopal y símbolo de la cultura, “era una ciudad de novenas, tañidos de campanas, adoración nocturna, cofradías, etc., pero allí funcionaba, a la sombra de la catedral, el sanedrín de las listas negras que había condenado a Justo Rey” (Rial 2003: 203).

El protagonista reflexiona en varias ocasiones sobre la pertinencia de la venganza de los republicanos sobre los fascistas, y su respuesta cambia mucho según el día. No es una pregunta fácil, ya que no puede ocultar el odio que le generan los fascistas, pero tampoco quiere convertirse en un torturador y asesino.

Con estos descubrimientos que Mauricio Ortega va haciendo en Fyffes aumenta su desencuentro con la política. El desencanto lleva a Ortega a recapacitar sobre las ideologías y hasta qué punto éstas no vienen dadas de forma casi automática por la procedencia del individuo e incluso por azar. Mauricio llega a plantearse, tras conocer que está condenado a muerte y parecerle ridículo que vaya a morir por la República, cuando su pensamiento político está marcado por el descreimiento, si él podría ser falangista, pero desecha la idea porque no cree en ninguna de las ideas fascistas. Este desencanto le hace temer que la guerra civil sea otra lucha más entre fanáticos que creen tener la razón y ser dueños de la verdad, como ocurría en las guerras entre cristianos y musulmanes.

El punto álgido de su descreimiento se alcanza cuando está con José Melián en el calabozo esperando su muerte y entiende que va a sacrificar su vida por una causa que ya no reconoce. Ante el temor y la inmediatez de la muerte, Ortega reniega de todo en lo que creyó anteriormente y se dispone a morir “por la República como podía haber muerto de sarampión. Él no estaba destinado a tal fin. […] Él hubiera muerto, acaso, por las verdades de los poetas, pero no por las falacias políticas” (Rial 2003: 271). Plantea al final que la política es absurda, como el mundo entero, ya que sólo es una excusa más para exaltar fanatismos como antes lo era la religión, y que además se contagia, y lo que hacen las personas es cumplir un papel en el teatro de la política, sin creer realmente en las ideas que defienden.

El desencanto político-ideológico de Mauricio Ortega es fruto de un largo proceso de reflexión e indagación que tiene lugar en la prisión de Fyffes, donde

el personaje puede comprobar la crueldad a la que puede llegar el ser humano. El horror que observa y con el que convive en Fyffes, en condiciones graves de insalubridad, con torturas y humillaciones constantes, y sobre todo, con el temor permanente a ser asesinado, motiva a Mauricio a buscar medios de evasión para poder escapar de la crueldad de la prisión. El recurso más destacado es la *ficcionalización* literaria, que permite al personaje modificar una realidad teñida de tragedia y sufrimiento, sobre todo durante sus primeros días en Fyffes, mientras va concienciándose de que tendrá que vivir en un lugar espeluznante. Es un mecanismo relativamente común que se observa en otros autores que fueron encerrados en campos de concentración, ya que “el elevado nivel de horror de la experiencia provocó que los prisioneros hicieran de la fantasía un medio para huir de la opresiva realidad que les rodeaba” (Sánchez Zapatero 2010: 156).

Mauricio Ortega emplea la literatura en su primera noche en prisión para huir de la tragedia de Fyffes:

> Su drama particular no aparecía a sus ojos como un irreparable accidente sino a una luz original: semejante a un interesante suceso literario. Era para sí el personaje de una novela expresionista, muy posguerra, como aquéllas que leía un tiempo atrás.
> La literatura, que amaba más que la realidad, ponía entre él y los horrores un cristal que embellecía el sufrimiento y sublimaba la prueba. (Rial 2003: 32)

El joven Ortega, que aspira a ser escritor, se ve obligado a transformar sus miedos y sus primeras experiencias traumáticas en ficción literaria para poder resistir en Fyffes, el lugar en el que los falangistas encierran a hombres por mantener una ideología distinta, como si fueran animales. Lo mismo sucede cuando, por primera vez en presencia de Ortega, entra en la prisión el capitán García Martín y los militares se llevan a Mijail y a Arístides Fierro:

> Ortega vio todo aquello como si lo leyese, y este vicio suyo de vivir literariamente, embellecía lo más atroz. Detrás de Miguel salió Arístides, zancajoso y siniestro, cual si llevara al otro al martirio.
> Mauricio pensó en la cueva del Cíclope y en Ulises y los suyos, buscados por la ferocidad de Polifemo, ciego.
> En la calle, en la ciudad levítica y húmeda de La Laguna, se reunían, en la noche, los representantes de las fuerzas vivas e iban eligiendo los más rollizos *ovejos* de Fyffes, los mejores nutridos de ideas disolventes, para sus sacrificios.
> Debían ofrendarlos a Neptuno, porque los arrojaban al mar, pero las reuniones secretas se celebraban en sacristías o en bibliotecas de conventos o de devotos caballeros. (Rial 2003: 39)

Cuando llega a Los Rodeos tras haber pasado por la miseria de Fyffes y se encuentra con la naturaleza, no se siente obligado a evadirse a través de la fantasía y disfruta del lugar en el que se encuentra, aunque sigue padeciendo “una impregnación literaria que le aislaba un poco de los sucesos” (Rial 2003: 167).

Resulta anecdótico el nombre de un personaje, compañero de prisión en Fyffes, al que el propio Ortega imagina como personaje de novela, en su *ficcionalización* de Fyffes: se trata de Quijano, apellido que nos remite inmediatamente a don Quijote que, como Ortega, transformaba su visión de la realidad. Sin embargo, parece más bien una simple coincidencia que un guiño literario, pues Quijano se mantiene realista ante la situación que vive en Fyffes y defensor de sus ideas políticas, e intenta resistir a la tortura psicológica que ejercen los militares. Además tiene un hijo que también está preso en Fyffes, joven y mucho menos duro para soportar los golpes morales con los que los agreden los falangistas, por lo que la posible identificación de este personaje con don Quijote queda descartada.

Su evasión es compartida con otros presos, ya que en la prisión de Fyffes Mauricio tiene compañeros con los que puede hablar sobre la literatura, y más concretamente sobre la poesía. También, en Los Rodeos, se forma un grupo que escucha la lectura de novelas soviéticas.

Ortega encuentra refugio en la poesía: al principio para mostrar la épica de la lucha republicana, más tarde para certificar el abandono de sus costumbres religiosas, y por último, para retratar los asesinatos que los militares cometían en Fyffes tras una victoria republicana, “sobre esa bestia nocturna, que le hacía pensar en un tributo antiguo y que podría pasar a la historia de la ciudad transformada en mito” (Rial 2003: 262).

Mauricio comparte con Rafael Santos y Jesús Rada su afición a la literatura y juntos escriben una comedia grotesca. Se proponen también escribir un diario de la vida en prisión, aunque tienen distintas ideas: Santos quiere resaltar la condición de mártires de los recluidos y desea que se escriba en verso, a la manera de la *Jerusalén libertada*, aunque finalmente propone utilizar la simbología de la navegación para referirse a “aquel buque que era Fyffes” (Rial 2003: 163); Rada, sin embargo, quiere narrar con la retórica de las

novelas sociales; y Mauricio Ortega en un primer momento intenta escribir de un modo indirecto para conseguir plasmar una imagen objetiva, pero entiende que de nada sirve si no muestra la realidad descarnada, con toda su dureza: “Entonces decidió que lo sincero era escribir como se vivía, groseramente, muy de cara al lector, lanzándole encima la escatología de Fyffes para que él la sufriera de algún modo” (Rial 2003: 162).

La conclusión a la que llega Mauricio Ortega es la poética de la ficción que precisamente utiliza José Antonio Rial en su obra, incidiendo sobre los aspectos más sórdidos de la prisión para demostrar el horror que se vivía en las cárceles franquistas. Rial configura su discurso, como hemos visto, para dar su versión de la tragedia española avalada por su experiencia en las prisiones falangistas, contraria a la versión oficial. Su propósito principal es rescatar la memoria de los vencidos para que el horror vivido en las cárceles franquistas no caiga en el olvido, los militares que actuaron como verdugos no sean recordados como héroes y las víctimas de los atroces crímenes cometidos puedan ser rememoradas. Rial no comete la simplificación que supondría identificar a un bando con el bien y al otro con el mal, y reflexiona ampliamente acerca de la condición del ser humano, sobre los principios que lo mueven a actuar violentamente en nombre de unas ideas que cree verdaderas. Porque la religión y la ideología son sólo la máscara que se ponen las personas para someter y dañar, y ésa es la conclusión a la que llega el protagonista Mauricio Ortega, probablemente la misma que vislumbró, con la distancia y la tranquilidad que le proporcionaba el exilio, José Antonio Rial.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis (2001): *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.

CACHEIRO VARELA, Maximino (1995): *Retrato hablado de José Antonio Rial*. Los Teques, Venezuela: Ateneo de Los Teques.

GARCÍA LUIS, Ricardo (1994): *La justicia de los rebeldes*. Tegueste: Baile del Sol.

GARCÍA RAMOS, Juan-Manuel (2009): “José Antonio Rial, una voz entre Canarias y Cuba”. Madrid: *El País*, 19 de noviembre. En: http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Jose/Antonio/Rial/voz/Canarias/Cuba/elpepinec/20091119elpepinec_2/Tes [Consulta: 23 de mayo de 2010].

LA OPINIÓN DE TENERIFE (2009), “Muere el autor de *La Prisión de Fyffes*” [en línea]. Las Palmas: *La Provincia Diario de Las Palmas*, 19 de noviembre. En: http://www.laprovincia.es/cultura/2009/11/19/muere-autor-prision-fyffes/270199.html [Consulta: 23 de mayo de 2010].

PIEDRAFITA SALGADO, Fernando (2003): *Bibliografía del exilio republicano español (1936-1975)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

RIAL, José Antonio (2003): *La prisión de Fyffes*. Tenerife / Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.

— (2004): *Las nereidas del faro*. Tenerife / Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.

RIVAS GARCÍA, Ramiro (2000): “La Guerra Civil en Tenerife”, en CABRERA ACOSTA, Miguel Ángel (ed.), *La Guerra Civil en Canarias*. La Laguna: Francisco Lemus Editor.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010): *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.

LUÍS SEOANE. EL ARTE DE LA PALABRA PARA DIGNIFICAR LA EPOPEYA DE UN PUEBLO OBLIGADO A LA EXTRANJERÍA

David RODRÍGUEZ SEOANE

Resumen
En este artículo se realiza un análisis de la importancia de la figura de Luís Seoane en el exilio gallego en Buenos Aires durante las décadas centrales del siglo XX. La polifacética obra de este artista, de amplio reconocimiento dentro de la literatura gallega tanto por su repercusión como por su profundidad intelectual, abarca desde la pintura a la poesía pasando por una incesante actividad editorial y empresarial que le llevó a ser el principal impulsor de las revistas culturales de la emigración, siendo *Galicia Emigrante* el mejor ejemplo de su legado y la publicación más sobresaliente de todas cuantas los gallegos llevaron a la imprenta en "las Américas".
Su primer libro de poemas *Fardel de eisilado,* publicado en 1952, condensa su sentimiento poético y su visión del mundo y de su tierra como emigrante y exiliado. Buena parte de las reflexiones aquí recogidas aparecen plasmadas en sus versos.
Palabras clave: Luís Seoane, Buenos Aires, *Fardel de eisilado,* emigración, exilio, Galicia.

Title: Luís Seoane. The Art of Words for Dignifying the Epic of a Community Forced to Foreignness

Abstract
In this article the importance of Luís Seoane as a key figure of the Galician exile in the city of Buenos Aires during the central decades of the 20th century is analysed. This artist's multifaceted work, widely recognized due to both his repercussion and his intellectual deepness, includes such diverse material as visual art, poetry and a continuous editorial and literary business that made him the first generator of the cultural magazines on immigration. *Galicia Emigrante* is the best example of his legacy and the most outstanding of all the publications promoted by Galicians in "the Americas".
His first book of poems, *Fardel de eisilado*, published in 1952, contains his poetical imaginary and his unique vision of his own land as an exiled, and subsequently of the world. The majority of reflections, here analysed, are captured in his lines.
Keywords: Luís Seoane, Buenos Aires, *Fardel de eisilado,* emigration, exile, Galicia.

1. Introducción. Cien años de Luís Seoane

Luís Seoane nació en Buenos Aires en 1910 y falleció en A Coruña en 1979. A lo largo de su intensa biografía, fue dibujante, pintor, grabador, ilustrador, promotor literario, editor, poeta, abogado laboralista, activista político y periodista, por mencionar algunas de las variadas actividades que desarrolló en vida, la mayoría de ellas con auténtica devoción.

Ayer Seoane fue todo eso y más. Hoy es el símbolo más representativo de la diáspora gallega hacia la que para muchos, quizás no para él, fue la “auténtica tierra prometida”. Hablo de “las Américas”, de Latinoamérica, de Argentina, de Buenos Aires, la ciudad en la que nació y en la que se exilió. La conocida como “la quinta provincia gallega”, con permiso de Torrente Ballester y de su ficticia Castroforte del Baralla90, descrita en *La saga-fuga de J.B*. Hablo, decía, de Buenos Aires, la ciudad “gallega” más populosa del mundo, y en la que Luís Seoane construyó su discurso, un discurso fuertemente marcado por el exilio y por la emigración, circunstancias históricas ambas en las que se circunscribe la Galicia que tanto añoró en vida y a la que dedicó su vasta producción artística. Una tierra que le causó dolor, morriña, ternura y en la que no nació pero sí murió y sobre todo luchó por que “la lengua y la literatura gallega durasen mil primaveras más”, en recuerdo al célebre deseo de Álvaro Cunqueiro que hoy forma parte del epitafio inscrito en su sepulcro.

Sin duda, permítase el anacronismo, Seoane fue un “hombre del Renacimiento”, como lo definiría Xesús Alonso Montero[91] en sus escritos sobre el amplio legado de este autor polifacético implicado hasta la extenuación en las circunstancias políticas, sociales y artísticas de su pueblo durante las décadas centrales del siglo XX.

Resulta difícil definir en pocas palabras a uno de esos hombres, y cito de nuevo a Alonso Montero, “que honran una cultura y nos permiten seguir creyendo en las potencialidades y en las virtudes del ser humano”.

[90] Ciudad ficticia, capital también de una provincia inventada ubicada supuestamente en Galicia, junto a las cuatro realmente existentes, en la que Gonzalo Torrente Ballester ubicó la trama de su famosa novela *La saga-fuga de J.B*.

[91] Catedrático de Literatura Gallega en la Universidad de Santiago de Compostela y miembro numerario de la Real Academia Galega. Su obra repasa en profundidad el legado de algunos de los más importantes escritores gallegos como Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Leiras Pulpeiro, Luís Pimentel, Celso Emilio Ferreiro y, por supuesto, Luís Seoane.

Un artista que hizo de sus compromisos cívicos y de su lealtad una bandera que defendió hasta las últimas consecuencias. Por eso, es más sensato que me remita a la “definición” que su amigo y compañero de fatigas Lorenzo Varela le dedicó en un artículo publicado en *La Voz de Galicia* en 1972 bajo el título de “Seoane o la *galleguidad* universal”:

> Seoane es una de las personas mejor informadas del mundo (allá por los años veinte estaba al día, en Santiago, con la labor de los expresionistas nórdicos y los experimentalistas rusos y de todas partes), hace una vida cosmopolita y de relación. Por su casa-taller pasaron con frecuencia Alberti y Cortázar, Sábato y Mújica Laínez, Mallea y Nicolás Guillén, y Miguel Ángel Asturias, y la gran actriz o el gran experto de Nueva York, y en su biblioteca suele estar el último libro –leído y conversado– y la revista de artes gráficas llegada el día antes de Suiza.
> Pero su memoria está en la infancia hechizada por los labrantíos y bosques de Arca (en A Coruña), en las altas olas que asaltan la Torre de Hércules, en el asomo a la historia de su pueblo y del mundo en su vida universitaria de Compostela.
> Galicia entera, en fin, le habita en la memoria y toda su obra es un homenaje a ella, una acción de gracias por su existencia, una apasionada ofrenda de enamorado sin remedios. (Sucarrat 1977: 8-12)

Palabras muy sentidas las pronunciadas por Varela que sostienen y realzan la figura de un artista poliédrico que, pese a todo, insistió en definirse a sí mismo del modo más sencillo posible porque, a fin de cuentas, él se reconocía como un emigrante gallego más, como uno de los tantos anónimos que eternizó constantemente tanto en sus obras pictóricas como literarias: “Nacín fillo de emigrantes, en Buenos Aires, no ano 1910. Fun á escola na Coruña. Fíxenme licenciado en Dereito en Santiago. Fun abogado até 1937. Son pintor” (Seoane 1989: 11). En estas líneas que se corresponden con la respuesta dada a una pregunta formulada por Xosé Luís Méndez Ferrín, escritor gallego de reconocido prestigio y actual Presidente de la Real Academia Galega, al propio Seoane, se nos brindan algunos de los elementos fundamentales que delimitan tanto la travesía vital de este autor como buena parte de su quehacer como intelectual.

Efectivamente, si el hecho de nacer hijo de emigrantes determina profundamente el posicionamiento de Seoane ante la realidad gallega de su tiempo, su paso por las aulas compostelanas le ayudó a completar intelectualmente la perspectiva de la que posteriormente impregnará toda su obra y su pensamiento. Y por encima de todo, su sentencia final “son pintor” le

atribuye el encargo de ser pintor de dos mundos a través de su compromiso con ambas orillas del Atlántico.

2. El polifacético legado de un hombre “del Renacimiento”

En este 2010 en que vivimos se cumple un siglo del nacimiento de uno de los intelectuales más representativos de la cultura gallega desde el exterior. Luís Seoane, exiliado en Argentina desde 1936, reconstruyó desde Buenos Aires a través de sus muchas facetas artísticas la intrahistoria de las gentes que “hicieron las Américas” en busca de otra oportunidad, de una vida más amable.

La historia del Seoane exiliado comienza, como para muchos, pocos días después de la sublevación fascista. Su posicionamiento político, galleguista de izquierdas y de firmes convicciones marxistas, no le acarrearía más que la muerte si continuaba en Galicia, a la que había regresado con sus padres, emigrantes dedicados al comercio, siendo todavía niño, y donde había realizado sus estudios de bachillerato y Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela. Decide entonces atravesar la vecina Portugal para embarcarse en Lisboa rumbo a Argentina.

Tras su llegada, comienza a colaborar en la prensa porteña y se encarga de la dirección de la revista *Galicia,* editada por el Centro Gallego de Buenos Aires, dirigiéndola durante más de dos décadas.

Tan sólo cuatro años después de su llegada al “Nuevo Mundo” fundará, con la ayuda de otros intelectuales, diversas colecciones editoriales con las que difundirá desde el exilio las obras más sobresalientes de los autores gallegos. A todas ellas las bautizará con nombres estrechamente vinculados a su tierra como “Hórreo”, “Dorna”, “Camino de Santiago” y “Pomba”.

Más tarde ejercerá como ilustrador para la editorial Emecé a la vez que su obra pictórica, de tinte expresionista, se va desarrollando influenciada por Paul Klee, en un principio, y por Pablo Picasso después. Hoy sus cuadros, sus murales y sus dibujos pueden apreciarse en los museos de arte moderno de Buenos Aires, Nueva York, Jerusalén, Montevideo, Caracas o Galicia.

Con la ayuda de Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Rafael Dieste, los cuatro componentes de la “Peña gallega del Tortoni”, emblemática cafetería de Buenos Aires en la que celebraban sus tertulias literarias, fundó numerosos

proyectos editoriales como la editorial Nova y Botella al Mar, o las revistas *Correo Literario*, *Cabalgata* o *Galicia Emigrante*[92], sin duda ésta última la obra periódica cumbre del exilio y la emigración gallega en América, con la que trató de mantener viva la llama de la su cultura desde la otra orilla del Atlántico.

En los años cincuenta, Seoane ya es un artista plástico de reconocido prestigio. Anteriormente el Instituto de Artes Gráficas de Nueva York y la Pierpont Morgan Library de la misma ciudad, habían seleccionado *Homenaje a la Torre de Hércules* como uno de los mejores libros de dibujos publicados en el mundo entre 1935 y 1945.

Sin embargo su incombustible lucha a favor del galleguismo lo llevan a dar un paso más en su compromiso social y decide comenzar su periplo en la literatura, en un intento claro de propagar sus convicciones ideológicas de un modo más accesible para las clases populares.

Tras la publicación de una obra narrativa en 1948, *Tres hojas de ruda y un ajo verde*[93], escrita en castellano, se dedicará durante la siguiente década a la composición de obras poéticas como *Na Brétema Sant-Iago* (1956) y *As Cicatrices* (1959) y teatrales como *La Soldadera* (1957) y *El irlandés astrólogo* (1959). Es en esta etapa en la que publica su primer poemario *Fardel de eisilado* (1952, Buenos Aires: Editorial Ánxel Casal[94]) que será analizado a continuación como muestra de su estrategia poética que parte de una lectura ideologizada y subjetiva del pasado para llegar a mostrar las injusticias que se producen en el presente. Su última obra poética[95], género que jamás abandonará, será *A maior abondamento* (1972).

Ya de vuelta en España –aunque seguiría viajando a menudo a Buenos Aires–, durante los años sesenta y setenta, sería nombrado miembro de número de la Academia Argentina de Bellas Artes. Mientras, en Galicia, con Isaac Díaz Pardo, funda el Laboratorio de Formas de Galicia, de donde

[92] *Galicia Emigrante* se publicó entre 1954 y 1959. De su publicación nació también un programa radiofónico que además llevaría el mismo nombre. Las emisiones continuarían en activo hasta 1971, muchos años más que la propia revista.
[93] Este primer libro de Seoane, publicado en la editorial Botella al Mar (fundada por él mismo), recoge una selección de supuestas leyendas antiguas y medievales gallegas.
[94] La editorial Ánxel Casal lleva este nombre en referencia al creador de la editorial Nós (1927). De su imprenta salieron algunas de las publicaciones gallegas –editadas en idioma gallego– más representativas del siglo XX como el periódico *A Nosa Terra* y la revista *Nós*.
[95] En 1977, Ediciones do Castro publicó su obra poética completa recogiendo la totalidad de sus libros de poemas, acompañados por algunos dibujos y grabados del autor.

posteriormente acabaría naciendo la famosa Fábrica de Sargadelos y el Museo Carlos Maside.

3. *Fardel de eisilado:* sentimiento, poética y protesta

Fardel de eisilado, el primer poemario de Luís Seoane y un libro muy querido por él mismo, como aseguraría poco antes de fallecer, fue calificado por muchos estudiosos como uno de los poemarios más importantes del exilio español. Entre ellos, Francine Sucarrat, autora del libro *Luís Seoane, su obra poética y su importancia en la literatura gallega actual*, lo llegaría a definir incluso como “el libro del exilio”.

Su poesía, su sentimiento, es un emotivo convite para los propios emigrantes a repensar su condición de extranjeros con el fin de fortalecer una conciencia de compromiso galleguista desde la diáspora. Ésta es, en mi opinión, la obra iniciática con la que Seoane logra mitificar la memoria de la emigración a la vez que presenta una nueva concepción estética que señala el preludio del social-realismo en Galicia, una visión de la poesía continuada y representada a posteriori por su máximo exponente Celso Emilio Ferreiro, emigrado también en América Latina –en su caso, Venezuela–, autor de obras tan señaladas en la literatura social gallega como *Longa noite de pedra* (1962) o *Viaxe ao país dos ananos* (1968).

Luís Seoane fue quien volvió a plantar, ahora en la posguerra, la semilla de un movimiento artístico, de un modo comprometido de entender el arte ya cultivado anteriormente por nombres ilustres de las letras gallegas como Manuel Curros Enríquez, Rosalía de Castro o Eduardo Pondal.

Estamos hablando de un autor valiente, que con la pluma y el pincel denunció las injusticias sociales que se sufrían y se sentían desde Buenos Aires en particular, y en general desde todos los espacios latinoamericanos que acogieron a los gallegos que un día tuvieron, por razones políticas o no, exiliados o emigrados, que partir en busca de otra tierra.

Por esta razón, sus poemas tratan de desmitificar la imagen del emigrante triunfador que llegó a la “tierra prometida” y se encontró con la felicidad, de repente, paseando por las amplias avenidas porteñas. Más bien su poesía, mediante un estilo prosaico, canta la epopeya a la que miles de personas se vieron obligadas desde finales del siglo XVIII hasta más allá de la

primera mitad del XX. Salvador Lorenzana lo explicó así en un artículo titulado “Galicia en la obra de Luís Seoane”, publicado en la revista *Grial* en 1979: “A traveso da aventura de heroes anónimos, pero verdadeiros, ofreceunos unha visión do que constitúe o fenómeno colectivo dun pobo… Tratábase da lección do sacrificio inútil, da aventura estragada sen remedio” (Sucarrat 1977).

Fardel de eisilado es el libro en el que Seoane reconstruye desde parámetros marxistas y galleguistas la memoria de la emigración, uno de los motivos regidores de su obra artística, tanto pictórica como literaria, y de sus circunstancias personales.

Así, los poemas que abren y cierran *Fardel de eisilado* pueden ser entendidos como dos composiciones escritas mediante una conciencia plenamente autobiográfica. En ellos, como pintor del exilio, traza con sus versos imágenes de su tierra en el poema “O pintor eisilado” y regresa a ella para buscar los recuerdos de su juventud en “Volta do vello emigrante”:

> Ó redor da fonte nos moitos anos o soño tecera tódalas saudades do vello emigrante. Lembrábase axioanllado de neno, as meixelas mollando e a fronte, enchendo a boca de iauga e arrepiando aos áxiles cágados.
> A fontenla estaba á soma da ponte, na cima das xunqueiras e cara a ela iba agora o vello emigrante, acurar as doenzas ca iauga lembrada, tecida en soños, da fonte da mocedade. (Seoane 1989: 97-98)

He aquí el hilo conductor en el que uno a uno se introducen los demás textos que componen el poemario. Textos que constantemente contienen nombres propios, como los de Ramón Cernadas[96] o Ramón Rodríguez Iglesias[97], ambos protagonistas de algunas composiciones; nombres comunes de la geografía bonaerense como Belgrano, Avellaneda, o San Telmo; e incluso fechas concretas. Todo ello en pos de alcanzar un único fin: hablar de la emigración y del exilio en América en toda su extensión. Sin embargo, pese a la concreción con la que Seoane aborda el tema en algunos pasajes, se puede apreciar que la ubicación temporal es un elemento secundario ya que el retrato social que nos muestra en sus versos no se corresponde con un espacio ni con un tiempo fijados, sino que remite directamente a una realidad

[96] A él, símbolo del emigrante, se le dedican tres poemas dentro del libro. Son los titulados “Eu, Ramón Cernadas, povoador galego” (1780); “Eu, Ramón Cernadas, anos despois” (1795); y “Eiquí morreu Ramón Cernadas” (¿1800?). Los tres expuestos consecutivamente en *Fardel de eisilado* (Seoane 1989: 60-72).
[97] Ramón Rodríguez Iglesias es el protagonista del poema titulado “Building Castles in Spain” del poemario *Fardel de eisilado* (Seoane 1989: 94).

presente en cualquier lugar o momento. El sufrimiento que se desprende de la emigración, la saudade, la injusticia, la muerte lejos de Galicia sobrevuelan de manera constante la poesía de *Fardel de eisilado*:

> Non se trata de poñerlle remendos á vella e desencaixada Galiza, senon de erguer unha Galiza feita á imaxen do soño de todos, e tamén de aqueles tantos milleiros de emigrantes que foron soterrados pra sempre nos Panteós Sociaes dos camposantos de moitas cibdades americáns. (Seoane 1989: 93)

El núcleo central del libro está compuesto por una serie de poemas en los que se cuenta cronológicamente la vida del emigrante gallego en América. Así, comienza contando la historia de una familia, la de Ramón Cernadas, que se ve envuelta en una de las llamadas “expediciones de las familias”, organizadas por la Corona española entre 1778 y 1784, mediante las cuales se reclutaban familias pobres para poblar la costa patagónica. En un estilo narrativo y en verso largo, Seoane describe el engaño en el que cayeron muchas de aquellas familias al comprobar que la opulencia y las riquezas prometidas no eran más que un espejismo que terminaba en un laberinto sin muros ni salidas posibles, compuesto fielmente al estilo borgiano, el desierto: “Moi lonxe, na outra banda de tódolo mar tiña nascido o sono, coa anguria da fame, de emigrar ás terras virxes da América nas que engaiolados agora sofrían vexame. Moi lonxe, na outra banda de tódolo mar” (Seoane 1989: 71).

Los siguientes poemas del *Fardel* vuelven una y otra vez sobre la eterna presencia de la tierra propia pese a la distancia, sobre la morriña y de nuevo dirigen su fuerza semántica sobre el engaño. Lo hacen, esta vez, hablando de las circunstancias de la emigración en diferentes épocas y países de destino y en el que sus protagonistas, los héroes anónimos a los que tanto alaba Seoane, intentan por todos los medios no desprenderse de su tierra y para ello recurren a los nombres y a los topónimos. Pretenden que su origen continúe presente en sus vidas, en sus palabras y en sus costumbres. Así lo describe en el poema titulado “Os emigrantes”:

> Existe ás portas mesmas de Buenos Aires una Villa Galicia, aínda de casas de latas, de cans vagabundos e vizosos limoeiros, onde viven iugoslavos, italiás, turcos, xudeus irmandados cos galegos nunha mesma arela de traballadores. Eiquí hai un Puerto Gallegos, e un Río Gallegos, que lembran a orixe de moitos mareantes, e rúas en cada cidade con apelidos galegos, con dondas verbas galegas, e povos entre o po, no deserto, soalleiros, que se chaman Ourense e Pontevedra. (Seoane 1989: 87)

Finalmente, Seoane también encuentra lugar en sus poemas, sin adornos en los que sólo importa el mensaje, para destacar la inmensa labor de las sociedades de emigrantes creadas en el exterior, para criticar y ridiculizar con dureza la inoperancia de los cargos políticos que continúan en Galicia despreocupados por el devenir de su tierra y para representar también, en el poema “Un ollo soio”, a aquéllos que sufrieron la emigración sin salir de sus casas, a todos aquéllos que esperan el ansiado retorno de los que un día se fueron, como esperan también las mujeres sentadas de la pintura de Seoane, como espera también Galicia, metáfora de las mujeres que lloran a la ausencia y a la soledad:

> Rise a vella cotrosa. Arrota. Amostra ó rir un soio dente. Vira as cachas. Ensina o cu. Enfeitiza con oraciós ardilosamente
> Na caveira, no medio da cornadura, ten un ollo soio. Bota mal de ollos. Maldice. O ollo é duro e frío como un croio.
> Na aldea din que a vella tía Medusa de recén casada toelou. Cando moza belida, fai moitos anos, o home para América emigrou. (Seoane 1989: 77-78)

Con todo ello, *Fardel de eisilado* es un libro que empieza y termina en Galicia y que se podría describir como una suerte de viaje simbólico y colectivo, una suerte de odisea emigrante en América, hecha desde las convicciones marxistas y galleguistas, que trata de reconstruir un pasado que ni fue glorioso ni se explica a través de grandes héroes, sino que se levantó con el impagable esfuerzo de miles y miles de personas anónimas.

4. A modo de conclusión

En resumidas cuentas, como se puede apreciar, toda la producción artística de Seoane –tanto literaria como plástica– mantiene una unidad y una coherencia que bien se podrían resumir en seis principios básicos: el arte hecho para el hombre, el compromiso con el entorno, el realismo, la reapropiación de la memoria histórica, la importancia del colectivo por encima del individualismo y el sentimiento de apego inquebrantable a la tierra.

En la obra de Seoane los términos de emigración y exilio aparecen constantemente apelados y se confunden en pos de la consecución de una misma tarea: la construcción desde Buenos Aires de un discurso común, capaz de representar el sentimiento y la realidad de la diáspora gallega en América.

Finalmente, para concluir este artículo, considero pertinente hacer una pequeña referencia a algunas de las palabras cruzadas que Xosé Luís Méndez Ferrín y Arturo Casas, Teórico de la Literatura y profesor en la Universidad de Santiago de Compostela, pronunciaron en honor a Seoane en el congreso conmemorativo del centenario de su nacimiento *Luís Seoane. Galicia-Arxentina: una dobre cidadanía,* celebrado en abril, esta vez en una mesa que tuvo lugar en el Consello da Cultura Galega de Santiago de Compostela:

> “Ninguén fixo o que fixo Seoane”, afirmou Arturo Casas. Falaba do pintor, pero tamén do editor incansable, do poeta *brechtián* e dramaturgo da historia dos condenados, do home inequivocamente de esquerdas, do exiliado que nunca regresou de todo. Xosé Luís Méndez Ferrín, logo de asexar ao autor de *Fardel de eisilado* nos recantos da súa lembranza, tampouco dubidou en empregar maximalismos: “O intelectual galego de esquerdas máis importante dos que se cruzaron na miña vida”.

En definitiva, Seoane quiso de “un país de poesía lírica sacar el lirismo para hacer poesía épica de la vida del campesino y emigrante gallego” (Sucarrat 1977: 107). El exilio, su propio exilio, le proporcionó el dolor y la conciencia del drama de su pueblo. Un destierro que él sufrió en su propia piel.

Bibliografía

ALONSO MONTERO, Xesús (1994): *As palabras no exilio: Biografía intelectual de Luís Seoane*. Vigo: Xerais.

— (1995): *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

DE ZULETA, Emilia (1999): *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril Ensayo.

SEOANE, Luís (1989): *Fardel de eisilado / Na brétema Sant-Iago*. Vigo: Xerais.

SUCARRAT, Francine (1977): *Luís Seoane, su obra poética y su importancia en la literatura gallega actual*. A Coruña: Ediciones del Castro.

TERESA PÀMIES: CRONISTA DE UNA GUERRA, CRONISTA DE UN EXILIO

Irene RODRÍGUEZ SIERRA

Resumen
El exilio republicano de 1939 marcó profundamente a España y a todos sus habitantes. La clase intelectual, refugiada en su mayoría en diversos rincones del mundo, se convirtió en cronista de una guerra fratricida, que les obligó a abandonar su hogar.
En este contexto, la obra de Teresa Pàmies tiene como razón de ser los trágicos acontecimientos que marcaron la historia de su país. Autobiografía e historiografía confluyen en sus textos, dando lugar a un testimonio vivo pero muy subjetivo de lo vivido en la década de los años treinta y en las sucesivas. No es posible para ella afrontar el presente sin tener en cuenta el pasado y, por ello, su principal objetivo es alzar la voz por encima del silencio impuesto por los vencedores.
Al mismo tiempo, la escritura le hace posible reencontrarse consigo misma, lo que explica la intimidad y la desorganización que caracteriza su escritura.
En el presente artículo se pretende mostrar la fuerte impronta que la historia colectiva tiene a nivel individual, en lo más profundo del ser humano. Un acontecimiento tan significativo como una guerra puede conducirnos por derroteros con los que, de otro modo, jamás hubiésemos soñado como la escritura en el caso de Teresa Pàmies.
Palabras clave: Cataluña, exilio, biografía, historiografía, subjetividad.

Title: Teresa Pàmies: Writer of a War, Writer of an Exile

Abstract
The Spanish Republican exile, in 1939, left an important mark in the country and the people. The intellectual class, refugee in many parts of the world, wrote about a war between brothers and the loss of their homeland.
Teresa Pàmies’s work exists because of the dramatic situations she had to live. Historiography and biography are mixed on her books. She wanted to build a new present without forgetting the past. She tries to raise her voice to break the Republican side’s silence. At the same time, the writing makes her possible to find herself again. Because of that, her works are disorganised and intimate.
The present article wants to show how history can determine our lives. It can change something on the deepest side of a human being. We can go to places we have never dreamt, like the writing.
Keywords: Catalonia, exile, biography, historiography, subjectivity.

Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo
mas yo te dejo mudo, ¡mudo!
¿Y cómo vas a recoger el trigo
y alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?
(León Felipe)

Con la victoria franquista de 1939 se implanta en España un sistema dictatorial que habría de durar cerca de cuarenta años y que provoca una de las mayores diásporas que han tenido lugar a lo largo de la historia. Gentes de toda condición y procedencia –sobre todo catalanes y aragoneses– se ven obligadas a salir del país con lo puesto, a abandonar a sus familias, sus hogares, sus trabajos… En definitiva, a dejar toda su vida atrás con el único propósito de evitar la muerte.

En palabras de Allison Taillot, la derrota del bando republicano supone una verdadera catástrofe para la cultura de aquellos años. Muchos de los grandes intelectuales de la época, al servicio de la República, abandonan nuestro país y se convierten, más allá de la frontera, en cronistas del conflicto y de la dura experiencia del exilio.

No es mi objetivo aquí hacer una disertación sobre las consecuencias de la guerra en el conjunto de las letras españolas, ni siquiera de las de Cataluña. Únicamente deseo mostrar la fuerte huella que el conflicto deja a muchos a nivel individual y cómo Teresa Pàmies es un perfecto ejemplo de ello. Sus circunstancias personales la convierten en un interesante caso de estudio tanto para historiadores como para filólogos. Tampoco pretendo elaborar una tesis sobre la obra de la escritora catalana, sino, únicamente, conocer mejor a una autora que ha pasado desapercibida en la mayor parte de su propio país.

Para poder comprender plenamente sus escritos es necesario conocer su trayectoria personal. Nuestra autora nace en Balaguer (Lleida) en 1919. Su padre, Tomás Pàmies, comunista convencido, primeramente militante de la CNT y más adelante del PSUC y dirigente del Bloque Local Obrero Campesino, es encarcelado en múltiples ocasiones. Su madre, y segunda esposa de Tomás, se ve obligada a trabajar para poder mantener a su familia, a fin de que su marido pueda dedicarse plenamente a su vocación política. Por esta razón,

los Pàmies tienen que hacer frente a serios apuros económicos, que llevan a Teresa a comenzar a trabajar como costurera en una fábrica textil.

De formación autodidacta, sus inquietudes políticas aparecen a edad muy temprana. Cómo no habrían de hacerlo si a los diez años acompaña a su padre a vender el periódico del partido entre los vecinos de Balaguer. Con tan sólo dieciséis años empieza a militar en el PSOE y a los diecisiete ya habla en un mitin en la Plaza Monumental de Barcelona. En 1937 es dirigente de las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña. Son interesantes sus palabras: “Mi generación, y me refiero a la de las JSU, fue una generación estalinista. Manteníamos una actitud de incondicional adhesión a todo lo que se hacía en la Unión Soviética” (Pàmies 1975: 172).

En el mismo año funda, junto a otras mujeres, la Aliança Nacional de la Dona Jove (Alianza Nacional de la Mujer Joven), cuya actividad se extiende hasta 1939. Dice la autora:

> Yo fui fundadora de la Alianza de la Mujer Joven, y eso tiene una historia. Existía la Unión de Muchachas que en aquel momento estaban organizadas aquí en Barcelona, porque ya estaban refugiadas de Madrid y del norte, y hubo un problema, a la hora de dar un nombre a la nueva agrupación, había mujeres de 30 años, fíjate tú, jovencísimas, que no querían que se llamara Alianza de las Muchachas Catalanas, porque no se consideraban jóvenes, y entonces encontramos esta denominación de compromiso Alianza Nacional de la Mujer Joven y el presidente Companys cuando fuimos a verle a pedirle ayuda, porque estas cosas no se podían hacer sin ayuda, nos felicitó por lo ajustado de la denominación. Un poco larga la explicación. (García Sulé 2007)

> Nuestras aliadas fueron “mujeres jóvenes” de la ERC, de las EC, las de Acció Catalana, sindicalistas, ugetistas, miembros de centros recreativos, (deportivos, folklóricos) y otras muchachas de escasa inquietud política, pero deseosas de participar en algo al margen de los partidos”. (Pàmies 1975: 20)

En definitiva, durante la guerra se convierte en una destacada figura política, sobre todo, en Cataluña: participa en mítines, recorre la comunidad catalana en diversas campañas propagandísticas y visita el frente republicano, con el fin de animar a las tropas. Sale, además, al extranjero como representante de España en ceremonias y congresos en los que se hace un llamamiento a la paz mundial: “El mes de agosto se celebró en el Vassar College, Estado de Nueva York, un Congreso Mundial de la Juventud para la paz. La delegación de la España republicana fue muy representativa […]” (Pàmies 1975: 125).

Para la familia Pàmies, al igual que para tantísimas otras, la guerra tiene unas consecuencias desastrosas: nuestra autora se exilia junto a su padre a Francia y jamás vuelve a ver a su madre:

> Mi madre no quería irse. No creía que al entrar los otros pudiesen hacerla nada, pero sí sabía que yo lo pagaría si me pescaban en Barcelona. “Todo pasará –me dijo– tú vete y busca a tu padre y a Josep. Yo sería un engorro para vosotros”. (Pàmies 1975: 190)

En los primeros momentos de su exilio, pasa un tiempo en un campo de concentración y trabaja en granjas a cambio de comida y techo. Teresa hablaba así de su experiencia en una entrevista en Catalunya Radio:

> Creo que lo pasó peor la gente que se quedó. La derrota pagada. Estaba en un cuartel desafectado que no servía para nada, en el que nos pusieron paja para dormir… Bueno, pero aquello no era Mathausen, pero de todas maneras fue una experiencia que nos formó, pero no de una manera beligerante, no pensábamos se lo devolveremos. (García Sulé 2007)

Logra escapar del campo de concentración, huyendo hacia París, donde es acogida por compañeros del PC español. Sin embargo, es nuevamente encarcelada y expulsada del país por no tener documentación en regla:

> Yo no participé en la resistencia porque en Francia no me quedé. Me encarcelaron porque no tenía papeles y me pescaron en casa de una francesa, que era la que me acogía. Aquello fue una experiencia que en algunos sentidos fue divertida, tuve apoyos de mucha gente… Yo era muy joven y cantaba, siempre cantaba, cantaba canciones españolas… Poníamos letra actualizada y todo eso… No fue una experiencia dramática para mí… Éramos muy jóvenes, siempre he cantado porque yo estaba en el orfeón de Balaguer. No fue un drama para mí. (García Sulé 2007)

Decide entonces marchar a República Dominicana y, después de pasar por Cuba, acaba asentándose en México, donde inicia su formación en periodismo.

Se traslada a Praga en 1947, donde permanece doce años. Allí trabaja como redactora para las emisiones en catalán y en español de Radio Praga. Es en estos años cuando contrae matrimonio con el dirigente comunista Gregorio López Raimundo. Pasa un largo tiempo en París y regresa a Barcelona en 1971.

En este año ve la luz su obra *Testament de Praga,* escrita junto a su padre, premiada y varias veces reeditada. Junto a colaboraciones en revistas como *Serra d’Or* y *Oriflama,* va apareciendo una extensa obra que incluye novelas, dietarios y narrativa. Algunos títulos que cabe destacar son *Memoria*

de los muertos, Cuando éramos capitanes, Gente de mi exilio, Inolvidables, Llueve todo el día, Jardín hundido y la serie de diarios de viajes para *España Allí me encontrareis,* editada en un solo volumen en 2002. También es interesante Radio Pirenaica, que narra la experiencia de las emisiones en lengua catalana de Radio España Independiente que la escritora realizó entre 1941 y 1977.

En palabras de Genaro J. Pérez, activismo, cárcel, guerra y exilio motivan la obra de Pàmies casi en su totalidad. Dejaré a un margen su producción novelística y sus libros de viajes para centrarme de modo exclusivo en sus textos histórico-autobiográficos, en los que el conflicto bélico, la huida y la vida fuera de España constituyen el núcleo de la narración, sin la necesidad de contar con un marco ficticio que le haga posible expresar las cuestiones que la obsesionaban.

No hay que olvidar que la pérdida de la patria, del hogar, supone una preocupación constante para la mayoría de los intelectuales republicanos exiliados. La literatura era el único medio que poseían para reafirmarse, para hacer llegar al mundo sus vivencias y la convierten en su principal arma en la lucha contra el franquismo.

Por otro lado, los que tienen la suerte de regresar lo hacen, en la mayoría de los casos, a la España de la Transición. Ansían en este momento la defensa de la memoria de la guerra, alzar la voz frente al silencio impuesto, durante cuarenta años, a los vencidos. En el caso particular que aquí nos ocupa, la autora trata de construir el presente nacional a través del propio pasado: cree que no se puede conformar la historia del país si se olvidan los años del gobierno republicano, la guerra y el exilio:

> No se trata de aprovechar el retorno de unos y la evolución de otros para desahogar rencores de uno y otro cariz. El exiliado, vivo o muerto, no retorna para rememorar heridos, ni para pasar factura a nadie. Su presencia, discreta o espectacular, le hace un bien a España. El hecho de que las generaciones de posguerra acepten esa presencia le hace bien a la sociedad en su conjunto. (Pàmies 1976: 90)

Pero no hemos de olvidar que la escritura también es una importante fuente de consuelo para los despatriados. La escritura funciona para ellos como un terapeuta y, a través de sus “conversaciones” con ella, se reconcilian con el pasado histórico –común a toda una generación de españoles– y con el

suyo propio. Son capaces de esta manera de ordenar sus sentimientos con respecto a todo lo vivido para poder, así, cerrar las heridas que aún permanecen abiertas:

> He leído algunas evocaciones del 26 de enero de 1939. De los que entraron en Barcelona y de los que salieron de ella. También de gente que estaba. Cada cual recuerda lo que más le impresionó o lo que le conviene, o lo que le dijeron y se atribuye o lo que se imaginó. Mi evocación acaso tenga un poco de cada uno de esos ingredientes a la hora de descubrir detalles, sensaciones, imágenes […]. Una guerra se vive, sobre todo, a nivel individual. Las punzadas perduran, se convierten en obsesiones y las obsesiones tienen que salir, no deben guardarse, pues si las guardas, te pudren… (Pàmies 1975)

Guzmán, estudioso de la producción literaria de Teresa, afirma muy acertadamente que su obra es, a un tiempo, la historia de un país y de una sola persona, colectiva e individual. A través de las páginas de Cuando éramos capitanes, Si vas a París, papá, Los que se fueron, La retaguardia republicana, Romanticismo militante y otros ensayos, la autora nos presenta una memoria muy viva, impregnada completamente de su personalidad. Sus pensamientos y opiniones subyacen en cada palabra y es que, como ella misma dijo:

> No tengo la pretensión de dar a estas páginas la imagen fidelísima, decisiva, de unos años decisivos, sólo recuerdos y, al escribirlos, sólo deseo contribuir a encontrar el clima general que nunca podré captar y registrar, en su conjunto, el mero testimonio individual. (Pàmies 1975: 171)

Por ello es frecuente apreciar, en unas páginas caracterizadas por un estilo sencillo y directo, cómo se pierde en frecuentes digresiones convirtiendo su escritura, en muchos casos, en un testimonio casi incoherente y profundamente sentimental. Precisamente por ello, en algunos casos, nos da la sensación de que estamos leyendo un diario íntimo. Parece que su escritura está dominada por el denominado “flujo de la conciencia”, pues deja fluir sus pensamientos, saltando de un punto a otro, de un tema a otro. Un hecho histórico puede evocar el recuerdo de una conversación con otra persona que nada tuvo que ver en él o un poema puede conducirla a una anécdota personal sin ninguna trascendencia. Me gustaría añadir, además, que es posible apreciar en ella un cambio de tono cuando narra acontecimientos vividos personalmente y otros que forman parte del complejo engranaje que constituye la realidad de aquellos años, distanciándose considerablemente cuando narra éstos últimos sin llegar a alcanzar, en modo alguno, un tono objetivo.

No obstante, es curioso percibir un fallido intento, pero intento al fin y al cabo, de dar a su obra el carácter de un testimonio histórico fiable, digno de cualquier manual de historia. Me refiero a la frecuente introducción de documentos reales de diversa índole –cartas, comunicados–, a la transcripción de conversaciones con otros personajes con los que se cruzó en uno u otro momento… Pretende ofrecernos una visión lo más completa posible de aquella etapa; es consciente, como ya hemos visto, de que sus palabras recogen, únicamente, una pequeñísima parcela de lo acontecido, de que constituyen tan sólo una de las miles y miles de realidades que conforman el complejo engranaje de un período profundamente emblemático. Son curiosas sus siguientes palabras: “Tengo la pretensión de haber sido una cronista eficaz de mi tiempo”.

Teresa dijo en una entrevista en *El País,* el 1 de junio de 2001, que: “como la mayoría de escritores, mi obra ha sido motivada por mi experiencia vital. En el caso de mi generación, se trata de una guerra, un exilio y un retorno al país antes de que los vencedores de la guerra fueran ahuyentados del poder”. No podía haber hecho una afirmación más certera, pues la guerra y el exilio son la razón de ser de la obra de la catalana. No cabe duda de que su producción no sería la misma sin todo ello. Ni siquiera sabemos si hubiese cogido la pluma en otras circunstancias pues, como ella misma afirma en otra entrevista en Radio Cataluña, iba para modista, pero la guerra la convirtió en escritora. Bien es verdad que hay algo que la diferencia con respecto a los demás intelectuales exiliados: comienza a publicar sus libros una vez que vuelve a España. Sin embargo, dada la extensión de su corpus literario, lo más probable es que comenzara a escribir en los treinta años que pasó fuera de su tierra natal. En cualquier caso, casi parece que es su regreso a sus orígenes lo que la induce a escribir, es como si dijera: “ahora estoy aquí, pero no hemos de olvidar lo que ha pasado”.

Bibliografía

ABELLÁN, José Luis (1978): *El exilio español de 1939, vol. 6, Cataluña, Euzkadi, Galicia*. Madrid: Taurus.

ALTED VIGIL, Alicia; y AUBERT, Paul (1992): “*Triunfo* en su época”, en *Jornadas organizadas en la Casa de Velázquez los días 26 y 27 de octubre de 1992*.

— (1997): “El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres”, en *Revista de historia de las mujeres,* Granada, vol. 4, núm. 2, julio-diciembre.

AZNAR SOLER, Manuel (2006): *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Madrid: Renacimiento.

CASALS, Gloria (1995): *Literatura catalana amb textos comentats*. Barcelona: Edicions 72.

DUCRÒS, Joan (2001): “Documentació: Teresa Pàmies, premio de las Letras Catalanas: 'Tengo la pretensión de haber sido una cronista eficaz de mi tiempo'”, en *Corpus Literari Ciutat d Barcelona*. En: http://www.ducros.biz /corpus/index.php?command=show_news&news_id=2184

GARCÍA SULÉ, Jordi (2007): “Teresa Pàmies: Converses”, en *La hora de conversar*, Catalunya Radio. En: http://www.catradio.cat/reproductor/119149

MASANÉS, Rosa: Página oficial de Teresa Pàmies. En: http://www.escriptors.com/autors/pamiest/

OBIOLS, Isabel (2005): “Teresa Pàmies reúne en un libro sus artículos escritos durante la Guerra Civil”, en *El País* (1 de abril). En: http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Teresa/Pamies/reune/libro/articulos/escritos/durante/Guerra/Civil/elpepiautcat/20050401elpcat_16/Tes/

PÀMIES, Teresa (1975): *Cuando éramos capitanes. Memorias de aquella guerra*. Barcelona: Dopesa.

— (1976): *Los que se fueron. (Los que no volverán. Los que vuelven)*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

— (1985): *Gent del meu exili*. Barcelona: Dopesa.

— (2003): En *escritoras.com* [en línea]: http://www.escritoras.com/escritoras /escritora.php?i=159802935 [Consulta: 22/06/2010].

PÉREZ, Genaro J. (1998): “Lo factual, ficticio y feminista en *Mujer de preso* y *La chivata*, de Teresa Pàmies”, en *Letras Femeninas*, vol. 24, núm. 1-2.

PICORNELL BELENGUER, Mercè (2002): *Discursos testimonials en la Literatura Catalana Recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies).* Barcelona: Publicacions de l’Abadía de Montserrat.

SABATÉ LLOBERA, Núria (2009): “Dos relatos del exilio catalán en Cuba: Teresa Pàmies y Josep Maria Poblet”, en *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, núm 29.

SOLER SASERA, Eva: “Las voces antiguas: la guerra civil española en algunas memorias y autobiografías del exilio literario de 1939”, en *Olivar*, núm. 8.

TAILLOT, Allison (2009): “A prueba del tiempo: las intelectuales antifascistas españolas entre el silencio oficial y la lucha por la memoria”, en *HAOL*, núm. 19.

ZAVALA, Iris M. (2000): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI. Barcelona: Anthropos Editorial.

EL ESPACIO DEL EXILIO EN *NINGÚN LUGAR SAGRADO* DE RODRIGO REY ROSA

Paola RODRÍGUEZ

Resumen

El escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa hace de su escritura un espacio para el exilio. Como intelectual latinoamericano exiliado en Nueva York y en Tánger pone en juego en sus relatos el tema del exilio como eje sobre el que gira la escritura. Su exilio es tanto íntimo como físico, y trasciende hasta llegar al mundo de su ficción en el que sus personajes son seres igualmente exiliados para los que, al igual que para el escritor, el lugar de llegada está en el espacio de la escritura. La salida tanto para el personaje del cuento *Ningún lugar sagrado* como para el escritor es la escritura que encuentra interlocutor en el lector, quien conecta y recompone el diálogo fracturado, tan común en las ciudades globalizadas. Así, el exilio físico conduce a otro tipo de exilio, el de la escritura, en el que confluyen la soledad, el desarraigo, el miedo y el exilio, rasgos propios de la sociedad contemporánea, pero en el que la palabra sobrevive y garantiza la supervivencia.

Palabras clave: Rodrigo Rey Rosa, exilio, *Ningún lugar sagrado*, escritura, Nueva York.

Title: The Space of Exile in *Ningún lugar sagrado* by Rodrigo Rey Rosa

Abstract

The Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa makes of his narrative work a space for the exile. As a Latin American intellectual in exile in New York and Tangier, his stories put at stake the theme of exile as the axis on which his writing turns. His exile is both interior and exterior, and transcends till reaching the world of his fiction in which his characters are also exiles, for whom –as for the writer– the place of arrival is in the space of writing. The exit for both the writer and the character of the story *Ningún lugar sagrado* is the writing, which finds an interlocutor in the reader, who connects and reconstructs the fragmented dialogue, so common in globalized cities. Thus, physical exile leads to another kind of exile, that of writing, in which converge loneliness, rootlessness, fear and exile, characteristic features of contemporary society. It is in writing that the word survives and ensures survival.

Keywords: Rodrigo Rey Rosa, exile, *Ningún lugar sagrado*, writing, New York.

La experiencia de escritura está generalmente relacionada con la del exilio en dos sentidos. Por una parte, como elemento constitutivo del hecho de crear, en el que el escritor se aísla del exterior en un intento de internarse en su mundo particular para concebir su obra; este aislamiento es usualmente descrito como exilio interior. Por otra, como necesidad del exiliado de su patria de refugiarse en la escritura para encontrar un espacio que reemplace el que ha dejado, del que ha sido desarraigado. En los dos casos la escritura es el lugar de llegada y constituye un espacio vital y simbólico para el escritor. El tipo de exilio que nos plantea Rodrigo Rey Rosa va más allá de estos dos sentidos. Su exilio es tanto interno como externo, y trasciende hasta llegar al mundo de su ficción en el que sus personajes son seres igualmente exiliados para los que, como para el escritor, el lugar de llegada está en el espacio de la escritura.

El escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (1958-) ingresa en el panorama literario internacional de la mano de su padrino Paul Bowles, quien descubre su obra y se entusiasma con la traducción al inglés[98] de tres de sus primeros cuentos. Después de iniciar estudios de cine en Nueva York, Rey Rosa se radica en Tánger, donde toma clases de escritura creativa con su maestro Bowles, de quien aprende el arte de escribir relatos cortos, sus preferidos; en ellos condensa toda su capacidad expresiva en imágenes construidas con la sencillez y contundencia que caracterizan su obra. Su trasegar a lado y lado del Atlántico determina su escritura de manera contundente: además de configurar un estilo propio, suscrito al de Bowles[99], Rey Rosa adhiere su escritura al mundo de los viajeros, de los inmigrantes, de los exiliados que descubren realidades ajenas en las que se reconocen a sí mismos y redescubren el mundo al que pertenecen, que conciben una realidad particular de manera compleja con sus ojos de recién llegados.

Además de la influencia directa que recibe de Bowles, Rey Rosa comparte con el estadounidense su condición de exiliado: los dos escritores salen de su hogar y de su patria en busca de un espacio que finalmente encontrarán en sus viajes y en la literatura. En el caso de Rey Rosa, como intelectual guatemalteco residente en el exterior, su periplo por el norte de los

[98] La obra de Rey Rosa está traducida además al francés, italiano, alemán, holandés y japonés.
[99] Rey Rosa ha sido denominado el testaferro de Bowles (Carrión 2009: 165).

continentes americano y africano trasciende el exilio íntimo del escritor y conlleva un exilio físico originado en su condición de latinoamericano. Hablar de exilio latinoamericano remite involuntariamente a la violencia con la que se han escrito las páginas de la historia reciente de la región; esta realidad ha determinado en muchos casos la decisión o la imposición del exilio como vía de escape para muchos escritores que salen de sus países con la sensación de desarraigo. Sin embargo, generalizar dicha experiencia sería poco riguroso, ya que en muchos otros casos la salida de la patria se origina en una necesidad interna más que en un condicionamiento externo. En el caso de Rey Rosa, éste es, a pesar de las circunstancias particulares de su país, un exilio voluntario que no genera crisis ni angustia por la añoranza de lo que se queda atrás, más que nada porque es posible regresar en cualquier momento. Así, este exilio, como el de muchos intelectuales latinoamericanos, representa una huída que en el fondo es una búsqueda, que indiscutiblemente, por otro lado, no puede desligarse de la realidad que se abandona.

Rey Rosa sale de su natal Guatemala en medio de la violencia que se extiende durante las tres últimas décadas del siglo pasado en su país, de la que se ha llegado a afirmar extraoficialmente que fue un genocidio. Guatemala es uno más de los casos de violencia y exilio que se cuentan en toda Latinoamérica, y pensar en ello en relación con la literatura conlleva a precisar las diversas manifestaciones que ha generado esta realidad en la región.

En la literatura latinoamericana del siglo XX es posible encontrar dos tendencias de escritura claramente diferenciadas por la manera de abordar el tema de la violencia. Estas dos tendencias abarcan las propuestas que van desde la literatura testimonial y documentalista hasta la elaborada prosa de los narradores del *boom* y sus herederos. La primera está claramente alejada de cuestionamientos estéticos, más preocupada por la denuncia explícita y directa que por la exploración literaria, en donde la novela se concibe “no como la ficción, sino como la transcripción de los acontecimientos verídicos y el medio de expresar ‘la verdad histórica’” (Terao 2003: 50). La segunda se encuentra enmarcada dentro de una postura estética que posibilita explorar una literatura distinta a la testimonial; esta apuesta es la de los narradores agrupados bajo la etiqueta del *boom* –según Emir Rodríguez Monegal (1972)– y los escritores

posteriores, también conocidos como de la “ficción histórica” o nuevos narradores, que incursionan y se apoyan en “lo real, lo maravilloso y lo mítico para trascender la denuncia de sus mundos respectivos” (Castro 2002). En el caso de Rodrigo Rey Rosa hay una clara inclinación hacia esta segunda tendencia, en la que, si bien es cierto existe un voluntario distanciamiento de la herencia del *boom*, por lo mismo, hay un interés fundamentado en la exploración de las formas y en la expresividad del lenguaje que se evidencia en la experimentación y en la progresiva constatación de una escritura propia.

La violencia deja además huella en los escenarios en los que cobra vida la ficción. En una dinámica coherente con el proceso de urbanización de la región latinoamericana, se evidencia un significativo y progresivo desplazamiento desde la periferia hacia el centro. Gracias a este movimiento es posible percibir un tránsito del espacio narrativo del campo hacia la ciudad, de lo rural hacia lo urbano, y en Latinoamérica este avance se relaciona directamente con los procesos migratorios y la transformación de las ciudades, como afirma José Luis Romero (1976). De la mano de la globalización, este notable movimiento hacia lo urbano supera las fronteras nacionales y se dirige hacia las grandes urbes, hacia las metrópolis como París en la primera mitad del siglo XX y Nueva York en la segunda; metrópolis que concentran de manera mucho más densa esa búsqueda del individuo y esa especie de angustia que se evidencia en las novelas urbanas latinoamericanas de las últimas décadas del siglo XX. La obra de Rey Rosa ejemplifica claramente este desplazamiento en el que se trascienden las fronteras nacionales.

Como escritor latinoamericano, Rey Rosa no se sustrae a esta realidad violenta ni a su manifestación en la literatura. En su obra confluyen en parte los elementos mencionados. Por una parte, como en la mayoría de la literatura escrita por exiliados, la auto-referencialidad está presente en su obra, por lo que no es extraño encontrar una constante mirada hacia atrás, hacia esa realidad guatemalteca vista desde la distancia, claro está, asumiendo preocupaciones estéticas que llegan más allá de la prosa testimonial. Así, es impreciso afirmar que la apuesta del escritor es exclusivamente referencial, ya que es evidente que su obra además posee un cuestionamiento estético que lo lleva a una intencional ruptura con el pasado, precisamente ese pasado literario

del que proviene. Entre auto-referencialidad y ruptura encuentra Rey Rosa un punto de equilibrio que le permite tomar distancia suficiente sin cortar de raíz con su origen. Esto tal vez explica la forma consciente que adquiere su obra, alejada de las fórmulas del realismo mágico pero entroncada claramente en la vitalidad y la expresividad de éste, explotadas desde una prosa de economía extraordinaria y un laconismo reiteradamente señalado por la crítica. Como heredero de la escritura del *boom*, Rey Rosa toma distancia y se nutre de escritores como Borges para establecer su propia fórmula que mezcla, como lo hemos mencionado, tanto el legado de Bowles como la propia fuerza narrativa que proyecta hacia una expresión poética propia.

Por otra parte, Rey Rosa se ubica en esa periferia que busca la centralidad. Por un lado, representa la periférica realidad centroamericana, guatemalteca específicamente, por otro trasciende las fronteras y desplaza la violencia y angustia de dicha realidad hasta el mismísimo centro, hacia la llamada capital del mundo; en Nueva York la mirada de sus personajes viajeros, inmigrantes o exiliados descubre con extrañeza nuevas preocupaciones, encarnadas en parte de su obra. Obras como *La orilla africana*, *Ningún lugar sagrado*, *El tren a Travancore (Cartas indias)* son muestra de esta línea de escritura que mezcla lo anecdótico con lo existencial, lo circunstancial con lo esencial del ser humano, su vulnerabilidad en cualquier lugar y su potencial capacidad de adaptación.

La colección de cuentos publicada en 1998 bajo el título *Ningún lugar sagrado* recoge precisamente parte de esta vulnerabilidad en nueve relatos que muestran el paisaje urbano de la ciudad de Nueva York, más que como telón de fondo, como elemento recurrente de la narración. Allí el espacio cobra significado en sí mismo como el lugar de la escritura, lugar en el que Rey Rosa juega con las formas yendo y viniendo entre la literatura epistolar, las conversaciones vertiginosas, algunas exploraciones poéticas, los monólogos dialogados, entre otras. Los nueve relatos constituyen una valiosa incursión en las formas del lenguaje a través de la escritura, o viceversa, tal vez.

Afirma Rey Rosa en nota introductoria que:

> *Ningún lugar sagrado*, escrito en Cali, Colombia, en mayo del 98 es un ejercicio de escritura semiautomática donde se combinan circunstancias imaginarias y

> elementos más o menos conformes a la historia de Guatemala, sin censura alguna y con absoluta irresponsabilidad. (Rey Rosa 1998: 7)

Estos “elementos más o menos conformes a la historia reciente de Guatemala” se mezclan además con datos más o menos conformes a la vida del autor, elemento característico de su escritura ya que, como afirma él mismo: “lo único que tienen en común mis personajes son los rasgos autobiográficos que a veces uso para apoyarlos, lo cual me parece una debilidad o un tic” (Solares 2007). Esto es más que evidente en la primera parte del cuento “Ningún lugar sagrado”:

> Aló. ¿Clínica de la doctora Rivers? Gracias. Sí. Sí, doctora, quisiera ser su paciente. Si lo permite, desde luego. No. Fue la doctora Rosenthal quien me recomendó. Sí, a ella y a su esposo, los conozco desde hace tiempo. Se van a vivir a Florencia un año. Dentro de unos días, creo. Por eso no ha querido aceptarme. Además, entre amigos no conviene, me dijo. He trabajado con él. No, no soy poeta, soy cineasta. Escribo guiones. Bueno, eso es parte del problema. Ya no quiero escribir pero no sé qué hacer en vez. ¿Poder? Supongo que sí. No, nada de lo que he escrito ha llegado a producirse, pero casi. Alguien me compró una opción. Claro, es mejor que nada. Con un poco más de suerte tal vez. Era una película de acción. Una especie de *film noir*, pero situado en la selva, en Guatemala. Yo soy de allá. […]. (Rey Rosa 1998: 67)

Aquí el personaje encarna las preocupaciones de un exiliado que busca en Nueva York un espacio en el que llevar a cabo sus proyectos. La escritura se convierte en el resorte que dispara la acción y en el punto de llegada al final de la misma. “Ningún lugar sagrado” recrea una ciudad vista desde la perspectiva de los exiliados, los inmigrantes latinoamericanos, guatemaltecos particularmente, que llegan huyendo, persiguiendo y a su vez siendo perseguidos. Huyendo de la violencia, en un intento por mantenerse a salvo permaneciendo al margen; persiguiendo un ideal o un sueño, una oportunidad que en el lugar de origen no es posible alcanzar, básicamente por el círculo vicioso de la violencia; y siendo perseguidos, arrastrando tras de sí el pasado que no puede arrancarse nunca un exiliado, menos aún cuando está amarrado a la paranoia, al miedo y a la incertidumbre que genera –una vez más– la violencia. En el cuento “Ningún lugar sagrado” estos exiliados son puestos en escena a través de una única voz, la del protagonista, que dialoga con su psicoanalista, pero que nunca recibe respuesta, o por lo menos no visible para el lector, porque el diálogo vertiginoso fluye a pesar del aparente silencio del

interlocutor. Esta forma de narrar es producto de la escritura semiautomática que menciona Rey Rosa, a través de la cual se sostiene toda la acción sobre un “diálogo *monológico*”:

> Regresé a casa al amanecer, y ni señas de mi hermana. Me entró el pánico, doctora. Me acosté en la cama, tratando de calmarme, y me entró la sudadera. Me imaginaba lo peor. Que habían mandado a unos matones detrás de ella. Delirante. Hasta de usted dudé. Que podía ser una confidente. Desde luego que no. Sí, por favor. Sin leche, una cucharadita, gracias. ¿Los hospitales? No, tampoco he llamado. Buena idea. Antonia. El mismo apellido que yo. Gracias. ¿Nada? Es buena señal. Claro. No, a ver, voy a llamar de nuevo a casa. ¡Antonia! ¿Dónde *rejodidos* estabas? Qué. ¿En Queens? ¿Por qué no me llamaste? Ya, qué lista. Por supuesto que no estoy en la lista de teléfonos. Ya, ya. Me estaba volviendo loco, ¿no te das cuenta? Ahora voy para allá. Claro que tengo ganas de darte una pateada. No te muevas de allí, ¿ok? ¿Qué le parece, doctora? La podría matar. (Rey Rosa 1998: 79)

El texto entero es una conversación a medias, una sola cara de un diálogo al que sólo podemos acceder desde lo que nos informa uno de sus participantes. Lo que no se dice, lo que se insinúa o lo que se dice sin ser dicho es la parte del diálogo que corresponde a la voz interlocutora del narrador, voz en la que se convierte el lector que completa los diálogos de la misma manera en que fue escrito el texto: automáticamente, sin necesidad de léxico y menos aún de sintaxis, el lector recompone la parte de la conversación que se omite y restablece el diálogo fragmentado que plantea el relato.

Esta característica de parcialidad del diálogo es sólo una manera de evidenciar el síntoma general de fragmentación que atraviesa los nueve relatos. En el caso del cuarto relato por ejemplo, esta fragmentación se materializa en la progresiva distancia entre el remitente de las cartas y su destinatario, cuya correspondencia, al igual que en “Ningún lugar sagrado”, se construye sobre la base de la voz del emisor exclusivamente y de lo que éste deja filtrar a través de sus cartas:

> Por medio de Paulina me he enterado, primero, de que estuviste en Miami –y me pregunto por qué no me llamaste– y segundo, de que has recibido mis cartas. […] No quise hacerle más preguntas […], creo que ni siquiera le dije adiós. No me extraña que alguien como ella tenga horror de conversar conmigo. Pero tú… ¿O no se trata de eso? Tal vez simplemente no tienes nada que decirme por el momento, o no sabes qué decir –eso pienso, como último recurso–. (Rey Rosa 1998: 51)

Nuevamente, en una conversación sin interlocutor, en la que el lector reconstruye los mensajes omitidos, la distancia progresiva se manifiesta

además en la culminación del relato, donde el remitente pasa de asumir un diálogo fragmentado en el que la respuesta de su destinatario nunca llega, a invertir el orden de la incomunicación para negarle a su interlocutor la posibilidad de encontrar un diálogo efectivo. Finalmente llega la “revancha” en la que el emisor, que inicialmente no recibe respuesta, se permite negarla a su interlocutor cuando éste finalmente responde. Así, el sentido de la comunicación recíproca existe sólo “Hasta cierto punto”, como se titula el relato:

> Comprendo perfectamente tus deseos de salir de Guatemala, de comenzar de nuevo. Dices que piensas en venir a Nueva York, y me parece buena idea. Pero me preguntas si en el apartamento que tengo actualmente habría espacio para alojarte, y me temo que la respuesta es no. Claro que tratándose de ti podría hacerte sitio aun en mi propia cama, pero por desgracia es mal momento. Estoy viéndome con un chico que me encanta, y como él comparte apartamento, usamos el mío cuando queremos estar solos, así que sería molesto tenerte de huésped. ¿No tienes otros amigos o conocidos aquí? Se me ocurre preguntarte si no has pensado en París, y si conoces gente allá, porque me parece que es otra ciudad donde cualquiera podría rehabilitarse. Pero si de todas formas decides intentarlo en Nueva York, telefonéame cuando estés aquí. Podríamos ir juntas al cine o a las galerías de arte o al teatro, o, si todo eso te aburre, a comer o tomar unas copas o un café. (Rey Rosa 1998: 57)

Este mismo postulado está llevado al extremo en “Negocio para el milenio”, donde no hay ningún tipo de respuesta a la serie de ocho cartas que escribe un presidiario al presidente de las cárceles privadas del país.

La fragmentación llevada al extremo de la incomunicación atraviesa los nueve relatos y materializa los valores de una sociedad globalizada que cuantos más medios de comunicación posee, menos efectiva se postula debido a la individualidad del sujeto que habita la mega-metrópoli. En una ciudad como Nueva York se refugian seres solitarios, exiliados, inmigrantes, viajeros que vienen de la periferia y que encuentran espacios cerrados, poco hospitalarios y cargados de la violencia de la que vienen huyendo. La salida tanto para el personaje del cuento como para el escritor es la escritura, que encuentra interlocutor en el lector, quien conecta y que recompone el diálogo fracturado, tan común en las ciudades globalizadas. Así, el exilio físico conduce a otro tipo de exilio, el de la escritura, en el que confluyen la soledad, el desarraigo, el miedo y el exilio, rasgos propios de la sociedad contemporánea, pero donde la palabra sobrevive y garantiza la supervivencia, la comunicación:

> Hola. Trabajó hasta tarde hoy, ¿eh? ¿Yo? Muy bien. Aquí, como ve. Escribiendo un poco. Me tomé la libertad con este bloque de papel. Sí, es verdad, he escrito bastante, para un par de horas. ¿Cuántas? Cinco. Veinte folios, no es poco, no. Pero me temo que no, doctora, está en español. Siempre escribo en español. Es un monólogo. No, es la primera vez que experimento con esta forma. Todo el mundo lo ha hecho, desde luego. (Rey Rosa 1998: 90)

Esta idea se refuerza al final del relato, momento en el que es evidente que la fragmentación es sólo una manera más de incomunicación, y que la escritura funciona y que, tras las ideas de opresión, violencia y paranoia, el personaje pone en evidencia que efectivamente no hay *Ningún lugar sagrado* y que reconocerlo es lo más cercano a la felicidad:

> ¿Dónde estás? Dónde está tu cuarto. No veo nada. Auch. Me choqué con una puerta. Enciende una luz, por favor, no veo nada. ¿En la cama? Ah, me habías asustado. Creí que estabas enojada. Pero si estás desnuda. No completamente. Qué piel tan suave. ¿Te lo quito? Ok. Sí, desvísteme tú. Umm. Qué lengua más rica. Sí. Por donde quieras. No, ningún lugar sagrado. ¿Te gusta? Es toda tuya. ¿Como un ídolo? ¿Te parece? Qué forma más hermosa de adorar. No, fue un gemido de placer. A ver, quiero ver algo. Son perfectos. Eres una diosa. Haz lo que quieras. Dime qué quieres que te haga. Sí. A ver esos pies. Hasta eso te sabe bien. A ver ahora por aquí. Ummm. Todavía mejor. […]. Ahh. Qué delicia. Ya. Uf. Muerto, sí. Da miedo, no te parece, tanta felicidad. (Rey Rosa 1998: 92)

Finalmente, el espacio del exilio en *Ningún lugar sagrado* es la escritura, en la que no sólo el escritor conforma un lugar propio, sino que el lector es partícipe activo de dicho espacio y actúa, ya como invitado, ya como interlocutor.

Bibliografía

CARRIÓN, Jorge (2009): *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W.G. Sebald*. Madrid: Iberoamericana.

CASTRO, Pilar (2002): “El espejo de la crítica. Rodrigo Rey Rosa y *Piedras encantadas*”, en *Literal, Revista de Cultura*, núm. 90. En: http://sololiteratura.com/rod/rodespejo.htm

ECHEVERRÍA, Ignacio (2007): *Desvíos. Un recorrido por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

MANZONI, Celina (ed.) (2003): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana. 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor.

MILLARES, Selena (1994): *Rodrigo Rey Rosa, Lo que soñó Sebastián, Barcelona, Seix Barral, 1994*. En Reseña de Libros recibidos. En: http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI9595110293B.PDF

REY ROSA, Rodrigo (1998): *Ningún lugar sagrado*. Barcelona: Seix Barral.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972): *El* boom *de la novela hispanoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo.

ROMERO, José Luis (1976): *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.

SOLARES, Martín (2007): “Entrevista con Rodrigo Rey Rosa. Un poco de paranoia no le hace mal a nadie”, en *Milenio Semanal*, núm. 190, 20 de febrero.

EXILÉ SUR LE SOL. NOTAS SOBRE LENGUA POÉTICA Y EXILIO

Luca SALVI

Resumen

El artículo se propone bosquejar las relaciones que se establecen entre la poética generacional del Modernismo hispanoamericano y la descripción de la fisonomía interior del exiliado dada por María Zambrano en *Los bienaventurados*. Con esta finalidad, se propondrá una lectura de la obra poética de uno de los primeros modernistas, José Asunción Silva, que siga las coordenadas fijadas por Zambrano para demostrar cómo uno de los ejes fundamentales del pensamiento modernista fue la autoconciencia del artista como ser exiliado.

Palabras clave: exilio, Modernismo hispanoamericano, José Asunción Silva, María Zambrano, *Los bienaventurados*.

Title: *Exilé sur le sol.* Notes on Poetic Language and Exile

Abstract

The article aims to approach the relations between the generational poetics of Hispanic American Modernism and the definition of the inner physiognomy of the exiled as María Zambrano describes it in *Los bienaventurados*. Finally, a lecture of one of the earliest modernists, José Asunción Silva, will be proposed, according to the coordinates established by Zambrano to demonstrate how one of the central themes of modernist thought was the self consciousness of the artist as an exiled being.

Keywords: exile, Hispanic American Modernism, José Asunción Silva, María Zambrano, *Los bienaventurados*.

La primera publicación de *Les fleurs du mal* de Baudelaire en 1857 por la editorial Poulet-Malassis de París marca una fecha clave en la historia de la poesía moderna. En 1861 el autor francés vuelve a publicar una segunda edición del mismo libro, con diferentes e importantes añadiduras. Entre otras, en posición inicial, sólo después de los poemas “Au lecteur” y “Bénédiction”, encontramos “L’albatros”. En él, Baudelaire bosqueja, con impresionante eficacia, la condición existencial del poeta moderno. Los “rois de l’azur”, una vez capturados y obligados a permanecer en el suelo, se convierten en criaturas ridículas, míseras. La condición del albatros es la misma del poeta, concluye Baudelaire, ambos se encuentran exiliados en una dimensión ajena y hostil. Por primera vez en la tradición poética moderna europea, el escritor francés define el poeta como un ser exiliado. La poesía, desde este punto de vista, se convierte en el anhelo continuo de recuperación de una pertenencia negada, de la reproposición en el presente de una dimensión perdida, que no es sino artefacto de la memoria en el vacío del presente.

Antonio Prete, en una ponencia leída en Roma en el año 2005, afirmaba:

> Para la poesía el exilio no es un tema y a menudo ni siquiera una condición del poeta, es el nexo entre existencia y lengua, es lo que lleva a la lejanía a hacerse palabra, a la separación ritmo. Hospitalidad de lo perdido, y de lo irreversible, en la lengua. (Prete 2005)[100]

El crítico italiano traza una interesante genealogía donde a Baudelaire siguen escritores muy diferentes, tanto generacional como geográfica y poéticamente como Mallarmé, Jabès, Celan y Cvetaeva, entre otros. Además, si Prete encuentra en Baudelaire al padre de esta nueva concepción del arte poético en Europa, reconoce en el Modernismo hispanoamericano la primera verdadera manifestación de una actitud similar fuera del continente.

María Zambrano, en *Los bienaventurados,* traza algunas características clave que definen la fisonomía interior del exiliado. A la pregunta ¿quién es el exiliado?, Zambrano no duda en contestar con las siguientes palabras: “Es el devorado, devorado por la historia” (Zambrano 2004: 33). Pero ¿qué historia devoró a los modernistas hispanoamericanos? Las sociedades de las recién nacidas naciones hispanoamericanas vivían entonces un profundo proceso de

[100] La traducción es mía.

cambio, heredado de la historia europea y extendido a todos los ámbitos de la vida social, en un plan de constante racionalización de las relaciones civiles y de final afirmación del modelo social burgués[101]. Este cambio tuvo repercusiones importantes en la vida artística de las sociedades afectadas. Fue Hegel quien, primero, tuvo la sensibilidad de describir este proceso, siempre con relación a Europa. El arte, afirma el filósofo alemán: “ya no es para nosotros la más alta forma en la que la verdad se da existencia […]. Se puede esperar que el arte siga ascendiendo cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la más alta necesidad del espíritu” (Hegel 1955: 139)[102].

Ésta es la historia que devoró a los modernistas. Una historia que excluía de sus mecanismos la expresión artística como elemento caracterizador de la naturaleza humana. El Modernismo hispanoamericano fue, por tanto, al mismo tiempo, la expresión de un rechazo y la búsqueda de una dimensión perdida[103]. Como cualquier exiliado, el modernista advertía la hostilidad de su nuevo medio, buscando en la experimentación e innovación artística el camino de vuelta hacia una dimensión originaria perdida.

Siguiendo con el uso del bellísimo libro de Zambrano, es posible trazar algunos paralelismos interesantes entre su configuración de la entidad del exiliado y la filosofía poética modernista. En particular, interesa aquí tomar en consideración el punto de partida del Modernismo, es decir, antes de la aparición en la escena literaria continental de la figura de Rubén Darío con la publicación de *Azul…* en 1888. Por estas razones, este análisis se limitará a la poesía de uno de aquellos artistas que Shulman (1968) define como iniciadores de la estética modernista hispanoamericana: José Asunción Silva. Su poesía es obsesión por una pertenencia negada, envase donde volver a evocar y custodiar el respiro de un mundo perdido, donde el complacimiento de la herida

[101] El catalizador de la puesta en marcha de este proceso de racionalización social fue, sin lugar a dudas, la promulgación, el 21 de marzo de 1804, del “Code civil des Français” por Napoleón Bonaparte. El “Code”, que hacía de la racionalidad el principio fundamental para la interacción civil, fue adoptado enseguida como base para otras cartas civiles y jurídicas europeas, entrando al mundo hispánico por primera vez en 1829 con el “Código de comercio español”. La difusión de los principios de la carta francesa a América tardó algunos años más, precisamente hasta el 1854 cuando en Chile se redactó el texto del “Código Civil de la República de Chile” por Andrés Bello, que se inspiraba en los principios de racionalización social del “Code Napoleón” y en otras cartas nacionales similares.
[102] La traducción es mía.
[103] El inicio del movimiento modernista como simple rechazo de una condición actual lo explica Pedro Henríquez Ureña (1954).

se hace el único medio para recordar un estado de armonía, de no aislamiento del ser de su propio medio.

Silva, como los demás modernistas, es un huérfano. Su orfandad es un perpetuo flotar en la instabilidad acuática de una historia tirana y hostil. El desarraigo de esta condición se manifiesta en una total interiorización del paisaje: el exiliado modernista no vive en un ambiente concreto sino en un medio interiorizado y visionario que es artefacto de la memoria. Para sobrevivir, necesita ver y así verse. Su identidad, ya perdida en el momento de la separación, se juega toda en el espacio frágil de la lengua, única dimensión donde la visión, otra característica fundamental del exiliado para Zambrano[104], puede adquirir formas de realidad. Todo esto, sin embargo, es un engaño, una ilusión que sólo puede proporcionar breves momentos de felicidad ilusoria. Silva se da perfectamente cuenta de lo ilusorio que es este proceso pero defiende sus potencialidades balsámicas.

El exiliado vive fuera del tiempo y del espacio. Mejor dicho, el exilio es un no reconocimiento de las coordenadas temporales y espaciales del mundo donde uno está obligado a vivir. La visión, por lo tanto, será a menudo visión de espacios y tiempos. La poesía de Silva, otra vez, demuestra esta tendencia: el poeta, exiliado en el mundo, imagina y evoca espacios, con la consiguiente confusión de quien recuerda algo perdido: es recuerdo infantil, obscuro e inseguro105. El espacio evocado será niebla, semioscuridad, en oposición a la luz cruel y deslumbrante del exilio en el presente. En Silva, la niebla de la infancia se opone directamente a la claridad de vida presente:

> Infancia, valle ameno,
> de calma y de frescura bendecida
> donde es süave el rayo
> del sol que abrasa el resto de la vida. (Silva 1990: 9)

Si la Historia es responsable del desarraigo, de la pérdida, el poeta deberá necesariamente desafiar y derrotar al Tiempo, esa divinidad obscura y sin máscara que lo gobierna y huye de cualquier tentativa de representación. Sin embargo, la poesía a menudo se escapa del ritmo atemporal de la visión.

[104] A la definición del concepto de visión, usado a lo largo de gran parte de su trabajo, Zambrano dedica la “Introducción” de su libro (2004: 11-16).
[105] La infancia o, mejor, su idealización, es efectivamente el espacio mítico donde Silva sitúa su patria, su dimensión originaria de pertenencia. Sobre este asunto véase, en particular, Tyree Osiek 1978.

Su esencia de acto lingüístico le impide la posibilidad de pensarse y concretizarse en pura materia mental; su naturaleza de artificio la coloca en el tiempo: la poesía del exiliado es ella misma exilio porque con éste comparte tiempo y espacio. Si no se puede abstraer el acto poético de una lógica de secuencia temporal, es posible, sin embargo, modificar su orden. La poesía será, entonces, para Silva la tentativa continua de mezclar el tiempo, de poner desorden en su sucesión, acto que es afirmación de un orden personal, base para una “verdadera historia del hombre” (Zambrano 2004: 35).

Ésta fue una de las preocupaciones principales de la lírica *silviana*. Mark Smith observó y describió una de las técnicas que mejor representan la filosofía poética de nuestro autor, lo que el crítico definió como “estructura tripartita”, según él, clara manifestación de la “obsesión por el paso del tiempo” (Smith 1981: 90) que caracteriza la poesía del bogotano. Con esta fórmula, que consiste en una inicial presentación de una fractura entre dos dimensiones temporales distintas y su siguiente resolución en la fusión de una con otra en la parte conclusiva del poema, Silva construye sus líricas más logradas y también el hermosísimo “Nocturno III”[106]. La felicidad de un pasado que ya sólo puede ser evocado en todo su enigma se opone inicialmente a la amargura del presente para luego disolverse en un único larguísimo momento de atemporalidad.

El único recurso que le queda al exiliado es tomar posesión del tiempo: reconstruir él mismo una secuencia temporal personal y no exteriormente determinada. Sin embargo, la Historia se compone de tiempo pero se desarrolla en espacios precisos. La contraposición entre la patria perdida y la nueva dimensión de vida en la que el exiliado es obligado a permanecer es

[106] La estructura tripartita actúa en el poema en un nivel diferente de los demás. Si se lee por primera vez el poema, de inmediato es posible notar que no existe aquí una subdivisión explícita en estrofas, tanto que parecería extraño tomar esa composición como el resultado más logrado del uso de la estructuración en tres partes. Sin embargo, la tripartición estructural del poema, además de basarse en la yuxtaposición de tres fases temporales distintas, mediante la oposición de un tiempo interiorizado y personal a las dos fases temporales que rigen la primera parte del poema, se juega también en la repetición triple de elementos recurrentes. El poema empieza con la triple repetición del sintagma “una noche”: “Una noche / Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas, / Una noche / en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas”. Otras frases están repetidas tres veces a lo largo del poema: “Y eran una sola sombra larga” (vv. 21, 22, 23); “Iba sola” (vv. 44, 45, 46); “Se acercó y marchó con ella” (vv. 51, 52, 53). La alternancia de estas tres repeticiones marca, y va paralela a ella, la ubicación temporal a la cual se refiere.

neta y fundamental. Pero ¿cómo se configura este nuevo espacio, esta nueva dimensión ajena y hostil? Zambrano ve en el lugar del exilio las posibilidades del infinito. Es un desierto sin horizonte. La contemplación final de esta dimensión por parte del exiliado podría llevarlo a la ilusión de una nueva libertad, libertad que es vivir desatado de todo, en la continua e infinita posibilidad del desierto. Sin embargo, “ningún quehacer le hace salir de ese estado en que todo se ve fijo, nítido, presente, mas sin relación” (Zambrano 2004: 37). La libertad soñada en el exilio es engaño.

Es una vez lograda la conciencia de esto que el exiliado puede realmente reaccionar a su condición. Puede finalmente reconocer su patria y encontrar mediadores que le permitan, si no alcanzarla, por lo menos evocarla y custodiarla en su memoria:

> El firmamento, el horizonte familiar, la ciudad y aún el lugar que en él se habita son mediadores. La casa y los objetos tenidos por preciosos, todo lo que en ella se enciende […]; todo lo que en ella arde, el fuego mismo siempre símbolo del hogar, si no impide respirar y moverse es mediador. Y lo será más cuanto más permita la circulación de los elementos y de ese elemento primero para el hombre que es la palabra. (Zambrano 2004: 39)

Se podría añadir, aprovechando las palabras de Gaston Bachelard, que: “la casa es nuestro rincón del mundo. Es –se ha dicho con frecuencia– nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (Bachelard 1998: 34). El ambiente familiar, cerrado en su seguridad, defiende al exiliado de la cotidianeidad del exilio. Regresando a la poesía de José Asunción Silva, es posible notar una análoga atención hacia cierto tipo de ambientación. También el poeta bogotano responde al exilio, a ese particular tipo de exilio que comparten los poetas, estableciendo un contacto siempre más íntimo con lugares y objetos capaces de proporcionar un contacto, que en Silva es siempre memoria, con la dimensión positiva perdida. En “Vejeces” Silva explicita en poesía el mismo concepto de Zambrano con relación a los objetos:

> Las cosas viejas, tristes, desteñidas,
> sin voz y sin color, saben secretos
> de las épocas muertas, de las vidas
> que ya nadie conserva en la memoria,
> [...]
> El pasado perfuma los ensueños
> con esencias fantásticas y añejas
> y nos lleva a lugares halagüeños
> en épocas distantes y mejores [...]. (Silva 1990: 39-40)

Las cosas antiguas son elementos materiales que, por su capacidad de vehicular el recuerdo, se convierten en entidades de carácter espiritual. Lo que interesa aún más, sin embargo, por la configuración de la poesía *silviana* como expresión de una experiencia de exilio es el papel que en ella desempeñan las ambientaciones. En *El libro de versos,* expresión más madura de la lírica del autor bogotano, los que predominan son los espacios humanos interiores: el ambiente ciudadano brilla por su ausencia. Se ha mencionado que el exilio de los modernistas es una experiencia social relacionada con un medio preciso, la sociedad burguesa, del cual la ciudad es, quizás, el emblema más significativo.

Silva atraviesa todas las fases mencionadas por Zambrano. La ciudad se le propone como un medio infinito, caótico, en el cual el sujeto se pierde, se advierte a sí mismo como desterrado. A esta condición, que es propia de la pérdida de identidad del exiliado, Silva reacciona ambivalentemente con el rechazo y la tentación. Rechazo que es voluntad –o mejor dicho, necesidad– de un volver imposible, y tentación que es ilusión de integración en el nuevo ambiente. El infinito del exilio, antes de ser reconocido, engaña al exiliado con la posibilidad de una vida nueva: es el aliento que enuncia un *“Incipit vita nova”* (Zambrano 2004: 42). La sátira de las *Gotas amargas* responde a esta necesidad de integración: la poesía para sobrevivir en un mundo que ya no admite la belleza del verso se hace *antipoesía,* protesta feroz y cáustica pero siempre integrada en el sistema social donde se produce. *El libro de versos,* al contrario, es manifestación de la necesidad de una morada segura: su forma es la de la búsqueda de lo familiar, de lo perdido[107].

Es en sus líricas donde Silva, siempre relacionando su experiencia poética con las tesis de Zambrano, se da en mayor medida cuenta de su condición, no cediendo a la tentación de un total abandono de sus raíces a favor de una total pérdida en el abismo de su nueva dimensión. El infinito del desierto se queda fuera de sus versos, los muros acogedores de las casas impiden a los miasmas de la ciudad-desierto contaminar, borrándolo, el recuerdo de la patria-infancia. Al contrario, es precisamente en esta fase de

[107] Esta bipolaridad de la poesía *silviana* corresponde a una sustancial alternancia de formas elegíacas y satíricas. Sobre esta característica de la obra de Silva véase Jiménez 1997. La alternancia apenas mencionada responde a la dualidad, caracterizadora de la poesía moderna, que se juega en el doble plan de la analogía y de la ironía, ya eficazmente descrita por Octavio Paz (1990).

rechazo de las posibilidades ilusorias que el exilio ofrece al sujeto, que el destierro se hace la experiencia privilegiada para el descubrimiento de las raíces, de la identidad originaria[108]. Así, Silva excluye la calle de sus líricas, las cuales encierra, defendiéndolas, en los cuartos y en los salones; en conclusión, en una dimensión familiar que por sí misma puede proyectar el recuerdo de lo perdido en el presente, salvándolo del peligro del olvido.

Como se ha visto, aunque en la brevedad de un bosquejo inicial de la cuestión, la obra poética de José Asunción Silva y, en general, la actitud modernista frente a su época, responden esencialmente a la condición de exiliado tal y como es teorizada en las páginas de *Los bienaventurados* de María Zambrano. En sus versos es posible encontrar el desarraigo del desterrado, la nostalgia del exiliado. Todo esto se concreta en materia poética en una constante búsqueda de una recuperación de la dimensión originaria perdida, entremezclándose esto con la ilusión de la posibilidad de una nueva vida en el exilio. *El libro de versos* y *Gotas amargas* constituyen entonces, si son leídos complementariamente, dos caras de la misma condición existencial, dos reacciones a la misma pérdida.

[108] Véase, para este concepto, el capítulo “El exilio logrado” de *Los bienaventurados* (Zambrano 2004: 42-44).

Bibliografía

BACHELARD, Gaston (1998): *La poética del espacio***.** Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1955): *Vorlesungen über die Äesthetik*. Berlín Este: Basenge.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1954): “Historia de un nombre”, en *Breve historia del Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

JIMÉNEZ, José Olivio (1997): “Elegía y sátira en la poesía de José Asunción Silva”, en *Círculo: Revista de Cultura*, vol. XXVI.

PAZ, Octavio (1990): *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

PRETE, Antonio (2005): “Tutti i poeti sono in esilio” [en línea], en *Zibaldoni e altre meraviglie*, Serie II, 4 de abril. En: http://www.zibaldoni.it/seconda_serie/2005_04_04.htm [Consulta: 19 de enero de 2010].

SHULMAN, Ivan Albert (1968): *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva y Casal*. México: Colegio de México.

SILVA, José Asunción (1990): *Obra completa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SMITH, Mark I. (1981): *José Asunción Silva: contexto y estructura de su obra*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

TYREE OSIEK, Betty (1978): *José Asunción Silva*. Boston: Twayne Publishers.

ZAMBRANO, María (2004): *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.

EL EXILIO EN JAMES JOYCE: AUTOEXILIO Y MALESTAR

Elia SÁNCHEZ SANGUINO

Resumen
El exilio se puede ver de muchas maneras. Puede ser forzado, diplomáticamente sugerido o, como en el caso de James Joyce, voluntario. Debido a las malas críticas que recibían sus artículos y novelas, Joyce decidió autoexiliarse en compañía de su mujer y probar suerte en lugares como Roma, Zúrich o París. El exilio en el caso de Joyce es una decisión provocada por el malestar que le producía vivir entre sus contemporáneos y no tener la aceptación que él creía merecer. La obra de Joyce refleja ese malestar y propongo hacer un recorrido por su obra para encontrar los elementos que reflejan ese malestar. Cabe destacar que los dos escritos que tratan de una manera *sui generis* el tema del exilio son "Evelyn" y "The Dead", incluidos en la obra *Dubliners;* fueron escritos antes de que Joyce se encontrara en el exilio, reforzando así la idea de Joyce como un ciudadano a disgusto en su propia ciudad.
Palabras clave: malestar, autoexilio, críticas, ayuda, pobreza.

Title: James Joyce's Exile: Weariness and Voluntary Exile
Abstract
Joyce's books were to describe various kinds of separation, and he was busy gathering material for them. His heroes were to seek freedom, which is also exile, by will and under compulsion. To some extent they were society's victims, but Joyce was not so masochistic as to identify himself completely with the helpless quarry; at the very moment that he attacked society bitterly as his oppressor, he did not completely deny the authorship of his own despair (Ellman 1983: 110). Exile can be seen from different points of view. It can be forced, suggested or, as in the case of James Joyce, voluntary. Since his articles and novels did not get good reviews Joyce decided to go to the exile with his wife and start from the very beginning in places such as Rome, Zurich or Paris. Weariness and his failure to adapt to society caused Joyce's exile. Joyce works show this weariness and I suggest to go through his works and discover the elements that show this weariness. It is remarkable the fact that "Evelyn" and "The Dead" included in *Dubliners* speak slightly on terms of exile and they were written before Joyce was to leave his country. This fact underlines how displeased was Joyce with his own country.
Keywords: weariness, voluntary exile, critics, help, poverty.

El caso de James Joyce es, como el de tantos otros escritores –Yeats, Plath, Hughes, etc.–, un caso de exilio “voluntario”. Voluntario no quiere decir precisamente que Joyce decidiera un buen día marcharse de Dublín sin motivo aparente, sólo por el placer de experimentar la vida en otra ciudad, sino que hubo una serie de desencadenantes que forzaron la decisión de Joyce de marcharse de Irlanda.

Desde muy temprana edad fue admirado por su perspicacia y rotundidad a la hora de mostrar sus ideales; sin embargo, esta inteligencia pronto se convertiría en un arma de doble filo. No tenía muy claro el camino que quería tomar: empezó a estudiar Medicina –carrera que tuvo que abandonar debido a su incapacidad de aprobar Química–; y también estudió Derecho y Música –a este respecto, cabe decir que su obra maestra *Ulysses* está impregnada de múltiples referencias musicales; también en “Evelyn” donde el novio de la protagonista le canta canciones de marineros que enamoran a muchachas, o el sonido de un acordeón la traslada a su infancia cuando su madre le hizo prometer que si ella faltaba algún día, Evelyn debería hacerse cargo de todo (Joyce 1977: 34); y en “The Dead” en el que Mary Jane toca el órgano, da un concierto todos los años en The Ancient Concert Room y también da clases de música, así como también la tía Julia y la tía Kate (Joyce 1977: 160)–.

Entre tanto, se dedicaba también a sus escritos; sin embargo, sus preferencias a la hora de elegir una carrera o profesión nunca estuvieron demasiado claras. En Dublín no contaba con muchos amigos –Kettle, Skeffington, Byrne y Richard Sheehy– y su personalidad voluble y cambiante no ayudó a que las mantuviera mucho tiempo. Era inteligente pero utilizaba su inteligencia para increpar a los más allegados, de manera que, en poco tiempo, se ganó la enemistad de la mayoría de los críticos y de sus propios amigos. Las relaciones familiares tampoco ayudaron: su madre falleció, mostraba una total indiferencia hacia sus hermanos y su padre tenía un severo problema de alcoholismo –como en “Evelyn”–.

Al inicio de su carrera literaria, recibió, como cualquier escritor novel, críticas de todo tipo. Escritores de la talla de Ibsen y Yeats conocieron su trabajo y, en el caso de éste último, incluso le ayudó a encontrar editores con los que poder trabajar. Joyce no se dejaba ayudar. Yeats le presentó a C.

Lewis Hind, editor jefe de *Academy* y éste le ofreció trabajar a su cargo haciendo críticas literarias. Joyce escribió una pésima crítica sobre un libro que el editor le había encomendado y cuando Hind le preguntó los motivos por los que no hacía las cosas como eran de esperar –ya que le estaba dando un trabajo y un sustento–, él le respondió que “hacer las cosas como él se las pedía era la última cosa que quería hacer” (Ellman 1983: 119). No obstante, no sería ésta la primera ni la última vez que perdería un trabajo por su soberbia. Lady Gregory también quiso ayudarle, pero se opuso a tal amabilidad, aunque más tarde le confesaría su malestar en Dublín en una carta. Aunque en esta carta no se haga alusión a la palabra “exilio”, está implícita en las letras que Joyce escribió a Lady Gregory:

> I do not know what will happen to me in Paris but my case can hardly be worse than it is here. I am leaving Dublin by the night boat on Monday 1st December and my train leaves Victoria Station for Newhaven the same night. I am not despondent however for I know that even if I fail to make my way such failure proves very little. I shall try myself against the Powers of the World. All things are inconstant except the faith in the soul, which changes all things and fills their inconstancy with light. And though I seem to have been driven out of my country here as a misbeliever I have found no man yet with a faith like mine.
>
> Faithfully yours,
> James Joyce
> (Ellman 1975: 8)

Joyce necesitaba el exilio para tener una excusa de reproche a sus amigos y para justificarse a sí mismo. Necesitaba sentirse una víctima, nunca estuvo obligado a irse ni se le prohibió volver a Dublín –lo que hubiera supuesto un exilio impuesto–. Él mismo buscaba excusas para convertir cualquier acontecimiento positivo en su país en un insulto a su persona y una razón más para reafirmar su voluntad de autoexilio (Ellman 1983: 109).

Su vida resultaba –si se me permite la expresión– un tanto “irreal” en tanto que “fantástica”. Se imaginaba que sus amigos le traicionaban para poder sentirse marginado y seguir en su mundo imaginario (Ellman 1983: 149). Era una suerte de exilio mental, como tiene Gretta en “The Dead” en *Dubliners*. El recuerdo de un amor pasado la aliena de la realidad con tanta fuerza que hace que olvide lo aburrida que es su vida con Gabriel; por un momento es feliz (Joyce 1977: 191-192).

Dada la personalidad de Joyce, resulta difícil incluirle en un movimiento literario de forma categórica, no porque no compartiera características literarias con otros escritores contemporáneos, sino porque él mismo rehusaba formar parte del círculo socio-literario de Dublín; y, como veremos más tarde, tampoco del de París ni de ninguna otra ciudad en la que residió.

Realmente tenía ganas de encontrar una identidad literaria, sobre todo tras la publicación de *The Symbolist Movement in Literature,* de Arthur Symons –poeta, crítico y editor inglés, introductor del movimiento simbolista en el Reino Unido–.

Merecen atención las palabras que Bertrand Russell, filósofo, matemático y escritor británico, escribió a Yeats respecto de Joyce: “The first spectre of the new generation has appeared. His name is Joyce. I have suffered from him and I would like you to suffer” (Ellman 1983: 100).

El marcado carácter de Joyce y el hecho de ser rechazado por ciertos editores y críticos pudo más que el apoyo que recibió, como he mencionado anteriormente, de reconocidos literatos. Él mismo negaba que sus escritos encajaran en los círculos literarios irlandeses. La primera oportunidad que tuvo de publicar una crítica fue en *Le Haver,* revista literaria irlandesa; aunque los editores habían aceptado su propuesta, finalmente la crítica no se publicó.

Más tarde, Joyce escribió un ensayo criticando el teatro irlandés, desdeñando con especial énfasis el *parroquialismo* propio de Irlanda. Enviaría esta crítica a la revista *St. Stephen’s*, cuyo editor Hugh Kennedy consultó previamente su publicación con el padre Henry Browne, consejero de la revista. Sobra decir que finalmente la reseña sería rechazada. Finalmente, esta crítica se incluyó en un volumen de ensayos titulado *Two Essays,* que recibiría duras críticas.

William Archer, crítico irlandés, escribiría a James Joyce una carta en respuesta a una obra teatral que Joyce le había enviado, en la cual le hace una crítica constructiva respecto al estilo y la madurez que se dilucidaba de sus obras:

> Estimado señor Joyce,
> Por fin he encontrado tiempo para leer su obra. Me ha interesado y asombrado; casi no sé que decirle. Creo que tiene usted talento –posiblemente más que talento– pero no puedo decirle si esta obra tendrá éxito. Es completamente inadecuada para el teatro comercial, al menos. Sin duda se da usted cuenta de

> ello. […] Sin duda, tiene usted una gran facilidad, naturalidad y hasta eficacia en el diálogo y también, en cierto sentido, en el pintoresquismo escénico. […] Sin embargo, en conjunto me parece que carece usted de la posibilidad de crear personajes que puedan cautivar la atención del lector y despertar su imaginación. (Joyce 2000: 147-148)

Valga decir que la crítica no le sentaría nada bien a Joyce aunque finalmente decidió deshacerse de la obra. Pero siguió mandándole sus escritos reafirmando así que Joyce valoraba sus críticas. En una segunda carta, le responde a unos poemas que Joyce le ha mandado; por segunda vez, las críticas no son muy positivas:

> Estimado señor Joyce,
> Debo confesarle que me siento un tanto perplejo con respecto a sus poesías; y ha sido esta incertidumbre la que ha provocado mi largo silencio. Pienso, si usted me perdona la franqueza, que hay en su trabajo más temperamento que otra cosa. Usted siente e inventa poéticamente, pero encuentro que hasta ahora no tiene usted mucho que decir. Quizá esto sea mera estrechez de mi gusto, pero confieso mi preferencia por una poesía que formule pensamientos definidos o aborde un asunto preciso antes que por poesía que se limita a expresar estados de ánimo. Podría usted objetar que esta crítica se aplica a la mayor parte de la obra de Verlaine y a una buena parte de la de Shelley. Quizá sea así, pero entonces, debe usted escribir, para poder invocar ese precedente, tan exquisitamente como ellos. (Joyce 2000: 177)

La primera etapa de su exilio concurriría en París donde esperaba encontrar un reconocimiento a su obra; no obstante, no recibiría tal reconocimiento: “But in her new home, in a distant unknown country, it would not be like that. Then she would be married –she, Evelyn. People would treat her with respect then. She would not be treated as her mother had been” (Joyce 1977: 35).

Cabe destacar que el cuento se publicó en *Dubliners* en 1914 –posterior a su primera estancia en París–: en “Evelyn” se nos cuenta el proyecto de un exilio frustrado a Buenos *Ayres* –así lo deletreaba Joyce–. La protagonista decide irse de Dublín para dejar atrás todas esas malas costumbres y recuerdos del pasado y empezar una nueva vida con Frank. Evelyn idealiza el exilio, piensa que todo va a ser radicalmente distinto y, aunque al final cambia de opinión, creo que podemos dilucidar de las líneas de esta historia la experiencia previa personal de Joyce, antes de marcharse a París en busca del reconocimiento y nuevas experiencias que comentaba anteriormente.

La vida en París no fue nada fácil: carecía de sustento económico y era su propia madre la que le enviaba dinero pese a la precaria situación

económica de la familia. Le resultaba difícil encontrar trabajo en París y los pocos trabajos que le llegaban desde Dublín, que además estaban relacionados con su vocación literaria, los rechazaba o los perdía, fruto de esa tendencia tozuda a rechazar ayuda de sus más allegados.

Tras el episodio de Hind, Yeats le consiguió otro trabajo como crítico para el editor D. N. Dunlop, en enero de 1903; sin embargo, como el pago en retribución a su colaboración no podría ser realizado hasta marzo, Joyce rechazó una vez más dicho trabajo. Su vida social en París no era mucho mejor: Synge, uno de los pocos amigos con los que contaba en París, le dejó una obra teatral que había compuesto, y Joyce la leyó con la mayor desgana posible. No obstante, soportaba mejor la soledad en París que recibir malas críticas, así se lo confesó a su madre en una de las cartas que le envió desde París. Joyce consideraba la falta de amistades como una forma de exilio y así reforzaba la idea de Joyce como un personaje víctima de la sociedad que le rodeaba.

Estando en París, recibió un telegrama en el que se le informaba de la inminente muerte de su madre, por lo que vuelve a Dublín. Por segunda vez intenta medrar en el ambiente socio-literario irlandés sin ningún éxito. Tanto Lady Gregory como George Moore le rechazaron en sus círculos literarios. Se había ganado la enemistad del único amigo que le quedaba en Dublín, Byrne, ya que éste se sintió traicionado.

En una carta que le envía a su hermano Stanislaus critica a todos aquéllos que en algún momento fueron sus amigos y a todos los que habían querido ayudarle:

> And so help me devil I will write only the things that approve themselves to me and I will write them the best way I can. It is the same way with boots. O, I have reveled in ties, coats, boots, hats since I came here all imaginary! So damm Russell, damm Yeats, damm Skeffington, damm Darlington, damm editors, damm freethinkers, damm vegetable verse and double damm vegetable philosophy. (Ellman 1983: 121)

Intentó conseguir trabajo en la biblioteca del Trinity College pero también fue rechazado. Consideró que todo era un complot contra él porque no había pagado la matrícula por sus cursos de Medicina, así que la vuelta a Dublín no hizo sino reforzar la idea de que su ciudad natal no era el sitio al que pertenecía.

Intentó de nuevo hacerse un hueco en la sociedad y la cultura irlandesa fundando un periódico con la ayuda de Skeffington, ya que consideraba que los periódicos locales eran poco lícitos. Sería un periódico básicamente literario aunque se ocuparía también de cuestiones sociales tales como la emancipación de la mujer o el pacifismo. Querían llamarlo *The Goblin;* no obstante, los fondos nunca llegaron y el proyecto no pudo salir adelante.

Cuando conoció a Nora, su futura esposa, su vida tomó un cariz diferente. Su amor por ella le inspiró a escribir algunos poemas que le brindarían el reconocimiento de algunos editores. Dichos poemas fueron publicados en la revista *Speaker,* otro en *Dana* y *The Venture,* pero las críticas constantes a su trabajo le pesaban más que las oportunidades que le llegaban. Ella fue no sólo su esposa y amante, sino también testigo de todos sus problemas, preocupaciones y frustraciones pasadas, presentes y futuras. Así lo muestra una de las cartas que Joyce le envió a Nora, sincerándose sobre algunas de sus ofuscaciones (Ellman 1975: 25).

En definitiva, aunque la mayor parte de su vida la pasara fuera de Irlanda, Dublín es el escenario de sus obras. El exilio en Joyce es, por lo tanto, también resultado de esa vida imaginada en la que, por una parte, rechaza completamente la idea de vivir en Irlanda y, por otra, la hace parte indispensable de sus escritos, dando a entender que el autoexilio no fue tal sino un exilio “forzado”.

Bibliografía

ATTRIDGE, Derek (ed.) (2004): *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: CUP.

BERJA, Morris (ed.) (1973): *James Joyce:* Dubliners *and* A Portrait of The Artist as a Young Man*.* London: Macmillan Education Ltd.

ELLMAN, Richard (ed.) (1975): *Selected Letters of James Joyce*. London: Faber & Faber.

— (1983): *James Joyce*. New York: Oxford University Press.

JOYCE, James (1977): *Dubliners*. New York: Granada Published Limited.

JOYCE, Stanislaus (2000): *Mi hermano James Joyce.* Córdoba, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

KENNER, Hugh (1987): *Dublin’s Joyce.* New York: Columbia University Press.

EL EXILIO COMO PEREGRINAJE EN JOSÉ BERGAMÍN

Mª Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ

Resumen

Bergamín acuñó el término “España peregrina” para aludir al exilio de los españoles en 1939 y para dar nombre a una de las revistas más representativas de ese período. En este artículo analizaremos los antecedentes literarios y religiosos que le permiten concebir esa idea del destierro como “peregrinaje”; y comprobaremos cómo se plasma esta idea en sus ensayos y en los tres números de su revista unipersonal, *El Pasajero, Peregrino Español en México*. Por otro lado, repasaremos algunos personajes de su teatro que poseen este rasgo en su concepción dramática, como pueden ser Antígona, Medea o Melusina; y, por último, analizaremos algunos poemas que inciden también en esa idea “peregrina”, así como en la dificultad de “volver” sin “volver atrás” ni retractarse de las ideas que le hicieron tomar el camino del exilio.

Palabras clave: exilio, Bergamín, peregrino, literatura, España.

Title: Exile as Pilgrimage in José Bergamín

Abstract

Bergamín created the term "España peregrina" to refer to the exile of the Spanish in 1939 and to name one of the most representative journals of this period. We discuss in this paper literary and religious background which allow him to conceive the idea of exile as a "pilgrimage" and verify how this idea is reflected in his essays and in his personal magazine, *El Pasajero, Peregrino Español en México*. On the other hand, we will review some of the characters in his plays that have the feature of “pilgrims” in its dramatic conception, as can be Antigone, Medea and Melusine, and, finally, analyze some poems that influence in the difficulty to "get back" without "going back" or recant the ideas that made him take the road of exile.

Keywords: exile, Bergamín, pilgrim, literature, Spain.

En las próximas páginas intentaremos analizar cuáles son las raíces literarias y religiosas que posee para Bergamín el vocablo “peregrino”. Para ello rebuscaremos en los antecedentes de que se sirvió para concebir esa idea de una “España peregrina”, en alusión a los españoles exiliados tras la guerra civil, así como a la condición *peregrinante* de todo ser humano. Nada mejor para comentar todas estas cuestiones que partir del valioso corpus de ensayos, obras dramáticas y poéticas que nuestro escritor ha dejado. Empecemos, pues, nuestro peregrinaje a través de su obra.

1. Entre Lope de Vega, Suárez de Figueroa y Dante

De todos son conocidas la cultura y afición libresca de José Bergamín. Su facilidad para aunar conceptos e ideas “peregrinas” se consolida, una vez más, al empezar su exilio, pues en el título de su recién creada revista, *El Pasajero, Peregrino Español en México,* evoca dos realidades antagónicas, la de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y la de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa. No puede resultar superfluo destacar que en ese momento, cuatro años después de terminar la guerra civil, nuestro autor exiliado recurra a dos autores antagónicos para dar nombre a su nueva aventura literaria.

En efecto, Suárez de Figueroa, autor de *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana,* había satirizado y escrito libelos contra el autor de *Fuenteovejuna,* además de contra otros grandes autores de la época, como pueden ser Cervantes, Quevedo, Ruiz de Alarcón, etc. Pero Bergamín no nos deja ninguna duda de su influencia en el título para su revista, en cuanto que reproduce en el primero de los tres números esta significativa cita de “Alivio 1” de la obra:

> MAESTRO.- Nuestra vida es toda peregrinación, y lo confirman todas las cosas del mundo, cuyo ser por instantes vuela. […] Del sabio se dice peregrina con utilidad en cualquier parte donde reside; esto es, investigando, observando, y desprendiendo. En fin, la dificultad consiste en emprender; que, emprendido, todo es fácil. (Bergamín 1943: 8-9)

Con la ironía y oportunidad que le caracterizan, nuestro autor intenta sacar provecho de la situación a la que llegan, no por deseo o ganas de conocer mundo sino obligados por la guerra civil, miles de desterrados como el

propio Bergamín. Sin duda, estas palabras del escritor y aventurero del siglo XVII le ayudarían a intentar "emprender" esa nueva etapa, que ya se prometía larga en esa primavera de 1943, con un ánimo de "peregrino sabio" y con el objetivo manifiesto de que no resultara tan dura.

Pero no sólo una "advertencia útil" o un título más o menos feliz recoge el autor madrileño de Suárez de Figueroa, sino que su inclusión en esos momentos era, para nuestro escritor y editor, un recuerdo de las tareas que estaba realizando antes del verano de 1936. En efecto, en *Cruz y Raya,* la revista que dirigió entre abril de 1933 y 1936, la reproducción de textos clásicos y estudios sobre autores de los siglos XVI y XVII son frecuentes y de gran calidad.

Más importante y manifiesta resulta la relación entre Bergamín y Lope. El autor exiliado le dedicó en 1933 profundas y detalladas páginas en su ensayo *Mangas y capirotes*. *España en su laberinto teatral del siglo XVII*. Dos años más tarde analizará su poesía en la serie de conferencias que pronunció con motivo del tercer centenario de su muerte: "Lope, suelo y vuelo de España", "Un verso de Lope y Lope en un verso" y "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja" (Bergamín 1973: 165-228)[109]. También por estos mismos años, y dentro de las colecciones de *Cruz y Raya,* publicará "Lope en silueta" de Azorín y el auto sacramental "La maya" (*Cruz y Raya,* 1935, números 23-24: 1-73). Y elegirá algunos poemas suyos para ilustrar su "Aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935", de *Cruz y Raya* (Bergamín 1974). Y en el exilio, alumnos suyos, como el uruguayo Guido Castillo, aún le recuerdan recitando de memoria poemas de Lope, como ya hacía en su juventud (Garrigues Díaz-Cabañete 1989: 72).

De esa fidelidad a lo largo de su obra constituyen una buena prueba los numerosos casos en los que la figura lopesca se asoma detrás de los ensayos de Bergamín y, así, podemos citar, a modo de ejemplo: *La corteza de la letra; De una España peregrina;* su prólogo a *Ondina,* del Barón de La Motte Fouqué; *El pensamiento perdido, páginas de la guerra y del destierro; Prosas previas* o

[109] Los tres textos se editaron con anterioridad (1936) en *Disparadero español I: La más leve idea de Lope*, Madrid: Cruz y Raya (Árbol).

Prólogos epilogales. Sin olvidarnos de su particular dramatización de *La Gatomaquia* bajo el título de *Los tejados de Madrid.*

Por todo ello no resulta extraño que escogiera parte del título de su novela *El peregrino en su patria* para dar nombre a la realidad de su revista pero también para dar forma a la noción misma de “España peregrina” en referencia al exilio de miles de españoles tras la guerra civil. Tampoco puede ser fruto de la casualidad que escogiera esta obra en concreto por las tres razones que veremos ahora. En primer lugar, porque, al igual que la novela precedente, la revista unipersonal de Bergamín debería servir para incluir todo tipo de composiciones, de géneros diferentes y con un matiz religioso y literario evidentes. En segundo lugar, porque no podemos olvidar que en dicha obra se incluye no sólo el auto sacramental “La maya” que él mismo como editor había incluido en un número de *Cruz y Raya,* sino también “El hijo pródigo”, otro título para una revista creada en 1943 y en la que participaron también los exiliados españoles. En tercer y último lugar, estaría la división en estaciones de su revista *El Pasajero, Peregrino Español en México* que le brindaba la obra lopesca, ya que en el prólogo el fénix escribió: “Pues, ¿qué dirá quien con una estancia pensada en una primavera, escrita en verano, castigada en un otoño y copiada en un invierno, quiere oscurecer los inmensos trabajos ajenos de por dicha, en acabando de imitar, murmura?” (Lope 1973: 64). No podemos olvidar que se sitúan y publican los tres números de la revista en primavera, verano y otoño, respectivamente y que, por motivos diversos, no pudo salir adelante el cuarto y último de ellos. Tampoco podemos dejar de omitir las palabras con las que Lope cierra dicho prólogo y que con toda certeza Bergamín reclamaría en su actual situación de exiliado:

> Y si para esto no bastare la sentencia de Salustio, ¿qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal a los peregrinos? Pues dijo Dios en el Éxodo: *Advenam non contristabis, neque affliges eum: advenae enim et peregrino molestus non eris; scitis enim advenarum animas, qui et ipsi Peregrini fuistis in terra Aegypti*. (Lope 1973: 64-65)

Con esta cita bíblica llegamos a la interpretación religiosa que posee el término “peregrino” para nuestro autor. Y si Bergamín había tomado la idea de la vida como peregrinaje de Lope de Vega y de Suárez de Figueroa, vendrá de la mano de Dante la explicación redentora del peregrinaje como vivencia personal de origen y fondo católico que ya aparecía, no lo olvidemos, en la obra lopesca. Y

una vez más, Bergamín nos da la pauta a través de las páginas de *El Pasajero, Peregrino Español en México*. Así, en el segundo número, correspondiente al verano, alude bajo el epígrafe de “Historias que se repiten” a un amor de juventud con estos términos: “Porque de todos esos Madriles pasajeros fue mi peregrina guiadora, mi conductora virgiliana, mi bienaventurada y bienhechora Beatrice, María de la Estrella” (Bergamín 1943: 121-122). Y en unas páginas anteriores había comentado un pasaje de la *Divina Comedia:*

> A la entrada del Purgatorio, nos dice Dante de los que, navegando por el mar, vuelven su deseo a la dejada patria, sintiendo enternecerse su corazón, al atardecer del día en que partieron, tras los amistosos adioses; aquéllos del nuevo *peregrino* que siente pujarle o punzarle el amor […] cuando escucha, a su vez, al caer la tarde, sonar las esquilas lejanas, como si llorasen el morir del día *[Era giá l’ora che volge il disio / a’ navicanti e’ntenerisce il core / lo dí c’han detto ai dolci amici addio; // e che lo novo peregrin d’amore / punge s’ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more].* (Bergamín 1943: 113)

Una idea, la de “peregrino de amor”, que retomará en su obra teatral *Melusina y el espejo,* tal y como veremos más adelante. Pero comentemos primero cómo deambula ese peregrino literario y religioso por entre los ensayos de Bergamín.

2. Peregrinaje y exilio en sus ensayos

Podemos citar numerosos artículos o libros de ensayo en los que Bergamín utiliza el adjetivo “peregrino/peregrina” para aludir a ese exilio *autoforzoso* que se había impuesto, no al que se había visto obligado. Así, nos lo encontramos como epígrafe, “Prosas peregrinas”, en su libro *Al fin y al cabo* del año 1981 y también en el título de otro libro de ensayos: *De una España peregrina* de 1972; además de para la ya aludida revista *El Pasajero, Peregrino Español en América.* Aunque, curiosamente, es en 1937 cuando acuña el término por primera vez al referirse a “Larra, peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro”, en un artículo que apareció en *Hora de España* (Bergamín 1937: 17-30). No resulta extraño, por todas estas razones, que uno de los números monográficos que le dedicaron, con motivo del centenario de su nacimiento, se titulara precisamente así: *José Bergamín. La escritura, símbolo de exilio y peregrinación* (AA VV 1997: 172).

Pero lo que nos interesa aquí repasar son las diferentes acepciones que José Bergamín otorga a dicho término a lo largo de sus escritos en prosa. Y empecemos, precisamente, por la misma concepción de esta “idea peregrina” como símbolo del gusto por la paradoja, las antítesis y el pensamiento en estado puro y contradictorio por los que siente especial inclinación. Y nuestro autor exiliado nos deja innumerables de esas ideas “peregrinas”, tal y como él mismo las define y defiende:

> Los pueblos no han tenido nunca en la historia otro modo de hacerse oír, y de hacerse entender, más que ése: el de la voz en grito revolucionario: la voz en grito de la sangre; el clamor de su propia sangre vertida. Y por eso la voz popular es voz divina. Voz y no voto. Porque la revolución, en definitiva, es Dios […]. En la novela de Cervantes, como en el teatro de Lope, podríamos encontrar la clave de esta afirmación que, a primera vista, puede parecer peregrina: Dios es la revolución en persona dramática de pueblo. (Bergamín 1940: 177-178)

Y de nuevo, a la acepción religiosa se le suma toda una manera de concebir la literatura que Bergamín quiere compartir con otros modelos y escritores ejemplares, como puede ser el citado Larra:

> La verdadera situación crítica del hombre ante el espejo no es la de contemplarse a sí mismo tan superficialmente reflejado en una imagen inexistente, es la de contemplar a los demás de ese mismo modo. Hay palabras-espejos, decía Lope: son *cristales del tiempo*. Los artículos literarios, políticos, satíricos y de costumbres del romántico Larra, son *cristales del tiempo* que relampaguean aquí y allá luminosamente *la forma de las horas* en vivas palabras-espejos. Son estas palabras-espejos las que expresan en Larra ideas más peregrinas. (Bergamín 1975: 152)

En segundo lugar, una vez justificada la necesidad de explicarse y explicar al hombre de las formas más peregrinas y disparadoras que podamos imaginar, Bergamín ofrece toda una “antropología” o concepción sobre el hombre a partir de su situación como “peregrino” en este mundo. Y de esta forma, para él queda patente la definición del ser humano como “peregrino”, que siempre parte, que nunca permanece, tal y como él mismo explica en el segundo número de *El Pasajero* y a partir del análisis que realiza del cuadro *Melancolía* de Durero donde, en su opinión, se expresa:

> La causa de nuestro ser: partir; la de estar o ser, partiendo, siendo, de ese modo, mitad y mitad de nosotros mismos; siempre a medias en todo; como lo es la del amor de la pareja humana, condenada perpetuamente a su fidelidad balanceadora; o sea, a no poder ser nunca otra cosa sino la mitad de sí misma. (Bergamín 1943b: 112)

Pero no sólo aparece el hombre como ser “deshabitado”, buscador itinerante de una necesidad que le complete y le ayude a comprenderse y por la cual se ve forzado a caminar incesantemente, sino que para Bergamín la visión del hombre como peregrino tiene un aspecto solidario que ya destacó Helen Wing al analizar su poesía pues: “La palabra peregrino encierra una doble connotación de soledad y de solidaridad. El peregrino, aunque solitario, forma siempre parte de una colectividad de peregrinos” (Wing 1995: 219). Y esa dimensión solidaria entre solitarios peregrinos ya aparece forjada en su ensayo sobre Larra del que dirá que: “por no poderse suceder a sí mismo, se suicida. Por no poderse suceder y no quererse repetir. Ya había dicho Kierkegaard que el que no sabe repetir es un estela, y que solamente el que sabe repetir es un hombre” (Bergamín 1975: 148). Porque el hombre está destinado, en opinión de Bergamín, a dejar huella genética o literaria de su peregrinaje por este mundo, a sucederse y a suceder a los demás en ese camino iniciado por la humanidad desde el principio de los tiempos.

Por esta razón, y llegamos así a la cuarta acepción del término “peregrino” en los ensayos *bergaminianos,* si el hombre en cualquier circunstancia tiene que buscarse y sucederse, el exilio que le impuso el final de la guerra no será más que otra etapa de ese camino de búsqueda de sí mismo, de los otros y de algo más que todo ser humano se impone al venir a este mundo. Paradoja propia y característica de Bergamín que, de este modo, da la vuelta a una circunstancia adversa para, desde otro enfoque, encontrar algún aspecto positivo. Por tanto, no huye de España ni lo expulsan, sino que continúa como “peregrino español” en otras tierras, las americanas, pero sin perder su dignidad ni sus raíces. Prueba de ello será no sólo el término acuñado que no reniega de sus orígenes sino que los amplifica, “España peregrina”; sino también sus ediciones para Séneca de los clásicos y contemporáneos que mejor “sucedían” o repetían la idea de España que él va a defender siempre. Además, de esta manera, se sigue nutriendo de la tierra que le vio nacer y prolongará el ejemplo del viajero de Suárez de Figueroa que intenta sacar provecho y sabiduría de su largo peregrinaje.

Y no cabe duda de que alguna lección provechosa sí consiguió extraer de su largo exilio. Así, en otro texto, Bergamín, fiel a su gusto por cambiar de

punto de vista la percepción de las cosas, acabará defendiendo, en boca de uno de sus personajes ficticios, Don Patricio, que quienes tienen que volver no son los exiliados, sino la España que ellos dejaron:

> –¿Usted es de los que esperan volver a España?
> –De los que quisiera; y pronto.
> –No le pregunto si lo quiere; ni tampoco si pronto o tarde; sino si de veras lo espera.
> –Lo espero.
> Entonces Don Patricio quedó suspenso y como meditativo unos instantes para añadir sentenciosamente, tras una bocanada de humo:
> –Yo soy de los que esperan que España volverá a nosotros. (Bergamín 1943a: 114)

3. Personajes peregrinos de su teatro

Y si en sus ensayos el término “peregrino” se aplica a diversas realidades y con innumerables matices, en su teatro nos encontramos con una acepción más uniforme entre los numerosos personajes exiliados o desterrados que poblarán su escenario. Pero, además, esa conciencia “peregrina” se encontrará, sobre todo, en el teatro que escribió tras 1939.

En efecto, esta situación del desterrado y del destierro aparecerá en muchas de las obras que Bergamín escribió en su “peregrinaje español” por América y Europa. Eso sí, fiel a su ministerio literario y religioso, todos ellos repetirán y sucederán a un modelo anterior. Y, sin embargo, no se manifestarán de una manera unívoca y unitaria, sino que tomarán tres maneras diferentes en su dramaturgia.

Y así, en primer lugar, nos encontramos con personajes heredados de una tradición anterior que eran exiliados o itinerantes en la misma y que lo siguen siendo en el teatro *bergaminiano*. A esta categoría pertenecen, sin duda, los personajes de Medea en su *Medea, la encantadora;* doña Beatriz de Alvarado en *¿Adónde iré que no tiemble?* y los *gatomaquizados* o *gatomaquizantes* protagonistas de *Los tejados de Madrid.* Así, el mismo Bergamín alude a la coincidencia de que pensara en su Medea cuando él se encontraba exiliado:

> Cuando yo andaba peregrinando por América […] concebí en México la idea de una Medea esencial. […] Acaricié durante años este propósito, que no realicé hasta encontrar, en Montevideo, […] a la entonces incipiente actriz Dahd Sfeir. Viéndola actuar y pensando en ella y para ella escribí mi *Medea, la encantadora*. (Bergamín 1980: s/p)

En esa situación, nuestro dramaturgo pudo reflexionar sobre lo que suponía, según sus mismas palabras, “la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón” (Bergamín 1954: 24). Tampoco escapa a esa consideración la protagonista de *¿Adónde iré que no tiemble?* (1949). Este personaje real, doña Beatriz de Alvarado, realizó el mismo viaje que Bergamín, de España a América, y aunque no fue un exilio forzoso, acabó encontrando su muerte en las alejadas tierras de Guatemala. La obra, además, obedece a ese mito de Anteo que guarda en su interior todo exiliado, pues se nutre de diversos elementos del teatro clásico español como pueden ser la dramatización de unos hechos históricos, división en tres actos de los que se han conservado sólo unos fragmentos o escritura en versos y metros clásicos, como el soneto, la décima o el romance. Y por último, en *Los tejados de Madrid* (1961), su particular versión teatral de *La gatomaquia* de Lope, se alude a los indianos y a los madrileños –gatos– en el contexto del exilio y en un momento en que, tras los acuerdos con el Vaticano y la aprobación del Plan Marshall, Bergamín debería considerar muy difícil su vuelta o la vuelta de España.

En segundo lugar, tendríamos aquellos personajes heredados que eran “peregrinos” en su origen pero que pierden esa condición en la repetición o suceso contado por Bergamín. Tal es el caso de Teodora, álter ego de Hécuba, en *La hija de Dios*. Así, en los modelos que él afirma seguir, la *Hécuba* de Eurípides y *Hécuba, triste* de Fernán Pérez de Oliva, se nos muestra a la protagonista a punto de partir al destierro tras perder su pueblo en la guerra contra los griegos. Sin embargo, Bergamín traslada el suceso al inicio de la guerra civil española y nos muestra en esta obra, publicada en 1945 con ilustraciones de Picasso, la versión más descarnada del conflicto que acababa de vivir. No hay esperanza para el pueblo de Teodora-Hécuba que ve cómo la muerte, y no el exilio, acaba con ella y todos los suyos.

También en esta categoría, y siguiendo un modelo heredado de la tragedia griega para aludir a la guerra civil española, podríamos situar a la protagonista de *La sangre de Antígona* (1983). Bergamín no elegirá el momento en que tiene que partir al destierro acompañando a su padre, Edipo, sino el episodio con las consecuencias devastadoras que tuvo para ella la disputa de sus hermanos, Etéocles y Polinices, por el gobierno de Tebas. El

autor madrileño recrea en ellos a Caín y Abel, pero sin buscar un único culpable o una única víctima. Y de esta forma, Antígona solicitará la única decisión justa que se puede pedir tras una guerra fratricida, que reciban el mismo trato tras su muerte. Por tanto, si uno debe ser “enterrado”, el otro debería ser “desenterrado” o *desdesterrado* como recuerda este pasaje del tercer acto, con cierta evocación también bíblica:

> CREÓN.- ¡Antígona! ¿Qué hiciste de tu hermano?
> CORO.- Enterrarlo.
> Desenterrarlo.

En tercer y último lugar, aparecen aquellos personajes que no eran peregrinos en los modelos previos pero que adquieren esa categoría en la dramaturgia de Bergamín. Este apartado se nutre de varios y ricos ejemplos, como son la protagonista de *Melusina y el espejo*, Santa Catalina de Siena y Tuldo en *Tanto tienes cuanto esperas* y la Niña en *La niña guerrillera*.

Desligándose de los modelos que había tomado para su Melusina –Goethe, la *Ondina* del barón de La Motte Fouqué, *Melusina* de Jean Arras, Paracelso y diversas leyendas medievales–, Bergamín nos presenta durante todo el tercer acto de su *Melusina y el espejo, una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo* a su protagonista caracterizada de “peregrina convencional”, tal y como señala la acotación que precede a sus palabras al principio del citado acto:

> MELUSINA.- ¿Qué peregrina ilusión
> me vistió de peregrina?
> ¿Pues me atina o desatina
> esta peregrinación? (Bergamín 1949: vv. 883-885)

Y a lo largo de las siguientes estrofas se repetirá la palabra “peregrina” varias ocasiones más (Bergamín 1949: vv. 939, 1026 y 1041). Es interesante resaltar este hecho porque es la primera vez, aunque no será la última, como veremos a continuación, en que se vincula ese “peregrinaje” con un sentido religioso. Y, así, en esta dramatización bergamasca de la historia de Melusina, Bergamín rescata y salva a su protagonista haciéndola ingresar en un convento y consiguiendo burlar, de esta manera, al mismo diablo, tal y como se especifica en el segundo subtítulo de la obra, *Por qué tiene cuernos el Diablo.*

Otro personaje que nuestro autor “salva” tras un duro peregrinaje por el infierno de la mano de una nueva Beatriz lo encontramos en Tuldo, uno de los

dos protagonistas de *Tanto tienes cuanto esperas.* No nos puede sorprender que esta obra resulte un "misterio" o auto sacramental publicado en 1944[110], si recordamos la relación dantesca que existe en Bergamín entre el descenso a los infiernos con una etapa de ese peregrinaje que todo ser humano debe realizar. No tenemos espacio aquí para analizar los frecuentes descensos a los infiernos a los que alude nuestro autor a lo largo de toda su producción literaria, pero sí queremos hacer hincapié en un tema que aparece en la obra que comentamos. *Tanto tienes* aborda la relación entre la Iglesia y el Estado en dos momentos críticos: 1375-1377 y los años de la II República española. Pero la lección que se establece aquí sobrepasa la de los simples personajes de Tuldo o de Santa Catalina de Siena. La barca real y espiritual de la Iglesia, "peregrina" hasta la nueva venida de Jesucristo, y la situación del hombre, "desterrado, hijo de Eva", no pueden zozobrar a pesar de las tempestades y de los peligros en que se vea envuelta. Y ése es el mensaje que quiere subrayar nuestro dramaturgo en toda la obra.

También guarda un matiz político y religioso la figura de la Niña en *La niña guerrillera.* Esta obra, publicada junto con *La hija de Dios* en 1945, ofrece una visión más positiva de la guerra civil, aventurando un posible desenlace en que los maquis, arropados por las fuerzas aliadas, volverían a recuperar España de las manos de los franquistas. Pero en relación al tema que nos ocupa, nos interesa resaltar dos hechos. En primer lugar, que la Niña tiene que autodesterrarse de su familia para proseguir la lucha iniciada por los maquis en el Pirineo aragonés hacia 1944. Y esa situación de "peregrina" perseguida por la justicia no aparece en el romance de *Don Martinos* o de la *Doncella que fue a la guerra* que le sirvió de inspiración. En segundo lugar, se establece una identificación entre los que sufren y Jesucristo en el octavo cuadro, de la Jornada Tercera, a partir de las palabras que pronuncia el Cura:

> CURA.- (*exaltándose*) En el cuerpo de cada hombre padece Cristo su pasión. Éstas son sus huellas. Las veo. Las reconozco. Este cuerpo herido, destrozado; estos hilos de sangre que corren por sus brazos y sus manos, que llegan a sus pies… ¿no le recuerdan, señor sacerdote, la figura santa del Crucificado? (Bergamín 1945: 206-207)

[110] *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena)* se edita en dos entregas, durante los dos primeros meses de 1944 en la revista mensual *El Hijo Pródigo* de México. El primer y segundo acto aparecen en el núm. 10; mientras que el tercero lo hace en el número siguiente.

Seguramente, recuerda aquí nuestro dramaturgo las palabras de Jesús en otro pasaje del Evangelio que completan el significado de las Bienaventuranzas:

> Y le responderán los justos: Señor, ¿cuándo te vimos hambriento y te alimentamos, sediento y te dimos de beber? ¿Cuándo te vimos peregrino y te acogimos, desnudo y te vestimos? ¿Cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte? Y el Rey les dirá: En verdad os digo que cuantas veces hicisteis eso a uno de estos mis hermanos menores, a mí me lo hicisteis. (Mateo 25, 37-40)

Por tanto, aparece de nuevo en su teatro esa acepción del término “peregrino” con un sentido religioso y político como reflejo de la dicotomía y realidad que él, como exiliado católico, tuvo que sufrir. Por otro lado, podemos encontrar el origen de esa identificación *cristológica* del peregrino en unos versos que Unamuno incluyó en una carta escrita a Bergamín el 28 de febrero de 1928:

> Encontré a una mujercita que hilaba junto a un molino.
> Le dije: –Mujer cristiana, ¿no le ha visto al Peregrino?
> Sí, señor, por allí arriba vase hilando su camino…
> Se iba solo bajo el cielo, y por eso es que le he visto;
> sus dos ojos relumbraban; por ellos le he conocido.
> –¿Y no le siguió, cristiana, bajo el Cielo y el Destino?
> –No le seguí; quedo hilando mientras muela mi molino.
> Él hilando su sendero mientras yo hilando mi hilo;
> hila el Sol luz en el cielo; luego todos nos dormimos.
> Él no duerme, sino vela, por si nos coge el Maldito.
> –Se duerme y dormido sueña que su Padre está dormido.
> –¿Es el sueño un hilo entonces?
> Un hilo de agua es camino…
> –¿Cómo descansar, cristiana, de la vida y del destino?
> –Descansa de hilar su sangre durmiendo el corazoncito. (Dennis 1993: 74)

Tras esta identificación del peregrino con Jesucristo, podemos pasar a analizar algunos pasajes de su poesía en que se le plantea a Bergamín, como a cualquier otro desterrado, la necesidad y el precio que tienen que pagar por “volver”.

4. Poesía sin vuelta atrás

Dentro de los innumerables poemas que nuestro escritor elabora durante su exilio, también nos encontramos con varias ideas que vinculan al peregrino con la figura de Cristo y al desterrado con ese hombre, siempre en camino, que, al

igual que el sabio invocado por Suárez de Figueroa, sabrá, *machadianamente* hablando, conocerse y hacerse más sabio gracias a ese peregrinaje o camino.

Queremos destacar aquí sólo tres de las ideas "peregrinas" que subyacen en los poemas de Bergamín y que ya hemos podido ir viendo en sus ensayos o dramas. En primer lugar, aparece esa acepción del destierro con peregrinaje a la que ya nos hemos referido antes y que ha estudiado Helen Wing para quien "esta aparente contradicción entre lugar y separación, entre identidad y exilio, se resuelve en la poesía de Bergamín a través de la imagen del sueño" (Wing 1995: 199). Podemos aportar muchísimas poesías con esa imagen del sueño como elemento esencial y donde, en muchas ocasiones, se vincula el sueño con la huida pero, por razones de extensión, nos quedamos con estos versos, donde la cruel realidad de vivir en otro mundo se conjuga con una serie de preguntas existenciales muy del gusto de nuestro autor:

> ¿Por qué estoy vivo aún, para qué estoy / viviendo todavía? / Si este mundo en que vivo no es el mío / ni su sueño es el sueño de mi vida.
> Si esta celeste "claridad desierta" / y "sin sombra de sombra" no ilumina / ya más que un corazón vacío y solo / y un alma oscuramente adormecida. (Bergamín 1983: 109)

En segundo lugar, la realidad del exilio se consolida en la poesía de Bergamín con el firme compromiso de que no se puede "volver atrás" o tal y como aparece en el epígrafe del poema que reproducimos a continuación, "'Volver no es volver atrás / yo no vuelvo atrás de nada' J.B. (Volver)":

> ¿Volver? ¿Para qué volver / para volver a engañarme?
> De España no quiero más / que sus piedras y sus árboles: / su tierra, su mar, su cielo, / con su luz y con su aire.
> De los españoles, ¡ay! / lo que quiero es no acordarme / ni de unos ni de otros: / los de ahora y los de antes.
> Que unos y otros, si vuelvo, / volverán a traicionarme: / unos, porque tienen miedo, / y otros, porque son cobardes.
> No. De españoles no quiero / volver a saber de nadie. / Que la soledad de España / mi corazón sí la sabe.
> ¿Volver? ¿Para qué volver, / si vuelvo a mis soledades?[111] (Bergamín 1997: 411)

Pero esa permanencia en un compromiso adquirido resulta difícil de mantener, como bien conoció el escritor madrileño por experiencia propia. De ahí que, en tercer lugar, encontremos varios poemas donde Bergamín se sitúa como "peregrino" en su propia patria, obligado a tomar decisiones difíciles de

[111] Recoge Gonzalo Penalva otro poema parecido, en Penalva 1985: 206-207.

entender al final de sus días para poder cumplir lo que había escrito en una de sus poesías más señeras y significativas:

> Fui peregrino en mi patria / desde que nací: / y lo fui en todos los tiempos / que en ella viví.
> Lo sigo siendo al estarme, / ahora y aquí, / peregrino de una España / que ya no está en mí.
> Y no quisiera morirme, / aquí y ahora, / para no darle a mis huesos / tierra española[112]. (Bergamín 1980: 30)

De esta forma y a modo de conclusión, podríamos referirnos a él y a su obra con las mismas palabras que J. P. Wickersham Crawford utilizó para hablar del carácter y la obra del citado Cristóbal Suárez de Figueroa, para llegar, como todo buen peregrino, de vuelta al lugar de donde habíamos partido:

> Que fue un escritor de mérito no común […] no puede dudarse, si bien su extensa labor literaria no obtuvo la estimación debida. Sus convicciones fueron demasiado enérgicas para impulsarle a solicitar el favor popular, y su vida se vio amargada por disputas con sus contemporáneos. […] Debémosle honores como un hombre de profundos principios morales y como un infatigable campeón de los más altos ideales literarios y políticos. (Suárez de Figueroa 2004: 5)

[112] *Vid.* también el poema: “Fui peregrino en mi patria / desde que nací. / Y lo fui en todos los tiempos / en que en ella viví. // Soy peregrino en mi patria, / y tan peregrino en ella, / que voy solo, y voy andando / sin casi pisar su tierra” (Bergamín 1983b: 100).

Bibliografía

AA VV (1997): “José Bergamín. La escritura, símbolo de exilio y peregrinación”, en *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*, núm. 172. Barcelona: Anthropos Editorial.

BERGAMÍN, José (1933): *Mangas y capirotes*. Madrid: Plutarco.

— (1937): “Larra, peregrino en su patria (1837-1937). El antifaz, el espejo y el tiro”, en Valencia: *Hora de España,* núm. 11 (noviembre); recogido en CAUDET, Francisco (ed.) (1975): *Hora de España (Antología)*. Madrid: Turner.

— (1940): *Disparadero español, III: El alma en un hilo*. México: Séneca.

— (1943a): *El Pasajero, Peregrino Español en América, I*. México: Séneca.

— (1943b): *El Pasajero, Peregrino Español en América, II*. México: Séneca.

— (1943c): *El Pasajero, Peregrino Español en América, III*. México: Séneca.

— (1944): *Tanto tienes cuanto esperas y el cielo padece fuerza o La muerte burlada (Misterio de la fe y dolorosa pasión de Santa Catalina de Siena),* en México: *El Hijo Pródigo*, núm. 10 (enero), pp. 40-53; y *El Hijo Pródigo* núm. 11 (febrero), pp. 107-119.

— (1945): *La hija de Dios. La niña guerrillera*. México: M.E.D.E.A.

— (1949): *¿Adónde iré que no tiemble?*, en Montevideo: *Marcha*, núm. 510 (30 de diciembre), pp. 12-13; y en Guatemala (1951): *Revista de Guatemala*, 2ª época, núm. 1 (abril-junio), pp. 110-121.

— (1952): *Melusina y el espejo o una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el Diablo*. Montevideo: Escritura.

— (1961): *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas,* en Madrid: *Primer Acto*, Nº 21, pp. 23-39.

— (1963): *Medea, la encantadora*, en Madrid: *Primer Acto*, núm. 44, pp. 23-36.

— (1972): *De una España peregrina*. Madrid: Al-Borak.

— (1973): *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Barcelona: Noguer.

— (1974): *Signo y diseño de* Cruz y Raya*, 1933-1936*. Glashütten im Taunus: Verlag Detlev Auvermann, Nendeln-Liechtenstein: Kraus Reprint.

— (1980): “Una actriz”, en *El teatro de… José BERGAMÍN*. Madrid: Centro Dramático Nacional.

— (1981): *Al fin y al cabo (prosas)*. Madrid: Alianza.

— (1983a): *Poesía, II. La claridad desierta*. Madrid: Turner.

— (1983b): *Poesía, III. Apartada orilla*. Madrid: Turner.

— (1983c): *La sangre de Antígona* y *La cama, tumba del sueño o El dormitorio*, en Madrid: *Primer Acto*, núm. 198, pp. 48-80.

— (1984): *Poesía, VII. Hora última*. Madrid: Turner.

DENNIS, Nigel (ed.) (1993): *El epistolario*. Valencia: Pre-Textos.

GARRIGUES DÍAZ-CABAÑETE, Antonio (1989): “Les années de *Cruz y Raya*”, en AA VV: *José Bergamín*. París: Centre Georges Pompidou.

PENALVA, Gonzalo (1985): *Tras las huellas de un fantasma*. Madrid: Turner.

— (ed.) (1997): “Poemas inéditos de José Bergamín”, en *Homenaje a José Bergamín*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

VEGA, Lope de (1973): *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, (2004): *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*. Barcelona: Enrique Suárez Figaredo. En: http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertxts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF

WING, Helen (1995): “La poesía *exílica* de José Bergamín”, en DENNIS, Nigel (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín.* Lleida: Universitat de Lleida.

SEU RING-HAI
¿HASTA DÓNDE FUE UN EXILIO?

Yu SHIYANG

Resumen
Varios textos sobre el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1937, tanto oficiales como testimoniales, han demostrado la presencia de un delegado chino con el nombre Seu Ring-hai. Según lo que él mismo contó y lo que registraron los periodistas y los escritores, se había exiliado de China, llevaba mucho tiempo siendo partidario del comunismo y trabajaba en París para el Ejército Rojo. Sin embargo, nuevas investigaciones revelan que no era sino coreano, y el uso de la identidad china fue algo premeditado.
El presente trabajo parte justamente de este “malentendido” y después de revisar su biografía y la relación política entre Japón, Corea y China de esa época, se enfoca en la ambigüedad de su nacionalidad, que estaba estrechamente relacionada con el desarrollo del comunismo en China y en Francia, y naturalmente también bajo la influencia del creciente fascismo del Eje Berlín-Roma-Tokio. Siempre atento e involucrado en estas circunstancias, a pesar de su condición de exiliado, Seu se mantuvo firme con quienes luchaban por la justicia, esgrimiendo su pluma contra toda forma de totalitarismo. No obstante, nunca dejó de ser un pacifista, conservando la filosofía confuciana como el último consuelo en un exilio cuyo desenlace fue su eventual desaparición y muerte.
Palabras clave: identidad-identificación coreano-china, todos los fascismos, filosofía pacifista.

Title: Seu Ring-Hai, exile to nowhere
Abstract
Various documentations on the International Congress of the Antifascist Writers of 1937, official as well as testimonial, prove the assistance of a Chinese delegate named Seu Ring- hai. According to what he himself told and the other reporters and writers noted, he had exiled from China, had long been a partisan of the Communism and was working in Paris for the Red Army. However, recent investigations make it clear that he was not but Korean, hiding behind this Chinese nationality and identity on purpose.
This paper precisely begins with this “misunderstanding”. After revising his biography and the political relations between Japan, Korea and China at that time, it is focused on the ambiguity of his nationality, which was closely related to the development of the Communism in China and in France, and also influenced by the growing Fascism of the Axis Powers. Seu, despite his condition of exile and always kept up with the circumstances, stood firmly with those who were fighting for justice and dedicated his pens against all Totalitarianisms. Nevertheless, he never abandoned being a pacifist, conserving the Confucius philosophy as the ultimate console during his exile until his disappearance and death.
Keywords: identity-identification Korean-Chinese, all the Fascisms, pacifist philosophy.

1. Planteamiento del problema

Al escudriñar la bibliografía de la Guerra Civil Española, más concretamente la del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en varias ciudades españolas en julio de 1937, leemos una crónica muy modesta pero sincera del chileno Alberto Romero, *España está un poco mal,* donde menciona seis veces al “chinito Seu Ring Hai”[113] (Scheneider 1978:79), “apacible y docto”, “de la sonrisa dulce y la observación perspicaz” (Scheneider 1978:125). ¿Quién es? Este nombre en letras romanas no recuerda a ningún compatriota, pero lo volvimos a encontrar en el periódico *La Voz* del día 8 de julio de 1937, bajo el título: “La pluma y la espada”*,* en el que Seu, escritor antifascista chino, habla para los lectores de *La Voz.* Cito al periodista Antonio Otero Seco:

> Aquí está Seu, en un paréntesis de la conferencia, hablando su buen francés.
> –Yo salí de China hace ya tiempo. Desde entonces vivo en París. Pero sigo en contacto con mi país. En la capital de Francia represento al Ejército Rojo y a otras varias organizaciones políticas de mi país. El Ejército Rojo es la fuerza auténtica y vital del comunismo chino. En París publicamos un diario en nuestra lengua con la expresión de nuestros pensamientos revolucionarios, puesto que en China no se puede hacer con libertad. (Otero Seco 1937)

Al final, el entrevistado indica “la tarea a realizar por los intelectuales revolucionarios de China”, y en nombre de los cuales, saluda a los lectores con un autógrafo en francés y caracteres chinos. Aunque la introducción del artículo lo presenta como “acaso el mejor escritor de la nueva generación china”, la realidad es que es totalmente un desconocido para nosotros.

Oficialmente registrado como el único delegado chino en este Congreso, Seu también fue mencionado en la sesión de París, cuando el redactor en jefe de *L’Humanité,* el Órgano Central del Partido Comunista Francés, habló de que “los países orientales y los de Medio Oriente estaban representados solamente por China con un delegado que hacía años vivía en París– Se-U...”. Nuestra duda sigue en pie: ¿Quién es?

[113] Los coreanos escriben sus apellidos (una sílaba) primero y luego el nombre, en el cual, si estuviera formado por dos sílabas, la segunda iría en minúscula y sin espacio, o en mayúscula con un espacio o guión. Otra cosa que advertir, tal y como Luis Mario Scheneider resume en su libro: “Vale la pena para rematar esta enumeración un paréntesis pintoresco respecto a cómo los periódicos desfiguraban los nombres y apellidos de los escritores, no se diga de los rusos o sajones, difíciles muchas veces de reconocerlos, sino de los propios nombres castellanos. Así [...] Pablo Neruda, Pablo Meluda o Pablo Moluda, cuando no Pablo de Luna [...] y para rematar, César Vallejo cambiaba de sexo, llamándose Carmen Vallejo” (Scheneider 1978: 79). De igual modo, el apellido de Seu solía escribirse incorrectamente como “Se-U”.

2. Biografía[114]

El 5 de julio de 2007 se inauguró en Valencia una exposición de documentos del Congreso de 1937, con muestras "compuestas por nombres como el chileno Pablo Neruda, [...] el francés Julien Benda, el coreano Seu Ring Hai, entre otros"[115]. Estos recursos inéditos de la Biblioteca Nacional y del Archivo de Salamanca sugieren una hipótesis: que Seu no era chino sino coreano. De ahí un giro de dirección para la búsqueda.

Según los escasos datos, Seu Ring-Hai nació probablemente en 1902, no en China sino en la ciudad de Pusan, en el extremo suroriental de la Península de Corea. Pasó la infancia y la adolescencia bajo la amenaza, invasión (1910) y ocupación de Japón, y en 1919 participó en el *Levantamiento del Primero de Marzo*. Cuando acto seguido muchos nacionalistas fueron detenidos y otros más tuvieron que huir a China, EEUU y URSS, Seu se exilió a su vez en Shanghai y vio el inicio del Gobierno Provisional de la República de Corea en esta ciudad. Recomendado por el señor Kim Kyusik, muy amigo de su padre y más tarde Ministro de Relaciones Exteriores del Gobierno Provisional, llegó a París en 1920, por entonces sede de la Sociedad de Naciones y "corazón de la diplomacia". Cumplió los estudios de diez años en sólo seis, mientras mantenía relaciones con los estudiantes coreanos y el Gobierno Provisional de Corea en China. En 1929 fundó la *Agencia Corea* en París y se dedicó a escribir noticias en francés para poner de manifiesto las crueldades de las tropas japonesas en su país. A partir de 1935, ocupó el cargo de jefe del Buró de Relaciones Exteriores del Gobierno Provisional de Corea y durante la II Guerra Mundial, estableció el reconocimiento recíproco entre su gobierno y los de Francia y Polonia en el exilio. En marzo de 1945, fue nombrado Representante Oficial del Gobierno a que siempre era fiel, a cargo de las relaciones diplomáticas con Europa; en agosto, emocionado por la rendición japonesa, regresó a Corea e impartió clases en Ewha Woman´s University, sin esperar que una lucha interna lo expulsaría cuatro años

[114] Por falta de información, se lleva a cabo una recopilación colectiva entre Kim Donggil, profesor coreano en la Facultad de Historia de la Universidad de Pekín; Li Jin-Mieung, profesor coreano en la Facultad de Lenguas de la Université Jean Moulin Lyon 3; Kim Sang Yoon, doctorando en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.
[115] Noticia de la exposición publicada en Internet: http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=10297 (25 de mayo, 2010).

después. En mayo de 1949, cuando pasaba por Shanghai con su recién casada esposa rumbo a Francia, estalló la última batalla de la guerra civil china, Chiang Kai-Shek, junto con su Partido Nacionalista, huyó a Taiwán y los comunistas tomaron la ciudad, anunciando la expulsión de todos los extranjeros. La mujer, que no contaba con pasaporte chino como Seu, tuvo que regresar sola a Corea, y allí siguió esperándolo hasta 1989, año en que murió, mientras él permaneció en el exilio sin que nadie conociera su paradero. Desapareció en China o en Corea del Norte, borrando sus huellas de una lucha firme contra el fascismo y contra cualquier otra forma de totalitarismo.

3. Un caso especial: chino-coreano

En los datos que he reunido sobre el Congreso de 1937, Seu se identificó de dos maneras: como chino y como revolucionario comunista, condiciones que no menciona la anterior biografía. Nos ponemos a pensar: ¿cuál sería su verdadera identidad? Aparte de esto, como lo más importante no es reconstruir la vida de una sola persona sino la “macro-historia” a través de la “micro-historia”, entonces, ¿qué nos está ocultando y revelando esa contradicción en el caso de Seu?

Primero, la identidad del exiliado. Seu fue adoptado por una familia china, razón por la cual era en principio un ciudadano chino, pero la situación general era que los japoneses no expedían ni pasaporte ni visado a los coreanos colonizados, y mucha gente tenía que abandonar el país sin documentos, o recurriendo a la falsificación cuando querían partir a Europa desde China. Esta “flexibilidad” es un detalle que fácilmente confunde las estadísticas de aquella época, no obstante, a pesar de las fronteras entonces no definitivamente establecidas, además de la cercanía geográfica e histórica, los estados nacionales de China, Japón y Corea destacaban en la configuración política de Asia, y conviene diferenciarlos culturalmente.

Segundo, la identificación del exiliado. Seu es un políglota que domina siete idiomas, entre los cuales figura sin duda el chino. Pero parece imposible que por esto y por su “improvisada” adopción se identificara como chino, ya que por el contrario, la coreana es una etnia muy comunitaria y nacionalista. Y eso de “en representación del Ejército Rojo” es aún más confuso, porque no

debería ser muy amigo del Partido Comunista Chino aparentemente por dos razones: primero, en la década de los años 1927 a 1937, la comunista era una guerrilla rural que luchaba contra el Partido Nacionalista; mientras el Gobierno Provisional de Corea se apoyaba en gran medida en éste, Seu debería solidarizarse con los nacionalistas y contra los comunistas; segundo, mediante la biografía ya conocemos que la pareja de paso en China fue expulsada indiscriminadamente, habría sido Seu más apreciado si fuera tan meritorio para el Partido Comunista de China. En fin, confiamos en que el intérprete tradujo correctamente lo que contestó Seu en la entrevista con el periódico *La Voz;* en ese caso, resulta sospechoso todo lo que decía Seu de China; a menos que el periodista y otros congresistas como Alberto Romero lo entendieran mal, se habría descrito a sí mismo como "revolucionario comunista chino", deliberadamente, para ocultar algunos hechos, históricos y políticos en los que ya no vamos a profundizar aquí.

4. Luchador contra todas las formas del fascismo

De todas maneras, el Congreso invitó a Seu Ring-Hai en calidad de "escritor antifascista" y es cierto, mostró serlo con sus acciones y escritos antes y después del evento. De los primeros 47 años que conocemos de su vida, pasó 27 en el destierro. Esos años fueron recapitulados en sus dos novelas autobiográficas e innumerables noticias y reportajes. Su meta primordial era dar a conocer las atrocidades que cometían los japoneses en su tierra, pero no excluía las realidades de su entorno. Así llegó a las trincheras de Madrid en plena Guerra Civil Española y colaboró con la *Francia Libre* de De Gaulle, uniendo las fuerzas de un gobierno en el exilio con otros similares. En fin, es una de las pocas personas que han presenciado la expansión fascista tanto de Japón como de Alemania, Italia y España.

5. ¿Beligerante o pacifista?

Pese a que Seu cogió un arma en el frente de Guadalajara, no fue más que "un viejo trabuco desvencijado" (Romero 1938: 181), y terminó la entrevista convocando a los intelectuales a que armonizaran los avances científicos con la filosofía moral de Confucio. Obviamente no era un congresista tan

apasionado como los demás ni un hombre de violencia sino de reflexión. No obstante, sus escritos no han sido aún recopilados en su totalidad, a causa del ostracismo que sufrió y las barreras lingüísticas. Su alma, en exilio perpetuo, apenas cabía en ningún país de este mundo. No podemos más que desearle que descanse en paz detrás de sus gruesas gafas y en el olvido de la historia.

Bibliografía

OTERO SECO, Antonio (1937): “La pluma y la espada”, en *La Voz,* 8 de julio de 1937.

ROMERO, Alberto (1938): “España está un poco mal” [en línea], en *Memoria Chilena.* Santiago de Chile: Ediciones Ercilla. En: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000759.pdf [Consulta: 22/05/2010].

SCHENEIDER, Luis Mario (1978): *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas 1937,* vol. I, “Inteligencia y Guerra Civil Española”. Barcelona: Editorial LAIA.

MARÍA LEJÁRRAGA: EL EXILIO COMO REIVINDICACIÓN DE UNA AUTORÍA ANTES RENUNCIADA

Mar TRALLERO

Resumen

En el caso de la escritora y diputada María Lejárraga el exilio se constituye como espacio no sólo de resignificación literaria, sino también como lugar desde el cual redefine su identidad como escritora. Tras unos años terribles en Francia, Lejárraga llega a Buenos Aires y desde allí regresa a la escritura. El exilio ya definitivo en la capital argentina le sirve también de plataforma desde la cual establecer una nueva identidad como escritora. Lejárraga, desde sus inicios en el mundo de las letras, publicó bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra. Toda su obra hasta entonces estaba atribuida a Gregorio Martínez Sierra. Situaciones tan extremas como el engaño del marido o la separación del matrimonio no pusieron fin a tal falsedad, sino que fue la circunstancia del exilio la que despertó en Lejárraga la reivindicación de una identidad a la que siempre había renunciado.

Palabras clave: María Lejárraga, María Martínez Sierra, exilio consciente, identidad literaria, autoría Gregorio Martínez Sierra.

Title: María Lejárraga: Exile as Claim for a Previously Renounced Authorship

Abstract

In the case of the writer and congressist María Lejárraga, exile represents a place not only for literary refoundation, but also from where to redefine her identity as a writer. After some terrible years in France, Lejárraga arrives in Buenos Aires and from there she returns to writing. This exile in the Argentinean capital serves her to define a new identity as a writer. Lejárraga, from her beginnings in the literary world published under the name of his husband, Gregorio Martínez Sierra. Extreme situations as the betrayal of her husband or the separation of the couple did not finish this situation. It was exile that awakened in her the claim for an identity that she always had renounced to.

Keywords: María Lejárraga, María Martínez Sierra, conscious exile, literary identity, authorship Gregorio Martínez Sierra.

En 1953 María Martínez Sierra reclama para sí misma la autoría, o mejor dicho, la *coautoría,* de los escritos firmados bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra. Dos años antes ha llegado a Buenos Aires, donde establece su refugio como exiliada y donde recompone su vida como tal. Entre los cambios que su nueva condición de expatriada le llevarán a emprender está el de redefinir su identidad literaria, con la confesión de ser la coautora de una vasta obra dramática, novelística y ensayística. Sin embargo, no es hasta 1987, con la escritora ya fallecida, cuando la crítica Patricia W. O’Connor demuestra la certeza de las afirmaciones de María Martínez Sierra. Hasta entonces todo el reconocimiento por la obra producida había sido atribuido al que fuera su marido y colaborador, Gregorio Martínez Sierra. Pero no sólo se trata de reconocimiento: lo que María Martínez Sierra realmente reclama son los derechos de autor. El exilio obligó a la escritora a afrontar unas circunstancias terribles y las penurias económicas la forzaron a pedir aquello que le pertenecía. María Martínez Sierra muere en el exilio bonaerense en 1974 sin obtener jamás el reconocimiento oficial de la autoría de sus obras.

María de la O Lejárraga García nació en San Millán de la Cogolla (Logroño) en 1874. De padres cultos, María no tuvo impedimento familiar para estudiar y formarse como maestra. Su interés por el teatro, que descubrió siendo una niña, y su amplia formación literaria despertaron la curiosidad de un joven Gregorio que, aunque seis años menor que ella, compartía todas esas aficiones. La amistad surge y de ella se derivan las primeras colaboraciones literarias. *El poema del trabajo* y *Cuentos breves* –ambos de 1899– fueron los primeros libros publicados, el primero bajo el nombre de Gregorio y el segundo con el de María. La aparente indiferencia con que en su casa se recibió la aparición de su primer libro hizo que María, molesta con la actitud de sus padres, renunciara en adelante a firmar con su nombre las demás obras que pudiera producir. Otras razones, todas ellas consignadas en sus memorias *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración,* explican el porqué de esta decisión tan trascendental en su vida tanto literaria como personal.

La colaboración literaria entre los dos amigos dará paso a la relación sentimental, que se plasmará en la celebración del matrimonio en noviembre

de 1900. Durante los primeros años María compagina su función como maestra de escuela con su trabajo literario, pero cuando el éxito de sus obras y la ambición de su marido requieren de una completa dedicación, María renuncia a su puesto de maestra y ejerce de escritora durante toda la jornada. Gregorio es la figura pública de la empresa, él es quien aparece como autor de las obras y quien comparte mesa con reconocidos intelectuales en las tertulias literarias que se dan lugar en los cafés madrileños de principios de siglo. María, que por ser mujer tiene vedada la entrada a los círculos intelectuales y literarios de la ciudad, entabla por mediación de su marido amistad con grandes artistas y escritores del momento.

El nombre de Gregorio Martínez Sierra va, sobre todo, asociado al teatro. María, bajo este pseudónimo, publica obras que tendrán un importante éxito teatral, serán representadas por compañías de prestigio y en los mejores teatros tanto de la capital como de otras ciudades de dentro y fuera del país. Gregorio, en cambio, se dedica a la agitación cultural desde una labor más empresarial. Funda revistas, una editorial, crea compañías dramáticas, ejerce como director de escena e incluso trabaja como asesor de producción en Hollywood. Todo ello, no obstante, lo realiza con el esfuerzo de su mujer. Los artículos aparecidos en las revistas que fundan, *Vida Moderna* (1900) y *Helios* (1903), están escritos por María; ella es quien lleva la contabilidad y se encarga de las relaciones con autores en la editorial Renacimiento, además de guiarse por su sentido crítico a la hora de seleccionar los libros que se publican; las obras que representa la compañía dramática de Gregorio son traducciones y adaptaciones que lleva a cabo María o sus propios originales; los discursos, notas de prensa, artículos, etc., que a Gregorio le reclaman los escribe puntualmente María; incluso los guiones para el cine norteamericano se los manda María tal como él se lo pide. Esta misma disposición del trabajo entre los cónyuges continúa incluso después de la separación del matrimonio, debido a la relación sentimental de Gregorio con la actriz Catalina Bárcena. A pesar de la decepción y la amargura que produce en la escritora la infidelidad de su marido –Gregorio tendrá una hija con la actriz y no renunciará nunca a esta relación extramatrimonial–, María no vacila en continuar la colaboración literaria y las cartas entre el matrimonio dan buena prueba de ello. Es precisamente

esta correspondencia la que la crítica norteamericana Patricia W. O’Connor utilizó para demostrar la autenticidad de la reclamación que años antes había hecho María Lejárraga, y que más tarde también expondrían otras investigadoras como Antonina Rodrigo. A modo de ejemplo basten estos fragmentos de cartas mandadas por Gregorio Martínez Sierra a María Lejárraga:

> […] Podemos escribir y representar todas las comedias que sean buenas, independientemente de lo atrevidas que puedan resultar […]. Si trabajas, aunque sólo sea una hora diaria, sin prisas ni presiones, puedes escribir dos o tres comedias al año sin darte cuenta de ello. Te aconsejo que escribas, porque, después de todo, ésa es nuestra profesión. (O’Connor 1987: 57)

> […] espero con impaciencia el tercer acto de *Torre de marfil,* pero no estoy preocupado, porque estoy seguro que será bueno. Estás trabajando verdaderamente bien; todo lo que has hecho últimamente posee vitalidad, interés, sosteniendo un gran encanto, que es lo más importante. (O’Connor 1987: 58)

> En fin: que no puede uno contar con nadie para nada. Estoy haciendo esfuerzos inauditos para escribir yo hasta que tú estés mejor o te decidas. Creo que lo conseguiré más tarde o más temprano. Ya voy perdiendo la timidez para dialogar, porque pienso que lo hago sólo para leerlo yo. Si no tuviese tantas preocupaciones de empresario lo conseguiría antes. (Rodrigo 1994: 211)

> Hazme el favor de enviarme a vuelta de correo cinco saludas distintos, porque es costumbre antes de embarcar cablegrafiar a los periódicos más importantes. De pocas palabras, pero un poco aparatosos, aunque sin hablar de la madre patria, que ya está muy pasado de moda. Y si me mandas un par de discursitos de gracias, cortos, te lo agradeceré… Cuando tengas ánimos, acuérdate del acto tercero de la *Carola*. Me interesa mucho esa comedia. (Rodrigo 1994: 212)

Además, O’Connor explica el descubrimiento de una fotografía que pareciera una puesta en escena, por los mismos implicados, de la verdad acerca de la autoría real de la obra de Gregorio Martínez Sierra. Tal retrato se lo mostró Jaime Lejárraga, sobrino de María, en 1975. O’Connor, consciente del dicho “una imagen vale más que mil palabras” describe la fotografía:

> […] una fotografía de especial interés, ya que las imágenes relatan toda una historia: en ella, aparece María sentada junto a su máquina de escribir entregada al trabajo, mientras que Gregorio está sentado pasivamente a su lado observándola trabajar. (O’Connor 2003: 72)

Por supuesto, la fotografía sirve de imagen para la portada de cada uno de los libros publicados por O’Connor sobre el tema.

La renuncia de María a la autoría de su obra se muestra, ante tales circunstancias, firme, sin titubeos ni resquicios. Sin embargo, su presencia en el ámbito público irá en aumento y destacará por su compromiso feminista, que la llevará a pronunciar conferencias y a participar desde distintas instituciones en la democratización de la vida española y a promover la emancipación de la mujer. En 1933 María Lejárraga es escogida diputada por el Partido Socialista y sobresale en su labor solidaria hacia las víctimas y los presos de la revolución de Asturias de 1934. En las elecciones siguientes María forma parte de la coalición de izquierdas Frente Popular. No repetirá como diputada pero su compromiso político no cesará en absoluto, más bien al contrario, pues será designada para distintos cargos, entre ellos importantes y decisivos puestos diplomáticos en Europa durante la guerra civil española.

La represión desatada por el general Franco una vez terminada la guerra en España imposibilita el retorno de María a Madrid. Durante los primeros meses de exilio, la casa de Lejárraga en Niza se convierte en refugio de amigos que escapan del terror fascista antes de encontrar destinos más definitivos. Pero cuando estalla la Segunda Guerra Mundial y los nazis empiezan la invasión del territorio francés, María debe abandonar también su casa y encontrar amparo en la de amigos. Estos primeros años de exilio resultan penosos para la escritora. Junto a ella está su hermana Nati, enferma, y la prohibición para los españoles de trabajar legalmente la lleva a tener que vender en el mercado negro sus dos máquinas de escribir y otros enseres. Las circunstancias en la Francia ocupada provocan su deterioro físico y moral; Gregorio, en su exilio argentino, no se ha interesado por ella y no se ha preocupado por hacerle llegar parte del dinero que generan las obras que en su día escribió la propia María. Cuando por fin Lejárraga lo localiza y reanudan la relación epistolar, Gregorio no pierde oportunidad para pedirle una obra con la que reemprender su labor como productor teatral. No obstante, Gregorio, abrumado por las dificultades propias de un exilio y una salud mermada, decide regresar a España en 1947, pero a los pocos días de su llegada fallece.

María, ayudada por amigos y compañeros de partido, recupera la vista tras una operación y viaja a América para escribir artículos, libros, traducciones y guiones para periódicos, editoriales, productoras y agencias de distintos

países. En septiembre de 1951 llega a Buenos Aires, donde se establece definitivamente. Con una importante colonia de refugiados españoles y con un sector cultural más proclive a publicar los escritos de los intelectuales republicanos, María escribe sin descanso para tratar de ganarse la vida con su profesión. Sin embargo, la recepción de su obra no es la esperada y el motivo lo señala la propia Martínez Sierra en una carta fechada en Buenos Aires, el 28 de abril de 1952, a su amiga y también dramaturga Magda Donato:

> Yo también trabajo todos los días, pero hasta ahora sin gran fruto. Soy buena productora, pero malísima colaboradora de mis productos. Mi *manager* [Gregorio Martínez Sierra] desapareció y me he quedado colgada. Además, aquí todo el mundo cree o finge creer que yo no soy yo: hace unos días llamé por teléfono a Larreta […], y al decirle: “¡Soy la viuda de Martínez Sierra!”, respondió muy afectuosamente: “¡Ah, Catalina Bárcena!”. Por lo visto mi amado esposo había hecho correr, en sus ocho años de estancia en Argentina, la noticia de que había muerto, y ahora no consigo resucitar. ¡Es tragicómico! (Rodrigo 1994: 323-324)

Es en Buenos Aires, por tanto, donde María Martínez Sierra empieza de nuevo su carrera como escritora. Pero no sólo como escritora, sino también como exiliada. María pasaba largas temporadas en Francia desde principios de los años veinte, sobre todo a consecuencia de la separación de su marido. Vivió en Ginebra y Bélgica mientras trabajaba para el gobierno republicano; no tuvo que emprender el camino del exilio como tantos miles de compatriotas, marchando a pie por las montañas y sin saber qué encontrarían al otro lado de los Pirineos. María tenía una casa propia en Niza, y aunque amenazada por los nazis y teniendo que sobrevivir en la clandestinidad sin trabajo y con una hermana enferma, no fue Francia un país desconocido donde no tenía vinculación alguna y donde debía empezar sin nada. Era consciente que no podía volver a su país y su situación era de extrema necesidad; era formalmente una exiliada más, pero quizás la percepción personal era un tanto distinta. En este sentido, apunta la crítica Alda Blanco:

> [A]l haber vivido tantos años de su vida en Niza, es posible que no se sintiera refugiada en Francia a pesar de encontrarse objetivamente en esa condición. La realidad del exilio sólo se le hará patente al establecerse en la capital argentina. Es por esto que no se acusa en *Gregorio y yo* la melancolía típica de la exiliada hasta el final del libro una vez instalada en Buenos Aires. (Martínez Sierra 2000: 41)

Los años que van desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta su traslado a Argentina constituyen un período transitorio en la vida de María

Martínez Sierra, entre un exilio inconsciente y un exilio consciente. Las circunstancias ya comentadas sobre su situación en Francia se modifican sobre todo con tres sucesos ocurridos durante los siguientes años. En primer lugar, la constatación del mantenimiento del régimen franquista en España tras el triunfo de los aliados en Europa. La esperanza de un pronto regreso a la patria se esfuma para María, al igual que para muchos de los exiliados. En segundo término, el restablecimiento de las relaciones con grandes amigos que han encontrado refugio en distintos países de Hispanoamérica y el intercambio de impresiones sobre sus situaciones como expatriados. Por último, la muerte de Gregorio Martínez Sierra en Madrid en 1947 y los problemas sobre la gestión de su obra, generados por la cuestión sucesoria. Todo ello hace que María Martínez Sierra tome conciencia de su condición de exiliada y busque resolver su nueva posición. La posibilidad de adentrarse en el panorama cultural americano desde su estatus como intelectual republicana exiliada se le ofrece como una oportunidad para ubicarse personal y profesionalmente. Aunque reemprende su actividad literaria todavía en Francia, será con la mirada puesta en América –de allí le llegan ofertas para publicar escritos y mandará sus obras a editoriales y distintos medios de Norteamérica– y de hecho asentará su tarea una vez se establezca en Buenos Aires.

Esta toma de conciencia como exiliada también se traducirá en una redefinición como escritora. A partir de entonces es la única autora de los escritos que produce, pero al mismo tiempo reivindica su pasado literario. Uno de los primeros proyectos que emprende en estos años de toma de conciencia de su nueva situación es la de escribir unas memorias sobre la colaboración literaria mantenida con su esposo Gregorio Martínez Sierra. Desde una editorial de Nueva York le ofrecen la posibilidad de publicar sus vivencias en España a modo de autobiografía. María Martínez Sierra plantea entonces el trabajo desde dos posiciones que se plasmarán en dos libros distintos de memorias[116], *Una mujer por caminos de España,* que finalmente publicará en Buenos Aires (Losada, 1952), y *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración,* que publicará en México (Gandesa, 1953). Mientras que en la primera de estas dos obras la autora se identifica como parte de un colectivo, las mujeres, que quiso incidir

[116] Para conocer la concepción de estas dos obras, *vid.* Blanco 2002.

en la vida democrática de España, en la segunda de ellas, la escritora reclama públicamente y por primera vez su participación en toda la obra firmada bajo el nombre de Gregorio Martínez Sierra. En las primeras páginas, después de justificar el uso del nombre del marido, dice: “Ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora” (Martínez Sierra 2000: 76).

No debemos olvidar el hecho de que cuando María aborda el barco que la llevará a América está a punto de cumplir setenta y cinco años. No obstante, su edad no es obstáculo para empezar de nuevo literariamente. Tal como lo manifiesta en una carta a Collice Portnoff escrita en Niza, con fecha del 19 de agosto de 1950, para ella, llegar a América y, sobre todo, asentarse en Buenos Aires significa empezar de nuevo y sin posibilidad de regreso: “No llevaré conmigo nada de Europa. Quiero empezar la vida completamente de nuevo. Imitando a Cortés, al desembarcar en el Nuevo Mundo, quemaré mis naves” (Martínez Sierra 2009: 31). En relación con su nuevo exilio, éste ya definitivo, teje una identidad literaria que, al igual que el destierro, no es del todo voluntaria sino circunstancial. Son las circunstancias del exilio bonaerense las que conforman su redefinición como escritora, las que la obligan a modificar su renuncia a la escenificación pública de su profesión de escritora.

El amor vuela (1952) es la primera obra de teatro que escribe en Buenos Aires. En ella, a modo de prólogo y con el epígrafe “Hablando con el lector”, María acomete toda una declaración de intenciones que de forma original presenta como diálogo entre distintos niveles de su conciencia. Así habla su Sentido Común:

> Ya no estás en la Europa arrasada, en la patria perdida, en la colmena que, aplastada, se quedó sin miel… repara… estás en América, en la Argentina, en el país feliz que no conoce más estruendo explosivo que el de los fuegos artificiales, en la tierra de Jauja donde por las mañanas se deshacen panecillos enteros en el fango del arroyo y asoman los pedazos de carne en las latas de la basura… Por aquí, no ha pasado la guerra sino para llenar de dinero las arcas… Escribe para sus dichosos habitantes que no saben lo que es sufrir como nación, y todavía pueden prestar oído a los conflictos individuales. Bajo este sol, aún pueden seguir interesando un anhelo, un suspiro, un beso y una lágrima… (Martínez Sierra 2009: 106-107)

De este modo la escritora reemprende su frenética actividad literaria, no sólo con la producción de piezas teatrales, cuyos estrenos verá frustrados constantemente por razones diversas, sino también con artículos en la prensa,

locuciones radiofónicas y traducciones, trabajos estos que serán los que le permitan disponer de unos ingresos para seguir viviendo.

María Lejárraga llegó a Buenos Aires sólo con el recuerdo de las horas serenas[117], deliberadamente apartó de su vida, y así lo plasma su obra, los sinsabores que durante su larga existencia había conocido. El personaje de Gertrudis, en la obra *El buen tirano*[118]*,* manifiesta con las siguientes palabras el *leitmotiv* de la autora en su exilio consciente:

> Es que no comprendo qué gusto se puede sacar en recordar personas, hechos, horas desagradables… Es el pasado […] ¡Se fue, gracias a Dios!… como se fueron tantas otras cosas… malas y buenas. ¡Con el presente basta! ¿A qué pensar? (Martínez Sierra 2009: 279)

[117] "'Horas serenas' se titula este preámbulo. Porque son las únicas que quiero recordar" (Martínez Sierra 2000: 51).
[118] Obra inédita hasta que es recuperada por Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra, que la incorporan al volumen *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio (1939-1974)* (Martínez Sierra 2009).

Bibliografía

BLANCO, Alda (2002): “Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política”, en AGUILERA SASTRE, Juan (coord.): *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 173-188.

MARTÍNEZ SIERRA, María (2000): *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos.

— (2009): *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio (1939-1974)*. Sevilla: Renacimiento.

O’CONNOR, Patricia W. (1987): *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa.

— (2003): *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

RODRIGO, Antonina (1994): *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Madrid: VOSA.

EL EXILIO EN *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR

Rémi VARTERESSIAN

Resumen

Nuestro propósito es estudiar la temática del exilio dentro de la obra de Julio Cortázar *Rayuela*. Primero estudiaremos el exilio de los personajes dentro de la diégesis, el estatuto de París como ciudad cosmopolita, receptáculo de las aspiraciones culturales y artísticas de los desterrados. Luego nos centraremos en esta *binaridad* entre París y Buenos Aires a juzgar por el reparto de los capítulos imprescindibles en dos partes: “Del lado de allá” y “Del lado de acá” y trataremos de mostrar cómo se (de)construye dentro del tejido textual para abordar por último la índole metafísica del exilio que el personaje de Horacio Oliveira trata de emprender, vencido por un deseo nostálgico de recuperación de un paraíso perdido.

Palabras clave: *Rayuela,* Julio Cortázar, exilio, París, Buenos Aires.

Title: Exile in Julio Cortázar’s *Rayuela*

Abstract

Our purpose is to study the subject of exile in Rayuela, by Julio Cortázar. First of all, we are going to study the characters’ exile inside the diegesis, the role of Paris as a cosmopolitan city that receives all the cultural and artistic expectations of the exiled people. Then we are going to focus on the binarity between Paris and Buenos Aires, from the chapters that are divided into two parts: “Del lado de allá” and “Del lado de acá” and we are going to try and show how that is (de)constructed inside the textual tissue. Finally we are going to deal with the metaphysical side of the exile that one of the characters, Horacio Oliveira, tries to start, defeated by a nostalgic desire to recover a lost paradise.

Keywords: *Rayuela,* Julio Cortázar, exile, Paris, Buenos Aires.

Como preámbulo cabe señalar que Julio Cortázar se exilia en París en 1951 donde efectuará la parte más notable de su tarea de escritor. Se inscribe dentro de una especie de tradición de autores hispanoamericanos que se van a París, fascinados por su vitalidad artística. Tenemos el ejemplo de Carlos Fuentes, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez, César Vallejo, Rubén Darío, etc. Pero si nadie puede negar que el exilio voluntario de Cortázar en París tiene una fuerza eminente de plasmación en *Rayuela*, no nos interesa indagar en los datos biográficos del autor e intentar establecer paralelos con el libro de ficción. Nuestro método de análisis sigue efectivamente los principios del modelo estructuralista que aboga por la autonomía del texto literario. Rechazamos el estudio *psicologizante* de *Rayuela* a las luces de la vida de su autor.

Para resumir muy brevemente el argumento de dicha obra magistral, digamos que *Rayuela* cuenta las peregrinaciones de un intelectual argentino llamado Horacio Oliveira que se exilia en París donde se enamora de la Maga y se relaciona con un grupo de artistas e intelectuales marginados. Su recorrido bohemio lo lleva a tal grado de delicuescencia que vuelve a Buenos Aires donde no llega tampoco a integrarse y parece tener un destino funesto.

Nuestro propósito de análisis consiste en demostrar cómo la temática del exilio rebasa una mera configuración geográfica para inscribirse dentro de una experiencia de alcance metafísico. En efecto, se trata de ver cómo se efectúa el pasaje *cortazariano* del primero al segundo.

Resulta interesante iniciar nuestra reflexión poniendo de relieve una paradoja en cuanto al tratamiento del tema del exilio en *Rayuela*. Por una parte, el exilio es un dato constitutivo de la novela. Tiene una manifestación lingüística a través de una escritura heterogénea: el castellano, el voseo argentino que se mezcla con fragmentos en francés y una variedad impresionante de topónimos franceses. Pero sobre todo se manifiesta a través de los personajes: la Maga es uruguaya, en el Club de la serpiente figuran varios miembros extranjeros como Wong el chino, sin olvidar por supuesto a Horacio Oliveira que se define en el capítulo 21 como “un argentino afrancesado”. Esta expresión es significativa pues no se identifica como un “argentino en Francia”. El uso de un calificativo epíteto señala una repercusión en la identidad del personaje. Así

que a primera vista esa tensión paradigmática del exiliado desgarrado entre dos espacios se expresa en el personaje de Horacio Oliveira.

Sin embargo, por muy definitorio que sea el exilio en la caracterización previa de los protagonistas y en la obra entera, paradójicamente no goza de un desarrollo sustancial en la diégesis. En efecto los motivos y las finalidades del destierro de los personajes aparecen eminentemente borrosos. En el capítulo 4, el narrador dice: “La Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París” y en el capítulo 23, Horacio Oliveira intenta explicar a Berthe Trépat qué busca en París y le cuesta mucho trabajo: “él era un argentino que llevaba un tiempo en París, tratando de… Vamos a ver, ¿qué era lo que trataba de? Resultaba espinoso explicarlo”. Por otra parte, el narrador toma el partido de no desarrollar la posible tensión que supone el exilio y su repercusión conflictiva en los personajes. El ejemplo del capítulo 108 es elocuente: Oliveira y la Maga se refieren de manera muy sumaria a un posible regreso a su tierra natal pero de modo muy significativo se inserta una digresión abrupta y no se vuelve a hablar del tema:

> Vos nunca hablabas de volver –dijo la Maga–.
> –Nadie habla, cumbres borrascosas, nadie habla. Es solamente la conciencia de que todo va como la mona para el que no tiene guita.
> –París es gratis –citó la Maga–. Vos lo dijiste el día que nos conocimos. Ir a ver la *clocharde* es gratis, hacer el amor es gratis, decirte que sos malo es gratis, no quererte… ¿Por qué te acostaste con Pola?

Esta táctica de retención de información se inscribe en el proyecto de apertura de la obra. Ahora bien, si se oculta gran parte del pasado de los personajes, se debe al hecho de que la novela rechace el principio de causalidad y el determinismo psicológico. En varias ocasiones, el narrador expresa su aversión a lo que llama la “novela-rollo” que se despliega con una linealidad causativa tan evidente que el lector está condenado a una lectura pasiva. Asimismo, si *Rayuela* está exenta de esta tensión del desterrado que desencadena la fragmentación del sujeto, es porque dicha novela tiende a oponerse al dramatismo de la novela tradicional y explota toda una serie de contrapuntos[119]. Lejos estamos de la añoranza lírica del exiliado que se

[119] Véase el fragmento que cuenta la muerte de Rocamadour y el trabajo de despojamiento lírico y patético que logra realizar el autor.

expresa en *El jardín de al lado* de José Donoso para tomar un ejemplo entre otros muchos.

Este juego narrativo de depuración descriptiva sobre el exilio de los protagonistas tiene como consecuencia la fijación de éstos en un *hic et nunc* del vagabundeo. La Maga encarna por excelencia ese personaje que vive en el presente, dice efectivamente en el capítulo 15: “A mí todo lo que me ha sucedido, me ha sucedido ayer, anoche a más tardar”. Así, al despojar a los personajes de su pasado, el narrador llega a una especie de abolición del tiempo, o mejor dicho, a un tiempo estancado en el presente, el cual constituye la temporalidad propia del vagabundeo. En efecto, cabe recordar que ante todo el exilio en París consiste en una experiencia del vagabundeo y responde al anhelo de *flânerie* según la tradición literaria de Charles Baudelaire, Louis Aragon, André Breton… y la tradición de la bohemia parisina y decadentista. El exilio en el París bohemio, receptáculo de las aspiraciones artísticas e intelectuales de los marginados, corresponde a un deseo de libertad y rechazo de un orden burgués anquilosado. En distintas ocasiones, Horacio Oliveira dirige una crítica vehemente a sus compatriotas enclaustrados en un conformismo empedernido y cuando vuelve a Buenos Aires, critica el sedentarismo cómodo de su amigo Traveler. Así que París se perfila como la ciudad en que todos los exiliados se entregan a una marginalidad que les permita salir del orden cerrado de la respetabilidad burguesa. París aparece como el espacio en que los protagonistas se despojan de su pasado y en parte de sus orígenes, dejándose llevar por un azar muy surrealista en un presente estancado. La frase que inicia el capítulo 4 lo ilustra perfectamente:

> Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, de una bohardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo.

Por lo tanto, París está revestido en *Rayuela* de un carácter mítico para los personajes que recorren sus contornos insospechados. Ahora bien, como todo espacio mítico, se convierte en el centro del mundo dentro del universo. Este elemento tiene mucha importancia porque acarrea un desplazamiento de perspectiva y una reversibilidad del centro de gravedad que rige la estructura de la novela. En efecto, a primera vista Buenos Aires parece el punto de partida

de *Rayuela* pues la primera parte de la novela tiene lugar en París y se titula “Del lado de allá” y la segunda parte “Del lado de acá” transcurre en Buenos Aires. Dado que el deíctico “allá” designa el campo donde se excluye el “yo” y “acá” donde se incluye, esta partición binaria implacable anclada en el espacio sugiere que el “yo” y todo el relato parten de una perspectiva bonaerense. Ahora bien, Cortázar invierte radicalmente esta perspectiva. Siendo París un centro mítico, se convierte en punto de partida, y la vuelta de Horacio Oliveira a Buenos Aires supone lo que el narrador llama de forma recurrente “una excentración”, lo cual constituye el verdadero exilio.

Por consiguiente, la vuelta a Buenos Aires no implica ninguna repatriación, significa un falso regreso[120]. En el capítulo 40, el narrador nos dice: “se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido”. Bien se trata de un auténtico exilio en el propio país del protagonista, un exilio forzado: “en realidad no había vuelto sino que lo habían traído” (capítulo 40). El epígrafe de Guillaume Apollinaire que introduce la segunda parte que transcurre en Buenos Aires confirma este proceso de inversión: “Il faut voyager loin en aimant sa maison”. Ahora bien, se supone que se ha acabado su viaje lejano y ha vuelto a casa. Igualmente en el capítulo 40, se dice: “ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa”. Este sentimiento de extrañeza en su propio país nos lleva a pensar que fundamentalmente el exilio no es físico en cuanto desviación geográfica sino que se trata de un exilio de índole interior.

Esta construcción binaria entre dos espacios geográficos distintos –París y Buenos Aires–, esta fuerte segmentación entre dos partes narrativas –“Del lado de allá” y “Del lado de acá”– que estructuran aparentemente el exilio de Horacio Oliveira revelan fronteras diáfanas y artificiosas que Cortázar se complace en subvertir. En efecto, cabe señalar el proceso de permutabilidad de los espacios y tiempos que debilita esta segmentación como se nota en el capítulo 3: “En París todo le era Buenos Aires y viceversa”. No hay que olvidar que uno de los grandes propósitos de la novela consiste en invalidar las dialécticas que proceden de un racionalismo que Julio Cortázar considera

[120] El salto a Buenos Aires […] no constituye un regreso. No es sino una reincidencia en la etapa anterior, etapa que se iría a proyectar a través de las personas de Traveler y Talita, en cuya intimidad Horacio quisiera entrar y con la cual se identifica. (Giordano 1972: 105)

engañoso porque trunca la realidad y empobrece la mente humana. Morelli, doble ficticio del autor incorporado dentro del tejido textual, se expresa así en el capítulo 86: “sería necesario […] que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica”. Así la separación binaria de las dos ciudades se neutraliza en una fusión analógica que se vuelve efectiva por ejemplo en el capítulo 54 cuando Oliveira, asomado a la ventana de su habitación del manicomio bonaerense, ve a Talita jugando a la rayuela y ve en ella una reencarnación de la Maga en el París del recuerdo. Sabido es que el recuerdo permite esta reactualización del pasado en el presente y borra así las fronteras temporales que la razón cartesiana pretende fijar:

> Talita salió del patio, cerró con llave (se la veía muy bien a la luz del cielo estrellado y caliente) y se acercó indecisa a la fuente. Oliveira le silbó bajito, pero Talita siguió mirando el chorro de agua, y hasta acercó un dedo experimental y lo mantuvo un momento en el agua. Después cruzó el patio, pisoteando sin orden la rayuela, y desapareció debajo de la ventana de Oliveira. […] Cuando la figura de rosa salió de alguna parte y se acercó lentamente a la rayuela, sin atreverse a pisarla, Oliveira comprendió que todo volvía al orden, que necesariamente la figura de rosa elegiría una piedra plana de las muchas que el 8 amontonaba al borde del cantero, y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela.

Además del recuerdo, el sueño permite también esta confluencia de los dos espacios como se plasma en la secuencia onírica del capítulo 123 donde se habla de la casa de la infancia de Horacio Oliveira: “En el sueño, la sala con las dos ventanas que daban al jardín era a la vez la pieza de la Maga; el olvidado pueblo bonaerense y la rue de Sommerard se aliaban sin violencia, no yuxtapuestos ni imbricados sino fundidos”.

Por consiguiente, si el sentimiento de extrañeza que afecta al personaje de Oliveira no está supeditado a un alejamiento en el espacio y el tiempo pues éstos son reversibles y simultáneos[121], es que el exilio del protagonista es de índole metafísica. Afloran los fragmentos en que Oliveira desea experimentar lo que llama la “excentración” como busca de un extrañamiento fecundo. Se trata de salir del orden cerrado y falso del ámbito terrenal para integrar otro orden de

[121] Basándose en elementos textuales muy pertinentes, Milagros Ezquerro demuestra que Oliveira está en París en invierno y en Buenos Aires en verano. Ahora bien, según la lógica geográfica de los dos hemisferios opuestos, las dos temporalidades son simultáneas: “Ya que Francia y Argentina se hallan situadas en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentino son simultáneos. Gracias a este subterfugio, la estructura cronológica de la novela declara que las dos partes se desarrollan al mismo tiempo” (Ezquerro 1991: 618).

alcance celestial. En esta perspectiva, no podemos dejar de pensar en Charles Baudelaire que en su poema “L’albatros”, de *Les fleurs du mal*, simboliza perfectamente la imagen del poeta como ser etéreo que emprende su exilio fuera del espacio de la tierra para volar en las capas celestes. Asimismo, en su poema en prosa “Anywhere out of the world”, el yo poético se entrega a peregrinaciones vanas por toda la superficie de la Tierra para obtener el descanso de su alma y aboga finalmente por el ingreso en un espacio supraterrenal: en cualquier sitio fuera del mundo. En nuestra novela, Cortázar utiliza el símbolo de la rayuela para figurar este tipo de exilio ya que este juego está revestido de un valor místico e iniciático en el cual el jugador salta de casilla en casilla superando metafóricamente una serie de etapas existenciales, partiendo de la primera casilla, Tierra, para llegar a la última, Cielo. Recordemos que a nivel etimológico según el famoso diccionario de Corominas, “exilio” viene de *exsilium,* derivado del verbo *exsilire:* saltar afuera. Así los saltos de casilla en casilla en la rayuela representan esencialmente este exilio trascendental del hombre que busca subir los distintos escalones que lo llevarán al Cielo. En el capítulo 36, el narrador nos dice hablando de la rayuela: “sí, llegar al cielo a patadas, llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l’azur l’azur l’azur l’azur”. Evidentemente se trata de un juego intertextual con el poema “L’azur” de Stéphane Mallarmé:

> Il roule par la brume, ancien et traverse,
> Ta native agonie ainsi qu’un glaive sûr,
> Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
> Je suis hanté. L’azur! L’azur! L’azur! L’azur!

Horacio Oliveira busca emprender este autoexilio deliberado, esta excentración que le permita pasar de lo terrenal a lo celestial como en el simbolismo antiguo de la rayuela. Por otra parte, cuando Morelli habla del personaje en el capítulo 97, habla de “mutarlo, desplazarlo, extrañarlo, enajenarlo”. Esta yuxtaposición de verbos es muy significativa. El exilio consiste en este desplazamiento que lleva a la enajenación del sujeto, o sea a su mutación ontológica. Así que el exilio que tanto desea Horacio Oliveira estriba en esa trascendencia del propio ser. Se narra en el capítulo 43: “quiso sentirse una vez más fuera del tiempo de los otros (él que se moría por

acceder, por inmiscuirse, por ser)”. En múltiples ocasiones, el protagonista habla de la porosidad de las relaciones humanas que no pueden desencadenar ninguna interacción auténtica, habla de la soledad indefectible que anima al ser humano y de este deseo de llegar a rebasar el ámbito espacio-temporal cerrado para acceder a la ubicuidad. En *Rayuela* es perpetua la búsqueda de un centro como *axis mundi* para retomar la terminología de Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* como en otras muchas obras suyas. Es decir, este eje en que vienen a confluir todos los espacios y todos los tiempos como es el caso de los cafés a los cuales se refiere el narrador en términos místicos: “son el territorio neutral para los apátridas del alma, el centro inmóvil de la rueda desde donde uno puede alcanzarse a sí mismo en plena carrera” (capítulo 132). Cabe subrayar la expresión “apátridas del alma” que señala explícitamente al lector que el verdadero exilio es el exilio del alma, es el exilio místico. La finalidad es la superación de sí mismo y la incorporación en lo que Morelli llama la “luz total sin tiempo ni espacio” (capítulo 61).

Este centro místico se define a menudo en *Rayuela* como un Edén perdido que llevamos todos dentro de nosotros pues el hombre sufre “el castigo por haberse acordado del reino” (capítulo 71). Lo que nos quiere decir Julio Cortázar es que, por esencia, todos los hombres son exiliados atormentados por la nostalgia y movidos por el deseo inextricable de recuperar el Edén perdido: “se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña” (capítulo 71). En *El mito del eterno retorno*, el eminente antropólogo rumano Mircea Eliade habla del *homo religiosus* y su reactualización cotidiana del acto cosmogónico originario a través del *gestus sagrado* para llegar a una elevación mística. En esta perspectiva, podríamos interpretar toda la estancia de Horacio Oliveira en Buenos Aires como el deseo de recobrar su pasado en un París mitificado y el ansia de reactualizar constantemente este encuentro “cosmogónico” con la Maga que encarna por excelencia este Edén inasequible. Por eso se trata de una “novela de puentes entre lo perdido y lo recuperable” (Fuentes 1991: 704). Por otra parte, “no olvidemos que en la concepción cristiana el hombre es un exiliado en la tierra, un expulso del paraíso –desde siempre la maldición del exilio ha dilacerado al

ser humano, que no puede aceptar la situación de lejanía impuesta–” (Bareiro Saguer 1990: 7). Así que el exilio está inscrito por esencia en la naturaleza del hombre; por lo tanto el exilio de Horacio Oliveira es ontológico y universal.

En conclusión, el exilio en *Rayuela* no es realmente horizontal en cuanto desplazamiento de un país a otro, ya que el autor despliega una estrategia narrativa de desarticulación de la cronología temporal y de la coherencia espacial para producir una especie de desviación *cortazariana* en la cual los personajes acaban por situarse en un eje espacio-temporal alternativo fuera de la geografía terrestre, y vagabundean en un vacío atemporal y universal. Asimismo la depuración de la descripción psicológica y determinista que realiza Julio Cortázar permite fijar al personaje de Oliveira en su esencia humana universal y así desplazar, *excentrar* la cuestión de su exilio, enfocándola en una perspectiva ontológica e interior. En consecuencia, el verdadero exilio de *Rayuela* es vertical e interior: parte del hombre, preso como los peces en las peceras de *l'île de la Cité*, vencido por el deseo irreprimible de elevarse, abrirse a otros espacios interiores e insospechados, extenderse a sí mismo, el hombre perdido en la inmensidad, vagabundeando y espantado por el silencio de esos espacios infinitos.

Bibliografía

BAREIRO SAGUER, Rubén (1990): "El duro oficio", en FELL, Claude (ed.), *L'exil et le roman hispano-américain actuel*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BAUDELAIRE, Charles (2005): *Les fleurs du mal*. París: NRF Gallimard.

— (2006): *Le spléen de Paris*. París: NRF Gallimard.

DONOSO, José (1981): *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.

GIORDANO, Enrique (1972): "Algunas aproximaciones a *Rayuela* de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego", en GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Julio Cortázar*. Madrid: Las Américas.

ELIADE, Mircea (2000a): *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Paidós.

— (2000b): *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

EZQUERRO, Milagros (1991): "Rayuela: estudio temático", en ORTEGA, Julio y YURKIEVICH, Saúl, *Rayuela*. Madrid: Edición crítica.

FUENTES, Carlos (1991): "*Rayuela*: la novela como caja de pandora", en ORTEGA, Julio y YURKIEVICH, Saúl, *Rayuela*. Madrid: Edición crítica.

MALLARMÉ, Stéphane (1992): *Poésies*. París: NRF Gallimard.