

ABSTRACT

Title of Dissertation: COMPañEROS DEL EXILIO: UNA
 CARTOGRAFÍA DE RESISTENCIA
 CULTURAL DESPUÉS DE LA GUERRA
 CIVIL ESPAÑOLA

Kathryn Taylor, Ph.D., 2017

Dissertation directed by: Professor José María Naharro-Calderón,
 Department of Spanish and Portuguese

This dissertation studies the cultural production of three intellectual couples following the Spanish Civil War. Using a variety of genres, my project explores and problematizes traditional approaches to the study of literary and artistic productions in the Post-Civil War period. While previous studies of women's texts have often been limited to describing feminine difference and noting the oblivion and exclusion of female voices from the canon, I argue that women's voices need to be considered as part of a larger cultural discourse. By establishing a dialogue among texts created by literary couples, we see the variety and complexity of experiences and responses both during and after the war. Also, while traditional approaches have studied the texts produced in exile separately from those created in Spain, I include texts written in both territorial Spain and exile. Through an examination of responses and strategies of resistance utilized in both spaces, I challenge both the idea that Inner

Spain was left with a cultural void after the exodus of 1939, and the myth that there was no communication between the interior and exterior of Spain.

The first chapter reconsiders the works of María Teresa León in relation to her husband, Rafael Alberti. León's literary persona has long been overshadowed by the very public voice of Alberti, and most studies of her work have focused on this fact rather than on her extensive literary production. By looking at a number of texts by León, some of them completely overlooked by the canon, we see themes similar to Alberti's, particularly a dedication to their political ideals and the future of Spain. In the second chapter, I question the claim that the exodus of Spanish intellectuals at the end of the Civil War left the country devoid of cultural values by studying the works of Rafael Sánchez Ferlosio and Carmen Martín Gaité. The case of Martín Gaité is notable because she achieved more fame and recognition for her work than her spouse. Although she was writing in a very conservative Spain for women, she used strategies of the fantastic to undermine patriarchal domination that clearly influenced her husband's works. In the final chapter, I examine the work of Jomí García Ascot and María Luisa Elío, who accompanied their parents into exile in Mexico as children. While a common assumption is that they should have adapted perfectly to their new country, the uprootedness of living in exile and a phantom Spain become central themes in both of their works. Their collaboration in the mythical film on exile, *En el balcón vacío*, portrays the decisive influence of Juan Ramón Jiménez, an exile and inner Spain icon of his own.

KEYWORDS: Spain, exile, inner exile, gender, literary couples

COMPAÑEROS DEL EXILIO: UNA CARTOGRAFÍA DE RESISTENCIA
CULTURAL DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

by

Kathryn Taylor

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2017

Advisory Committee:

Professor José María Naharro-Calderón, Chair

Professor Sandra M. Cypess

Professor Roberto Patricio Korzeniewicz

Associate Professor Eyda Merediz

Associate Professor Mehl Penrose

© Copyright by
Kathryn Taylor
2017.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todos que me han ayudado, apoyado y acompañado a lo largo de mis estudios doctorales.

Al profesor José María Naharro-Calderón, director de esta tesis, por su apoyo, su lectura detallada y sus consejos.

A los miembros de mi comité, los profesores Sandra Cypess, Eyda Merediz, Mehl Penrose y Roberto Patricio Korzeniewicz, por estar dispuestos a compartir su tiempo y sus comentarios.

To my parents for believing in me, and for encouraging my curiosity and passion for learning. Thank you for your support, especially in these last few months.

A Carlos, por estar a mi lado durante todos estos años. Gracias por todo que has hecho para apoyar y animarme. No me alcanzan las palabras para expresar mi gratitud.

Y, a Mateo y a Pablo, cuyas sonrisas me alentaron durante los momentos más difíciles. Ahora sí, ¡juguemos a los carritos!

Table of Contents

Agradecimientos.....	ii
Table of Contents.....	iii
Introducción.....	1
Capítulo 1.....	15
<i>Estudios sobre Rafael Alberti y María Teresa León</i>	18
<i>El diálogo entre sus obras</i>	24
<i>La presencia del comunismo en La arboleda perdida y Memoria de la Melancolía</i>	27
<i>Después de la conversión política</i>	31
<i>La batalla anti-fascista</i>	34
<i>Cuestiones de género durante la Guerra Civil</i>	36
<i>Las mujeres revolucionarias</i>	39
<i>La performance de María Teresa León</i>	41
<i>La necesidad de la performance de María Teresa León</i>	46
<i>María Teresa León: Ausencia y presencia</i>	49
<i>La patria perdida y los sentimientos de desarraigo</i>	53
<i>El exilio como una historia repetida en España</i>	55
<i>El papel histórico de las mujeres</i>	58
“Goya, el nunca bastante alabado Goya...”.....	61
“Es como si yo no perteneciese a ese país...”: <i>España vista de lejos</i>	70
<i>Conclusiones</i>	82
Capítulo 2: Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité: La resistencia del interior.....	85
<i>El exilio y el interior</i>	87
<i>El exilio interior y la generación del medio siglo</i>	92
<i>Introducción a Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio</i>	94
<i>El Jarama como novela modélica de la época</i>	98
<i>La “subversión” de El Jarama</i>	101
<i>Los aspectos más estudiados de El Jarama: El diálogo y la descripción</i>	109
<i>Las descripciones del paisaje y la temporalidad</i>	112
<i>Industrias y Andanzas de Alfanhuí</i>	118
<i>Lo fantástico en Alfanhuí</i>	122
<i>Carmen Martín Gaité: Testimonio y crítica social</i>	127
<i>Las mujeres del interior y la excepcionalidad de Carmen Martín Gaité</i>	128
<i>Discurso sobre el tiempo y la memoria</i>	130
<i>La mirada atenta: Los cuentos de Carmen Martín Gaité</i>	135
<i>La ilusión y la desilusión de las relaciones amorosas</i>	137
<i>David como portavoz de ciertos temas sociales relacionados con las mujeres</i>	141
<i>Las ataduras frente a la soledad: La soledad como estrategia de resistencia</i>	143
<i>Carmen Martín Gaité y los usos de la Historia</i>	145
<i>La huida de la realidad: El lugar de lo fantástico en la obra de Martín Gaité y Sánchez Ferlosio</i>	152
<i>Conclusiones</i>	159

Capítulo 3: Jomí García Ascot y María Luisa Elío: La segunda generación del exilio.....	161
<i>Introducción a Jomí García Ascot y María Luisa Elío</i>	162
<i>México como país de acogida para los exiliados republicanos</i>	164
<i>Las instituciones culturales y educativas establecidas en D.F.</i>	165
<i>La segunda generación y la continuidad cultural</i>	168
<i>Los problemas de la segunda generación como temas comunes en su obra literaria</i>	170
<i>La España idealizada</i>	172
<i>Las revistas de la segunda generación</i>	175
<i>El Instituto Francés de América Latina</i>	177
<i>La política: Movimiento Español de 1959</i>	178
<i>El viaje de María Luisa Elío y Jomí García Ascot a Cuba</i>	184
<i>Los textos escritos por María Luisa Elío en Cuba: “...logré liberarme escribiendo.”</i>	186
<i>Las consecuencias de la guerra y del exilio en María Luisa Elío</i>	188
<i>“Había que seguir buscando toda la vida...”</i>	192
<i>El regreso a México</i>	194
<i>En el balcón vacío: Obra manifiesto de Nuevo Cine</i>	195
<i>Tiempo de llorar: Del regreso imaginado al regreso verdadero</i>	202
<i>“Locura” y el vacío del retorno</i>	205
<i>Breve introducción a la obra literaria de Jomí García Ascot</i>	207
<i>Relaciones entre En el balcón vacío y la poesía de Jomí</i>	208
<i>Un otoño en el aire y la primavera perdida de Emilio Prados</i>	213
<i>Jomí García Ascot: Poeta del tiempo y del espacio perdido</i>	218
<i>Conclusiones</i>	232
Conclusión.....	237
Bibliografía.....	244

Introducción

La Guerra Civil española y sus consecuencias trágicas sigue siendo uno de los temas más estudiados en las letras españolas del siglo XX. Como en toda guerra y sobre todo, en las guerras civiles, aparece un sentimiento general de pérdida. Una de las más preeminentes con la victoria del régimen franquista fue la del discurso cultural. Se puede estudiar este fenómeno en varios niveles. Primero, la mayoría de los intelectuales del momento eran republicanos, y muchos se vieron obligados a marcharse de España, buscando refugio en otros países. El exilio produjo para ellos un vacío que intentaron recuperar a través de la escritura. Esta recuperación aparece en formas diferentes: libros de memorias, diarios, cartas, novelas, poesía, teatro, ensayo, cine, etc. Cada uno nos plantea respuestas y estrategias de resistencia diversas en torno a la posguerra y al exilio.

A su vez, el éxodo de los intelectuales dejó un vacío para los que se quedaron dentro de España. En muchos casos, simplemente no existió otra opción. Entre la ausencia de escritores y artistas reconocidos y el aislamiento impuesto en España por el régimen franquista, aparece en la España de la posguerra una sensación de controvertido vacío cultural (Soldevila, Gracia). Para aumentar aún más esta marginación, España se había convertido en un país casi irreconocible para sus ciudadanos y se sentía una pérdida y la sensación de tener que vivir de una manera que no les parecía natural ni normal (Ugarte). El régimen franquista aceptó solo su propia versión de la historia española, y se mostró intolerante ante la historiografía republicana. Por eso, la censura oficial prohibió, hasta la década de los sesenta, y sólo

de forma interesada, la entrada de textos escritos de los exiliados.¹ Así dejó a las voces del exilio excluidas del discurso oficial, junto a un retroceso en cuanto a las tradiciones literarias y artísticas. No obstante, los escritores todavía lograron publicar en el interior, y en muchos casos notamos que comparten más rasgos con los del exilio de los que han sido destacados.

En este trabajo, intento examinar y problematizar los acercamientos tradicionales al estudio de la producción cultural después de la Guerra Civil. Por un lado, busco reivindicar la voz femenina para incorporar sus voces a un discurso cultural que no se limite a la diferencia genérica. Mientras estudios previos sobre la posguerra se han limitado a notar el olvido y la exclusión de estas voces, es mi deseo demostrar la importancia comparativa de estos textos para darnos una perspectiva más amplia sobre la época. Para lograr esta meta, estudio los textos de tres parejas de intelectuales de género opuesto para establecer un diálogo entre sus obras, lo que nos mostrará una pluralidad de experiencias y representaciones. Por otro lado, analizo la producción artística de autores del exilio y del interior de España. Al examinar las respuestas y estrategias de resistencia utilizadas por ambos grupos, cuestiono la controvertida idea del vacío cultural en el interior y el mito de la incomunicación entre el interior y el exterior.

Cuando empecé a reflexionar sobre posibles temas de tesis, mi intento era el de trabajar la voz femenina en el exilio porque por más que las voces masculinas del exilio hayan quedado marginadas, las otras han sufrido una doble marginación. Son ejemplos que han quedado ocultos entre los estudios literarios y el canon. Por lo

¹ Ver *Letricidio español* de Fernando Larraz.

general, el estudio de estas obras se ha limitado a señalar cómo representan la experiencia femenina o cómo sus textos se caracterizan por “la diferencia femenina”. Muy pocas veces se ha intentado estudiar estas voces más allá de las cuestiones genéricas. No obstante, al indagar un poco más sobre estos textos, me di cuenta de que sería peligroso clasificar los textos escritos por las mujeres en el exilio como representativos de una experiencia singular. En cambio, nos descubren la gran variedad de estrategias de resistencia a las cuales han recurrido para aportar otros componentes al discurso cultural de la época. Se complica aún más el estudio de estos ejemplos cuando ponemos sus textos en diálogo con los de sus compañeros. Sería fácil pensar que los textos de dos personas que han compartido muchos años de la “misma” experiencia vital serían muy parecidos. Lo que notamos, sin embargo, es que tanto las convergencias como las divergencias de estos textos revelan una y otra vez la complejidad y la diversidad de la experiencia del desarraigo.

A pesar de todo, el exilio republicano español es un fenómeno que suele ser estudiado en el contexto de la producción literaria masculina y sus efectos sobre los autores. Sólo en los últimos años se ha empezado a estudiar más el exilio femenino. En la gran mayoría de los casos, los estudios sobre éste muestran la marginación de las mujeres españolas. Para entender este fenómeno, es clave subrayar que las primeras décadas del siglo XX representan un momento de gran progreso para las mujeres españolas porque empezaron a gozar de más derechos, especialmente durante la Segunda República. Mientras anteriormente, el papel de la mujer estaba fundamentalmente limitado al espacio privado, ahora, las mujeres empezaron a tener más posibilidades en la esfera pública. Surgieron iniciativas como la Residencia de

Señoritas y el Lyceum Club, donde destacaron intelectualmente las mujeres.² Por esta misma razón, un gran número de escritoras que llegaron a casarse con homónimos culturales masculinos de la época: Rosa Chacel y Timoteo Rubio, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, entre otros. En general, estas mismas mujeres ya vivieron a la sombra de sus maridos antes de la Guerra Civil. Muchas de ellas fueron escritoras, pero nunca lograron el reconocimiento merecido porque al estar casadas con hombres exitosos en la escena literaria, llegaron a ser conocidas como “la mujer de...”³ En estos casos y muchos otros, el exilio sólo sirvió para borrar más sus nombres de la historia literaria porque fue difícil ser aceptadas como escritoras en ambos España y el país del exilio.

Pero lentamente, en los últimos años, ha surgido más interés en los textos ficcionales y no-ficcionales escritos por mujeres en el exilio. Es sorprendente, sin

² Conviene señalar que estas mujeres provenían de la clase burguesa y ocupaban un lugar privilegiado en comparación con las de la clase obrera. Mary Nash ha señalado que para la mayoría de las mujeres españolas, el progreso en términos de sus derechos fue más bien superficial: “Initially, however, the social reality of women changed only slightly. Occupational segregation, wage discrimination, and the traditional opposition to female wage labor continued while, due to the weight of cultural gender norms, only a small number of women took advantage of their political rights to challenge the male monopoly in politics. In fact, despite ongoing reforms and the modernization of the country, attitudes regarding women were slow to change. Women’s cultural and work options and personal and social horizons were still clearly influenced by the weight of a gender discourse of domesticity that reinforced the separation of the public and private spheres and confined women to the domestic world of housework and family” (48).

³ Dos ejemplos serían María Léjarraga y Concha Méndez. Léjarraga había usado el apellido de su esposo Gregorio Martínez Sierra, pero volvió a usar su nombre paterno después de exiliarse. Una de las terribles ironías del olvido de Lejarraga es que la mayoría de sus obras fueron publicadas bajo el nombre de su esposo. En los últimos años, muchos estudios han afirmado que en realidad fue ella quien escribía (Blanco). Otro ejemplo del olvido de las mujeres literarias es el de Concha Méndez, quien a pesar de haber publicado varios libros llegó a ser conocida mayormente como la mujer de Manuel Altolaguirre.

embargo, que raras veces se haya estudiado en forma comparada los textos de las dos partes de una pareja. Los pocos trabajos que han puesto las muestras de ciertas parejas literarias en diálogo se han limitado a los textos autobiográficos y tienden a reducir las divergencias en representación a una diferencia genérica. Es importante subrayar que aunque no se pueda negar la diferencia de género, aparece sólo como un elemento más, y a veces contradictorio. Sandra Messinger Cypess ha explorado este tema en *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory* (2012). El caso de Garro y Paz demuestra que la exclusión de la voz femenina no se limita a España y Cypess afirma la necesidad de estudiar el trabajo de esta autora independiente de sus vínculos personales con Octavio Paz. Mientras la exclusión de Garro del canon literario se debe en parte a la visión alternativa que construye de la historia mexicana, parte de su perspectiva marginal se puede atribuir precisamente al hecho de ser mujer. Según Cypess, la comparación entre los textos de Garro y Paz nos brinda una perspectiva más extensa sobre la memoria cultural mexicana: “In presenting the multifaceted creative worlds of Garro and Paz, and their relationship to each other, I offer a comparison of the ideologies of the two writers and how they influenced cultural memory with regard to gender, ethnicity, politics and the arts. Their uncivil conflict marking the clash between the dominant tradition transmitted by Paz versus the previously marginalized perspective of Garro serves as a reflection of the battle for cultural memory in Mexico” (11).⁴

⁴ Mientras *Uncivil Wars* trata más específicamente de la memoria cultural mexicana, incluye un capítulo sobre el viaje de Paz y Garro a España en 1937. En *Memorias de España 1937*, Garro señala muchas de las actitudes patriarcales dominantes hasta entre los escritores y otros intelectuales españoles del momento.

Es en este sentido que en este proyecto, al cotejar los textos de tres parejas literarias juntas, busco estudiar cómo sus obras reflejan la época de la guerra y de la posguerra. Al analizarlos, descubrimos que todos, a pesar de factores geográficos o generacionales recurren a varias estrategias de resistencia para aportar una visión alternativa a la oficial franquista. Al indagar en los textos de estos autores, surgieron una y otra vez los temas de resistencia contra el fascismo y la continuidad de una tradición intelectual de preguerra.

Por eso, además de aspirar a reincorporar la voz femenina a un discurso cultural más trascendental, este proyecto también busca problematizar los tradicionales acercamientos a la producción literaria y artística de la posguerra. Ha sido la norma estudiar la literatura del interior y del exilio como dos entidades diferentes debido a la prohibición de los textos escritos en el exilio y bajo la suposición de que hubo escasa comunicación entre las dos partes. En *Literature and Inner Exile* (1980), por ejemplo, Paul Ilie ofreció la siguiente descripción de esta supuesta incomunicación:

Inner exile, then, is an emptiness that awaits restoration, much the same way that territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia and hopeful anticipation. If we focus on a domestic Spain incomunicado with part of herself, we must consider her to be deficient through want of reintegration with the missing segment, whether expelled or sequestered within. During the Francoist era, it had been customary to think quantitatively of the Peninsula awaiting the return of its wandering minion. (14)

Debido a los factores de censura y la represión de los vencidos, las voces del exilio indudablemente quedaron excluidas del discurso oficial. No obstante, hay varios estudios que han señalado que la idea de la España territorial completamente aislada de la exiliada es una falacia. Naharro-Calderón (*Entre el exilio y el interior*), por ejemplo, afirma que: “la República literaria exiliada exhibe una afinidad con la del interior mucho mayor de la supuesta en nuestros manuales literarios ya que los textos son siempre heteroglosicos al moldearse en torno a fuerzas cuya variedad impide cualquier tipo de sistematización exclusivista” (59).

En su libro *A la intemperie: Exilio y cultura en España* (2010), Jordi Gracia García también ha cuestionado el supuesto vacío cultural del interior y defiende la comunicación entre el interior y el exterior, al considerar las dos partes como una sola entidad con una meta en común:

Y sin embargo, la presencia íntima, casi doméstica al principio, del contacto con el exilio creó en esa escarcha fría el efecto más fecundo imaginable: la rehabilitación lenta, poderosa y con valor de futuro de la noción de continuidad y de unidad cultural dispersa. El exilio y la resistencia interior supieron identificarse como aliados implícitos y a veces explícitos con el fin de arrumbar la cultura del franquismo por la única vía posible para hacerlo: construyendo fuera de su control (en el exilio) e incluso bajo su control (en España) las bases intelectuales de la sociedad y la cultura española del futuro. (114)

Como demostrarán varios de los textos estudiados en los capítulos de esta tesis, no se puede negar los contactos entre la España territorial y la desterrada, pero si los

exiliados tuvieron tanta influencia y si existió una continuidad, ¿a qué se debió el olvido de su producción desterrada en el interior? ¿Por qué se estudia como una literatura marginal de menos importancia que la literatura del interior? Gracia sostiene que “no hubo abandono ni repudio de la obra del exilio” (202) sino que cuando la obra de los exiliados finalmente pudo entrar en España, ya no había público porque ya no fueron relevantes.

Este estudio de Gracia sobre los vínculos entre el exilio y el interior ha sido fuertemente rechazada por parte de Sebastiaan Faber, estudioso del exilio republicano en México. En “¿Quién pelea contra el invierno? El revisionismo de Jordi Gracia”, reseña de *A la intemperie*, lo cual también pretende ser “una contribución más a un apasionado diálogo intelectual”, Faber pregunta: “Si una parte del cuerpo nacional es amputada o expulsada, relegada a otros espacio geográfico o lingüístico, y se desarrolla durante un tiempo considerable en un relativo aislamiento, adoptando rasgos distintivos, ¿cabe seguir incluyéndola en el relato orgánico nacional? ¿Y, si se incluye, cómo se define la relación entre la producción cultural peregrina y la solariega?... ¿Es una más auténticamente nacional que otra?” (155). Estas preguntas son claves para cualquier estudio de la cultura de la posguerra española, pero las respuestas que ha dado Jordi Gracia en *A la intemperie* son insuficientes para Faber y según él, la perspectiva de Gracia es “debatible” (157). Sus críticas de *A la intemperie* se basan mayormente en su postura “revisionista”, hecho que no oculta el mismo Gracia, quien afirma que su interpretación pretende ser “menos politizada” (13). Según Faber, al querer distanciarse de una lectura política “el relato de Gracia trivializa o incluso demoniza, el compromiso político intelectual de izquierdas” (158).

Además, Faber rechaza la visión de “su enfoque limitado, la concentración en el ‘solo cauce’ de la cultura española” (160).

Las preguntas que surgen en torno a la polémica entre Gracia y Faber han sido fundamentales para elaborar mi proyecto. En primer lugar, hay que considerar el elemento político. Gracia critica al Partido Comunista Española por su “colonización del exilio” (15) y afirma: “La resistencia comunista no fue la única resistencia pero fue la que actuó más coordinada y eficazmente, fue la más movilizada y la más atrevida, mientras los demás tuvieron menos convicción batalladora y prefirieron la espera agazapada o se resignaron a su impotencia” (16). Como veremos en nuestro estudio de Rafael Alberti y María Teresa León, el comunismo influyó fuertemente en la vida y la obra de *algunos* intelectuales exiliados, pero no en todos. El vínculo que Gracia busca establecer entre el comunismo y el exilio refuerza la errónea vinculación entre el comunismo y el republicanismo, hecho que contribuyó, en parte, a la falta de intervención de los países democráticos en la Guerra Civil.⁵ Además, señala Michael Richards que:

The official memory of the war as a ‘crusade against communism’ would be maintained for two decades or more as the basis of the political legitimation of Franco’s state. Demonising the modernisers of the Second Republic and use of 18 July 1936 as the founding moment of the state and of 1939 as ‘Year Zero’ relied on sustained commemoration of ‘the Fallen’ and on simplification of the past, a

⁵ Para una pormenorizada mirada a la política de “No intervención” ver *Inseguridad colectiva* de Jorge y *Entre alambradas y exilios* de Naharro-Calderón.

form of legitimacy which denied reconciliation and which would gradually become untenable. (*After the Civil War* 33)

Es también necesario considerar la perspectiva de Gracia sobre la continuidad cultural porque por mucho tiempo se ha considerado el exilio republicano como un fenómeno cultural que supuso una ruptura para la cultura española: mito que algunos escritores como León Felipe ayudaron a propagar este mito al preguntar qué pasaría “...si yo me llevo la canción?” Gracia, sin embargo, señala la necesidad de “matizar la definición del exilio como ámbito exclusivo de continuidad cultural” (40) de posguerra. El autor ya había indagado sobre este tema en su libro *La resistencia silenciosa* (2004). Estudió las formas sutiles en que los escritores del interior usaron el lenguaje como una estrategia de resistencia para mantener una continuidad de la tradición cultural liberal frente a la barbarie del fascismo. Como veremos, los escritores del medio siglo como Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité llegaron a incorporar elementos de las tradiciones literarias y artísticas de preguerra de forma subversiva. También notaremos que las cuestiones sobre la continuidad cultural surgen en relación a la segunda generación del exilio en México, donde podemos percibir claramente la influencia de la cultura republicana.

Si bien son razonables las afirmaciones de Gracia sobre la continuidad cultural interior y los contactos entre ésta y el exilio, es difícil aceptar su perspectiva sobre la irrelevancia de los exiliados en el interior cuando volvieron por ser un grupo “envejecido para las nuevas generaciones maduras a lo largo del franquismo” (18) porque como señala Faber, esta idea “minimiz[a] hasta cierto punto el impacto sobre la difusión y presencia pública de las obras e ideas de los exiliados”.

En cada capítulo, problematizo y cuestiono varias aproximaciones al estudio tanto de los escritores del exilio y los del interior. En el primer capítulo, estudio la obra de Rafael Alberti y María Teresa León, cuyos nombres han sido ligados al exilio republicano debido a su compromiso político y su papel en los acontecimientos de la Guerra Civil. Esta pareja es una de las pocas que sido estudiada en conjunto, y casi siempre con las mismas conclusiones. Primero, se suele señalar lo más obvio: la insuficiencia de reconocimiento en María Teresa León y sus propios esfuerzos literarios, ya que vivió siempre a la sombra de Rafael Alberti. Llegó a ser conocida como “la mujer de Alberti”. Y, segundo, hasta en los estudios de la obra de León, inevitablemente se termina comparando *Memoria de la melancolía* con *La arboleda perdida* de Alberti. Sin duda, existen diferencias entre estas dos autobiografías, pero al enfocarse solo en *Memoria de la melancolía*, nunca van más allá de la biografía de esta escritora, cuya extensa producción literaria incluye siete novelas, ocho colecciones de cuentos, cuatro colecciones de ensayos, varias obras de teatro y guiones de cine.

Muchos de estos textos son apenas conocidos, pero la lectura de ellos pone en evidencia que fue una escritora tan comprometida con su momento histórico como su esposo. Veremos como el uso de ciertos personajes histórico-míticos representan una forma de contrarrestar la memoria oficial del interior. De la misma manera, los textos escritos en el exilio más tardío (*Fábulas del tiempo amargo*, *La libertad en el tejado*) nos presentarán su preocupación por el interior de España en su ausencia.

Desde el exilio, Rafael Alberti y María Teresa León habían expresado sus deseos de que hubiera por lo menos pequeños espacios resistentes en el interior de

España. En el capítulo dos, se estudia las estrategias de resistencia en la obra de Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité, escritores de la generación de medio siglo. Los de esta generación, quienes habían sido niños durante la Guerra Civil tuvieron que enfrentarse a una situación cultural peculiar. Sujetos a la censura del régimen, la técnica literaria más asociada con estos autores fue el objetivismo. A través de ésta se destacaba la descripción sobre la interpretación para que los textos les llegaran a ser testimonios de un país paralizado en el tiempo por la dictadura.

Una novela clave en este sentido fue *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio por su manera casi microscópica de incorporar las técnicas objetivistas. No obstante, una lectura más detenida de esta novela que ganó el Premio Nadal en 1955, nos descubre otras estrategias literarias raras veces asociadas con la generación de medio siglo. Notamos, por ejemplo, elementos de lo fantástico y huellas del discurso noventayochista y formas que, junto al discurso histórico, aparecen a menudo en la obra de Carmen Martín Gaité. El caso de ella es notable, porque a diferencia de las otras parejas estudiadas en esta tesis y otras en general, recibió más reconocimiento literario que su esposo. Es importante notar que escribía en una España con ideas muy conservadoras y tradicionales hacia las mujeres. Como veremos, fue precisamente el hecho de ser mujer lo que la ayudó a sortear la censura, permitiéndola cuestionar, más que otros autores del interior, la sociedad que la rodeaba.

En el tercer capítulo, estudio la obra de Jomí García Ascot y María Luisa Elío, escritores coetáneos a la generación de medio siglo del interior. Estos autores, quienes acompañaron a sus padres al exilio en México, forman parte de la llamada “generación Nepantla” o “los niños de ninguna parte” por no figurar en la historia

literaria de España ni de México. A pesar de la idea de que la experiencia del exilio es más fácil para los hijos de exiliados, el estudio de sus obras nos descubre todo lo contrario. A pesar de tener recuerdos imprecisos de su patria, los miembros de esta generación suelen demostrar una mayor preocupación por su país natal y el vacío producido por el exilio (Rivera 227).

Esto se nota claramente en la película *En el balcón vacío*, proyecto basado en un cuento y la experiencia personal de María Luisa Elío. La filmación de ésta contó con la participación de la comunidad republicana exiliada en México. Aunque la película se basa en la obra y la vida de Elío, ha sido vista como “ficción autobiográfica de [Jomí García] Ascot” (Benédicte 249). Y además de estudiarla como un proyecto de colaboración entre la pareja, es importante señalar que hay muchos puntos de contacto entre el cuento de Elío, la película y la poesía de García Ascot. Además de una falta de identificación mexicana, se nota en su poesía los temas del desarraigo y una España idealizada. A su vez, el estudio de su obra nos revela una continuación de la tradición poética española. Mientras se ha señalado la influencia de Antonio Machado (Rivera), figura emblemática del exilio republicano, también se advierten fuertes resonancias de la obra de Juan Ramón Jiménez, en particular el deseo de recuperar el tiempo y el espacio perdidos a través de la poesía.

Estas voces de la segunda generación del exilio y la presencia de una continuidad cultural en su obra, tal vez sean las más útiles para estudiar un concepto de resistencia cultural después de la Guerra Civil española porque estos escritores incorporaron y continuaron ciertas tradiciones literarias en su obra. Tras un viaje a México, Carlos Barral, poeta y editor español, notó dicha continuidad y según él, la

experiencia de leer a estos escritores de su misma generación le provocó una sensación de reconectar con una tradición poética “de la que [le] había separado la postguerra” (*Cuando las horas veloces* 148).

Esta tesis busca por un lado, incorporar la voz femenina a un discurso cultural más allá de sus diferencias genéricas. Me interesa ver cómo estas obras dialogan con las de sus parejas para demostrar la diversidad de las experiencias en la posguerra y ampliar nuestra perspectiva sobre la época. Mientras la diferencia femenina no es el aspecto más importante a la hora de leer estos textos, es un factor que les permite construir una mirada alternativa. Al mismo tiempo, a través del estudio de las estrategias de resistencia utilizadas en los escritores en ambos lados del Atlántico, he intentado demostrar que hubo más contacto entre el exilio y el interior de lo que típicamente se señala. Además, podemos observar que la producción cultural del exilio y del interior demuestra más semejanzas de las que esperamos. En los encuentros y desencuentros de estos textos y estas parejas, espero encontrar las claves para una cartografía de resistencia cultural epocal.

Capítulo 1: Rafael Alberti y María Teresa León: Memorias del compromiso

Rafael Alberti y María Teresa León han ocupado un lugar central en los estudios de la literatura de la Guerra Civil Española y del exilio republicano. Esta preferencia se puede atribuir al compromiso político de ambos y al hecho de que llegaron a ser figuras emblemáticas de la Segunda República: “Sus nombres representaban la cultura republicana, la cultura que había intentado modernizar el país en los años 30 y que había sobrevivido en el destierro, contra viento y marea, para mantener la memoria de un sueño derrotado en la Guerra Civil” (García Montero, *Cuando tú apareciste* 11). Mientras los nombres de los dos se han ligado a aquella época políticamente y culturalmente intensa y activa, existe un desequilibrio en términos del reconocimiento recibido porcon María Teresa León con sus contribuciones a la literatura y cultura del momento. La mayoría de los estudios que han intentado recuperar la obra de León suelen limitarse a su libro de memorias, *Memoria de la melancolía* (1970), para destacarndo el segundo plano que ocupó al lado de Rafael Alberti. Sin embargo, fue extensa la producción literaria de María Teresa León: Aparte de *Memoria de la melancolía*, publicó siete novelas, ocho colecciones de cuentos, cuatro colecciones de ensayos, varias obras de teatro y guiones de cine. Esta lista no incluye sus contribuciones en periódicos ni el gran número de textos todavía inéditos.⁶ Y la lectura de todo ello demuestra que fue una escritora tan comprometida en su momento histórico como su esposo.

⁶ Estébanez Gil incluye una lista comprensiva de los textos inéditos: “Estos textos inéditos presentan unas características y extensión variada: algunos son obras terminadas; otros son amplios ensayos; finalmente, la mayoría de ellos son textos

La falta de atención a la producción literaria de María Teresa León no es una excepción a la tradicional exclusión de las mujeres de su generación de la historia literaria. Las tres primeras décadas del siglo XX dieron paso a una nueva libertad para la mujer española, y gracias a iniciativas como la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club, las mujeres empezaron a tener más presencia en el ámbito intelectual. No es de sorprender, entonces, que muchas de las escritoras de aquella generación llegaron a casarse con escritores o artistas masculinos: Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcin y Juan José Domenchina, Rosa Chacel y Timoteo Rubio Pérez, para nombrar sólo algunos. Pero, como con María Teresa León, ninguna llegó a ser tan conocida como su pareja. Así lo ha señalado Biruté Ciplijauskaite: “Los representantes de la generación del 27—más cosmopolitas, más abiertos a influencias que venían de fuera—parecían abogar por un cambio, permitir que circulara aire fresco. Curiosamente, ninguna de las mujeres con quienes se casaron consiguió igual fama—ni tampoco verdadera grandeza—que su marido” (120). Han sido reconocidas más como “la mujer de” que por su propio esfuerzo literario. Desafortunadamente, el posterior exilio geográfico dejó aún más marginadas a estas mujeres dentro de la historia literaria.

De todas las parejas de la Generación del 27, Rafael Alberti y María Teresa León son una de las pocas parejas que se han estudiado en conjunto. No obstante, una de las limitaciones de estos trabajos es que suelen llegar a las mismas conclusiones y raras veces hacen referencia a otro texto de León que no sea *Memoria de la melancolía*. En los últimos años, ha habido un intento de recuperar su obra, pero este

breves, algunos teatralizados, utilizados en las transmisiones radiales (460).” Según esta lista, hay 155 folios mecanografiados sin título y más de sesenta obras inéditas.

es porque suele remarcar la idea de que ocupó un segundo plano al lado de su esposo, y casi ignora su extensa producción literaria. Por ello, en este capítulo, me propongo ver la obra de María Teresa León y Rafael Alberti bajo una nueva luz. Considero que la producción literaria en el exilio de ambos se puede ver como un diálogo y que su compromiso político influyó de manera considerable en dichas obras.

Como primer punto, me parece imprescindible reconsiderar la imagen que se ha construido de la escritora al lado del poeta. ¿Cuántas veces se ha citado: “Ahora yo soy la cola de cometa” (*Memoria de la melancolía* 222)⁷ o se ha especulado que así lo quiso la propia autora (Torres Nebrera, *Introducción* 7)? No existe ninguna duda sobre el hecho de que esta no haya recibido suficiente reconocimiento por su obra literaria, y como comprobaremos, este olvido se debe a las circunstancias sociales en la España del siglo XX y a los factores del exilio.

No obstante, esta imagen de María Teresa León es problemática porque por un lado, ella misma ha ayudado a construirla a través de ciertos textos autobiográficos. Propongo que esta imagen es parte de una *performance* que utilizó para negociar el papel de una mujer intelectual al principio del siglo XX. Como veremos, disminuir su protagonismo en ciertos acontecimientos fue una necesidad para poder seguir participando en el ámbito intelectual y político de entonces. Creo

⁷ Creo que el uso de la palabra “ahora” es significativo porque sutilmente señala León que anteriormente no lo fue. Por ejemplo, algunos han afirmado que fue León quien entró en el Partido Comunista primero, y que fue ella la que influyó en la ideología de Alberti. También podría referirse al hecho de que en el exilio, publicar y participar en la escena literaria era aún más difícil que en España. Otra lectura sería la idea de que ella empezó a sentir los efectos de la vejez mucho más que Rafael, cuya energía juvenil no desapareció con la edad.

que esta negociación fue aún más complicada para León por su adhesión a la ideología comunista que por un lado ofreció una idea de igualdad, pero por otro, se siguió adhiriendo a cierto sistema patriarcal con ideas específicas sobre el papel de la mujer.⁸

Como segundo punto, me propongo leer los textos de Rafael Alberti y María Teresa León como parte de un proyecto en común: la cultura y el pueblo español. En vez de enfocarnos sólo en los hechos biográficos o en una comparación de la representación de los mismos, es necesario estudiar los textos literarios—los poemas, los cuentos, las novelas, las obras de teatro—de Rafael Alberti y María Teresa León como parte de un diálogo, de un proyecto en común. En sus textos escritos en el exilio, se ve un énfasis en la historia de España, una historia que con respecto a ciertos temas es contraria a la oficial franquista. Los personajes históricos-míticos españoles que incorporan en sus obras son símbolos de una batalla cultural perdida, un sueño fracasado y la preocupación por el interior de España durante su ausencia.

Estudios sobre Rafael Alberti y María Teresa León

Los pocos trabajos que han puesto las memorias de ciertas parejas literarias en diálogo tienden a reducir las divergencias de la representación a una diferencia genérica. Esta limitación no es sorprendente debido a que en la introducción a una de las primeras antologías sobre la autobiografía femenina, Estelle Jelinek contrasta la autobiografía masculina con la femenina y subraya que las diferencias más

⁸ Por un lado, estas normas de comportamiento fueron sobreentendidas. A su vez, la literatura marxista nunca tomó una postura clara sobre la cuestión de la mujer. Mary Nash afirma que en España, la mayor preocupación del PSOE fue la lucha social: “By subordinating women’s issues to class politics and the larger socialist struggle, it did not identify a specific women’s agenda in gender or feminist terms and thus failed to create a strong female socialist constituency” (“Ideals of Redemption” 352).

significativas son que la masculina tiene como enfoque la carrera profesional mientras las mujeres escriben de las relaciones con otras personas o de lo personal (10); la masculina también se caracteriza por ser lineal mientras las mujeres escriben de forma más fragmentaria: “Thus, the final criterion of orderliness, wholeness, or a harmonious shaping with which critics characterize autobiography is often not applicable to women’s autobiographies” (17).⁹ Al contrastarlo con de la teoría de Gudsorf que considera que la autobiografía es un género masculino, en el cual los hombres famosos pueden destacar y subrayar su importancia, *La arboleda perdida* de Rafael Alberti encaja muy bien en su definición: “The man who takes delight in thus drawing his own image believes himself worthy of a special interest. Each of us tends to think of himself as the center of a living space: I count, my existence is significant to the world, and my death will leave the world incomplete. In narrating my life, I give witness of myself even from beyond death and so can preserve this precious capital that ought not to disappear” (29). En las páginas de este libro, Rafael Alberti describe la trayectoria de su vida desde la infancia hasta los últimos años de su vida. A pesar de la extensión de estos volúmenes, faltan ciertos detalles personales. Al fin y al cabo, *La arboleda perdida* es la historia de una figura pública, y Alberti no pierde la oportunidad de destacar su importancia como hombre y escritor de su generación.

En cambio, *Memoria de la melancolía* ha sido vista como mucho más íntima y detallada que la autobiografía de Rafael Alberti. Sin duda, hay un tono mucho más

³ Smith and Watson (“Introduction”) observan que el ensayo de Jelinek se limita a la diferencia genérica sin tener presente otros criterios como los de clase social, ideología política o ubicación geográfica (9).

sentimental y un esfuerzo para representar una época y una historia colectiva. En muchos momentos de su texto, María Teresa León se da cuenta de que es privilegiada respecto al hecho de que tiene una voz y la oportunidad de poder describir sus experiencias y, por eso, quiere ser testimonio de las mujeres anónimas que no han tenido el mismo privilegio ni la misma oportunidad. Como *La arboleda perdida*, la autobiografía de María Teresa León es también bastante larga. En esta, describe las experiencias de ser mujer en España durante la primera parte del siglo XX. León es muy consciente de sus ventajas, y por eso, también intenta incluir la intrahistoria del exilio, de las mujeres que se quedaron en España aguardando el regreso de sus esposos del destierro. Después, las páginas de *Memoria de la melancolía* se leen como una lista de amigos y espacios que se van perdiendo.

En mi opinión, sin embargo, una segunda consideración de este libro nos descubre que también es la historia de una figura pública, la de la mujer del poeta Rafael Alberti. Existe un énfasis en la obra y en la vida de Alberti, y algunos críticos han señalado que la lista de personas importantes en *Memoria de la melancolía*, en realidad, es de personas que León conoció gracias a Alberti.¹⁰ Por un lado *Memoria de la melancolía* parece revelar muchos detalles, mientras que faltan otros. Hay tantos silencios en el libro de León como en el de Alberti. Aquella está muy consciente de estos vacíos, y hasta alude a ellos: “no quiero que nadie sepa lo que guardo dentro desde hace tantos años. Sería una traición a los que me acariciaron, a los que me quisieron” (*Memoria* 191). Después, alude al hecho de que ciertos

¹⁰ “For Alberti to be included among the great names of the era is self-aggrandizing, while to have known the great artists of her lifetime is, for León, a privilege” (Herrmann, *Written in Red* 147).

secretos se quedarán callados hasta su muerte: “Un día, ese animalito tierno a quien hemos entregado todos los secretos, esa liebre corredora que sabe tanto como Dios de eso de nuestro vivir, se callará definitivamente asustada, doblará las orejas u se quedará misteriosamente muda—sin darnos explicaciones—para siempre” (192).

Frente a estos silencios respecto a ciertos temas, el lector se queda lleno de curiosidad. Muchas veces leemos la autobiografía o las memorias para obtener una nueva perspectiva sobre un evento, una época o una vida. Pero también otras, como lectores nos sentimos atraídos a la autobiografía porque esperamos que el autor nos comparta detalles íntimos y personales de su vida, que nos confiese algo. Jelinek, sin embargo, señala que una de las falacias de la teoría autobiográfica es precisamente esta expectativa de leer detalles secretos o confidenciales:

Irrespective of their professions or of their differing emphases in subject matter, neither women nor men are likely to explore or to reveal painful and intimate memories in their autobiographies. The autobiographical fallacy of self-revelation is demonstrated not only by the similar subjects usually avoided in life studies by both sexes but also by the different means of detachment with which they treat the material they do include. (10-11)

Dado que León se acerca a ciertas experiencias dolorosas, —su complicado primer matrimonio, la separación de sus hijos, sus primeros descubrimientos sexuales—, sería fácil engañarnos y pensar que estamos frente a un texto confesional y revelador que expresa los sentimientos más dolorosos de la autora. Sin embargo, León siempre describe estas experiencias no en primera, sino en segunda o tercera

persona. Blanco ha sugerido que el uso de segunda o tercera persona en *Memoria de la melancolía* es una manera de conectar lo personal con lo colectivo:

María Teresa León construye un espacio autobiográfico en el cual la voz de su memoria individual surge como solitaria para luego entrelazarse y, a menudo, disolverse en una multiplicidad de voces que irán forjando, en el acto autobiográfico, las voces constitutivas de una memoria colectiva. En este texto la veterana escritora de cuentos, novelas, teatro, y guiones cinematográficos usa la estrategia narrativa del dialogismo para ir rellenando los huecos de su memoria individual y de la memoria colectiva con «las voces perdidas». (45)

Veremos más adelante como León incorpora este concepto de lo personal y lo colectivo en casi todas sus obras literarias.

Así, la mayoría de los estudios que han puesto en diálogo los textos de Alberti y León se han enfocado en una comparación de *La arboleda perdida* y *Memoria de la melancolía*, ejemplos autobiográficos que parecen ser diferentes en su formato y en la atención que prestan a la vida personal y la vida pública. Es importante subrayar que aunque el factor de la diferencia de género sea importante, aparece sólo como un elemento más, y a veces contradictorio. Otra limitación a los estudios anteriores sobre la obra de Alberti y León es que suelen limitarse a la biografía de estos dos escritores en vez del diálogo que existe entre sus obras.

En el caso de Rafael Alberti y María Teresa León, vida y obra son dos elementos nítidamente vinculados. Sería natural, entonces, poner tanto énfasis en los hechos biográficos en ambos en relación con su obra literaria. Pero la manera en que

estudiamos la biografía de Rafael Alberti y María Teresa León necesita una revisión. La tendencia de dar preferencia a la biografía de los escritores en conjunto en vez de la obra que producen es común como señalan Stone y Thompson: “While readers recognize that the lived experience of writing couples can be intricately intertwined, the texts such partners produce are still organized into separate oeuvres, or ‘solo’ performances...” (4). Stone y Thompson también señalan la importancia de empezar a estudiar parejas literarias de otra forma y ofrecen una serie de preguntas que es hora de contestar:

How and why do writers come together to engage in textual creation, and how do they inscribe or erase their relationships in the texts they produce? In what ways are such literary couplings shaped by familial structures, economic connections, and the traditional repertoire of roles played out in creative relationships, including muse, mentor, apprentice, private audience, literary precursor, or literary successor?

(5)

Se puede preguntar también cómo la estructura de la pareja influye en la producción literaria (Stone 6). La participación de Alberti y León en los acontecimientos de la Guerra Civil y su adhesión a ideales políticos tienen una fuerte resonancia en su obra literaria. Sin embargo, mientras no se ha subrayado una colaboración entre León y Alberti (con la excepción de las películas)¹¹, existe un diálogo entre sus obras. Hay muchos puntos de contacto que no pueden ser mera coincidencia.

¹¹ *Pupila al viento* (1949); *La dama duende* (1944).

El diálogo entre sus obras

Uno de los primeros puntos que necesitamos considerar para establecer un diálogo entre la obra de Alberti y León es la ideología comunista. Como ya ha sido señalado, gran parte de la presencia de ambos en los estudios del exilio se debe a su compromiso político. Pese al papel que ha tenido el comunismo en la trayectoria vital y literaria de esta pareja, y de muchos de los republicanos exiliados, muy pocos estudios han prestado mucha atención a este aspecto, hecho que explora Gina Herrmann en *Written in Red*, un estudio sobre la autobiografía comunista en España:

Widespread interest during the past two decades in the topic of diaspora and trauma as they affected the Republican exile of 1939 in the aftermath of the Spanish Civil War has opened up the field of autobiography studies within Spanish letters. This opening, however, has yet to confront, in a systematic way, the specific ideological and institutional ties of many of the Spanish literary exiles to their political parties, be they anarchist, socialist, or Communist. (13)

A pesar de ser un movimiento colectivo, la vida del individuo tiene un lugar de importancia particular dentro del comunismo. Las prácticas biográficas y autobiográficas del comunismo son complejas (Pennetier y Pudal 8). Antes de entrar en el Partido Comunista, los miembros tenían que contestar una serie de preguntas acerca de su vida, desde el nacimiento hasta el presente, con un enfoque en su clase social, su familia y su formación como individuo. Los del proletariado por lo general se veían con mejores ojos dentro del Partido. Los que provenían de familias burguesas, entonces, tenían que hacer un esfuerzo particular para rechazar y

distanciarse de su clase social. Existieron parámetros muy específicos en cuanto a la estructura de esas narrativas, pero muchos de los mismos elementos se pueden encontrar en las autobiografías literarias de miembros del Partido: “What I have found so astounding about this institutional duty to compose a short life narrative is the degree to which its template surfaces in *literary* narratives” (Herrmann 6). A diferencia de otros críticos, ésta señala las características compartidas por *La arboleda perdida* y *Memoria de la melancolía*, dos libros que según ella tienen un énfasis particular en la conversión de ambos y un rechazo de sus creencias religiosas previas y sus raíces burguesas (*Written in Red* 6). Estos elementos no sólo están presentes en las memorias de ambos León y Alberti sino que también son temas recurrentes en sus otros textos literarios. Frente a la idea de que los escritores comunistas tienen cierta presión de mantener una imagen frente al público, las relaciones entre la vida política, la vida privada y el acto literario son complicadas, y se acrecentaron aún más cuando tomamos en cuenta el papel del género dentro del comunismo. Por eso, propongo que algunos de los silencios en las autobiografías de Rafael Alberti y María Teresa León están relacionados con el delicado balance entre estos elementos.

En 1932, Rafael Alberti y María Teresa León viajan a la Unión Soviética para estudiar el teatro ruso.¹² Abajo leemos una de las impresiones de Alberti sobre este viaje:

¹² Sobre el viaje de los intelectuales españoles a la Unión Soviética, véase la tesis de María Elena Becerril Longares, “Viajeros españoles a Rusia: Cartografía de una ilusión, 1917-1939”.

La poesía, al abrirse las puertas de la Revolución de Octubre, tropieza de boca con la épica, con la nueva epopeya de los obreros de las fábricas y de los hombres del campo. Se ensancha, se hace exterior, se manifiesta para todos. La anécdota pequeña, los grandes hechos heroicos encuentran nuevamente sus intérpretes, héroes ellos mismos de sus cantos, como este Svetlov, cosaco de las estepas en la guerra civil. Cuando luchaba por libertar Ucrania de los blancos, al salir al asalto de una aldea, se imaginó él, no sabe por qué impulso misterioso, que iba a la toma de Granada para darle la tierra a los campesinos andaluces. (*Prosas encontradas* 156)

El viaje a la Unión Soviética impresionó mucho a Alberti, y con este comentario, establece una conexión entre la Revolución soviética y la esperanza que ve en el comunismo para España. Fuera de la mención de este viaje, hay muy pocas referencias directas al comunismo en *La arboleda perdida*, aspecto curioso dado el papel que tuvo esta ideología en la trayectoria literaria y vital del autor.¹³ Aquí me parece útil pensar en la teoría de Gudsdorf de que hay dos versiones de la autobiografía: “We might say then that there are two guises or two versions of

¹³ Los silencios respecto al comunismo en *La arboleda perdida* son curiosos. Una posible explicación sería las acusaciones contra Alberti y su participación en las checas: “Alguien acusó entonces, sin prueba ninguna, a Alberti de haber firmado algunas sentencias de muerte, o consentido en ellas, de las muchas que se decretaban en una checa que, también sin pruebas, se aseguraba había dependido de la Alianza, la llamada «checa de Bellas Artes» (que algunos localizaron en diferentes puntos de Madrid” (Trapiello 95). Otra explicación podría inferirse de que en su primera edición de 1959, ya se refleja la política de “reconciliación nacional” adoptada por el PCE a partir de 1956, por lo que habría convenido limar los detalles más militantes. Ver Santos Juliá *Hoy no es ayer*.

autobiography: on the one hand, that which is properly called confession; on the other hand, the artist's entire work, which takes up the same material in complete freedom and under the protection of a hidden identity" (46). Mientras están ausentes en las páginas de *La arboleda perdida* las referencias directas a la ideología de Alberti y su participación en el Partido Comunista, es en su poesía y teatro que encontramos estos elementos. Por ejemplo, *El poeta en la calle* está lleno de referencias al comunismo, a Stalin, a los obreros, etc., por las que notamos que Alberti veía cierta esperanza y salvación en el comunismo.

La presencia del comunismo en *La arboleda perdida* y *Memoria de la melancolía*

Pese a que Alberti fuera uno de los iconos del Partido Comunista Español, la ideología está ausente de las páginas de *La arboleda perdida* (Herrmann 71). Sin embargo, hay elementos en este texto que están en línea con las normas autobiográficas del Partido. Los escritores burgueses tenían que tomar medidas específicas para demostrar su disconformidad con el ámbito familiar y burgués. Y desde el comienzo de su relato, Rafael Alberti prepara la escena para una vida que será caracterizada por trastorno político y social:

1902. Año de gran agitación entre las masas campesinas de toda Andalucía, año preparatorio de posteriores levantamientos revolucionarios. 16 de diciembre: fecha de mi nacimiento, en una inesperada noche de tormenta, según alguna vez oí a mi madre, y en uno de esos puertos que se asoman a la perfecta bahía gaditana: El Puerto de Santa María—antiguamente, Puerto de Menesteos—, a la desembocadura del Guadalete, o río del Olvido. (*La arboleda I* 13)

Las páginas que siguen en este y los otros libros de *La arboleda perdida* describen cómo desde su nacimiento se va tomando conciencia y alejándose de su familia burguesa, religiosa y conservadora. Alberti explora en más detalle este alejamiento del ámbito familiar burgués en su obra de teatro, *De un momento a otro* (1938).

De un momento a otro fue escrito durante la Guerra Civil como parte del teatro de urgencia. En esta obra, Gabriel, el protagonista, se puede ver como una ficcionalización del propio Alberti. La primera escena se sitúa en “el salón de familia burguesa al estilo de una pequeña ciudad del litoral español del Sur” (145), que se puede interpretar como el Puerto de Santa María, la natal de Alberti. Gabriel está rodeado por una familia burguesa y conservadora en decadencia. La obra muestra dos dificultades para Gabriel en seguir su “único camino” (157). Por un lado, su familia biológica no acepta su decisión de entrar en la revolución, y por otro, su nueva familia¹⁴, la de la Revolución, tampoco lo acoge inmediatamente por sus orígenes burgueses.

Primero, la división familiar aparece en torno al progreso y la tradición conservadora y religiosa. La historia de Gabriel se puede considerar como representativa de incontables familias españolas del momento:

GABRIEL: Y yo también a ti, más pronto todavía. Hoy sólo hay dos caminos.

IGNACIO: Uno, lleno de cárceles y sangre. El tuyo.

¹⁴ “Te escucho. Estoy hablando de ellos, de mi nueva familia. (*Después de una breve pausa.*) ¿Tú no sabes que uno puede cambiar de familia cuando la suya está ya en contra y no le sirve” (159).

GABRIEL: ¿Qué dices? Quieres echarme de esta casa, y aúllas oscuro, ladras venenos embozados. Tú eres aquí el cobarde, el jesuita.

LA MADRE: ¡Gabriel!

TÍO VICENTE: Debajo de esa última palabra dicha como reproche tiembla todo el espíritu del siglo. Época corrompida, llena de propaganda contra Dios. ¡Que ninguno de los que componen esta santa familia sufra su contagio!

IGNACIO: Pues ante ti está uno de sus miembros que no sólo sufre, sino que intenta que otros de tu casa se contaminen. Aquí tenéis la prueba. ¡Miradla! (*Muestra un folleto blanco, cruzado de una franja roja*). Con algún fin esconderías esto en el bolsillo interior del gabán de viaje. Niégalo. (148)

Gabriel también considera que parte del reproche de su familia es que no obtendrá el resultado de una ganancia: “Yo sé que es imposible, por más que me atormente, por más que todos los de aquí me claven con palabras y silencios cargados de reproches. Lo que yo quiero, lo que yo quisiera, no produce dinero. Esa es vuestra desgracia” (157).

El papel del burgués y del intelectual dentro de la Revolución es complicado, idea que explora Alberti también en *De un momento a otro*:

GABRIEL: (*Sentándose*). ¿Por qué me habláis siempre de usted? ¡Por favor, yo os suplico!...Desconfiáis. Lo veo. Quisiera no molestarme. Soy el hijo, el nieto de eso que llamáis el amo. Solamente me veis y me tratáis como al dueño de las bodegas. Además, esta manera de

vestir, ese traje...Sed sinceros conmigo: ¿qué pensáis de mí? (*Silencio*). No os atrevéis a confesarlo. Hablad. Vedme aquí entre vosotros. En contra de mi familia. Dispuesto a perderlo todo para ayudaros. Lo necesito. Pero cuando más creo que me comprendéis y aceptáis, un solo gesto, una sola palabra vuestra me derrumban, me hunden y desorientan durante muchos días. (174)

Los obreros también preguntan qué sabe un *señorito* como Gabriel del trabajo, y su respuesta frente a sus dudas es: “Mirad. Tengo dos manos. Como las vuestras. Trabajan, aunque de otro modo. Pero la muerte puede salir de ellas también”. Gabriel / Alberti también ofrece una respuesta respecto al lugar del intelectual en el movimiento revolucionario:

GABRIEL: O no. Pero yo os digo que muchos como yo, que muchos de esos intelectuales quienes no se comprende, se menosprecia y hasta se odia, darán su vida limpiamente; también traicionarán, ¿qué duda cabe! Pero la traición puede saltar de todas partes: lo mismo de los que trabajan con las manos, que de aquellos que lo hacen con el pensamiento. Es triste. Pero, por ahora, es así. Alguien dijo: «Cada uno llega a la Revolución por diferentes caminos». Yo llego por el del corazón y la inteligencia. De mono azul o de chaqueta, lo serio, lo grande es creer y darlo todo. (175)

A lo largo de *De un momento a otro*, Gabriel se vuelve más firme en sus convicciones liberales, y la familia considera necesario intervenir. Los amigos del colegio jesuita lo

visitan e intentan cambiar su opinión, pero son en vanos sus esfuerzos.¹⁵ Al final de la obra muere Gabriel, símbolo doble del héroe que muere por sus ideales y la fratricida que trajo la Guerra Civil.

La exclusión de la política en *Memoria de la melancolía* no es tan llamativa como en *La arboleda perdida*. León asegura que su madre votó por el Partido Comunista, y aquella menciona varias veces la esperanza que vio en Cuba y en Fidel Castro.¹⁶ Como hizo Alberti en *La arboleda perdida*, en su autobiografía, León hace un esfuerzo de desarrollar su disconformidad con el ambiente burgués y de su rebeldía.¹⁷

Después de la conversión política

En *De un momento a otro* Don Augusto anticipa que el espíritu revolucionario va a tener grandes consecuencias en España:

La situación del país es insostenible. España es una hoguera. La guerra civil se respira por todas partes. ¿Ha visto usted los campos? Banderas rojas y mítines hasta en las aldeas más pequeñas. Aquí, los mismos obreros de las que eran antes sus bodegas, andan soliviantados. Y con razón. Usted no ignora que después de la venta han quedado todos en

¹⁵ Al lado de las pocas referencias a su ideología en *La arboleda perdida*, uno de los comentarios del amigo de Gabriel me parece curioso: “Ya no eres el de antes. La política acabó contigo, con el gran escritor que parecía haber en ti. ¿Qué haces ahora? Elogiar a unos analfabetos que ni te comprenderán nunca ni se merecen tu talento” (211). Dado que en *La arboleda perdida* Alberti quiere dejar testimonio como escritor, tal vez quiere dejar afuera esta contradicción de expectativas políticas-intelectuales.

¹⁶ Cabe mencionar que Aitana Alberti, hija de María Teresa y Rafael, vive en Cuba.

¹⁷ El distanciamiento que caracteriza a las autobiografías comunistas es uno de los rasgos que James Fernández considera frente a la autobiografía en general.

la calle. Nuestras agitaciones están creando al Gobierno una situación insostenible. Pero la señal va a sonar en seguida. (208)

La transformación de ideas provocará una gran agitación en la sociedad española, y como señaló Gabriel las manos del intelectual trabajan aunque sea de otro modo que las del proletariado. Sin embargo, en el contexto de la Guerra Civil, existió todavía una tensión en cuanto a la clase de trabajo que hacía aquel en comparación con el soldado. Rafael Alberti no fue excepción a esta tensión, y se puede decir que desempeñó dos papeles durante la guerra: el poeta comprometido quien leía su poesía para animar a las masas y el soldado de Aviación (Herrmann, *Written in Red* 103). Herrmann señala que en *La arboleda perdida*, Alberti nunca se sitúa en una escena de guerra (101). No obstante, el mismo autor incluye en estas memorias una foto en la que aparece en su uniforme, recitando su poesía frente de un centenar de soldados.¹⁸ A pesar de sus esfuerzos de proyectarse como soldado de Aviación, él nunca participó en ninguna batalla, hecho que provocó sentimientos de resentimiento entre algunos, por ejemplo, Miguel Hernández. En *Los nombres de Antígona*, Benjamín Prado cuenta que una noche Hernández había llegado a la Alianza de Intelectuales Fascistas para descubrir que León y Alberti estaban preparando una cena lujosa para unos invitados mientras los demás estaban sufriendo de hambre: “Miguel, molesto por no haber sido invitado, les acusó de comportarse como señoritos, de disfrutar de privilegios intolerables mientras él y otros como él se jugaban la vida en las trincheras” (268).

¹⁸ Además dicha foto está tomada en enero de 1939 tras la batalla del Ebro, cuando la causa republicana estaba definitivamente perdida. Su inclusión parece reflejar cierto oportunismo.

Por ende, la representación de su participación en la guerra es también problemática ya que uno de los rasgos centrales de la autobiografía comunista es la idea de ser heroico, de que la historia del individuo sería un modelo para seguir a la colectividad. Dentro de un sistema que valoraba las características masculinas asociadas con ser soldado, el género tendrá un papel muy fuerte en la representación de la guerra por parte de Alberti.¹⁹ No obstante, mientras Alberti no cuenta escenas de batalla, tenemos que considerar que como miembro del Quinto Regimiento, para él, la batalla fue otra. Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe de las Fuerzas Aéreas Republicanas durante la Guerra Civil, describe a Rafael y María Teresa como tan humildes y comprometidos como otros participantes:

En casa de Alberti se hablaba como es lógico, de literatura, de arte y de cosas propias de intelectuales, pero a las cuestiones políticas y a lo que estaba sucediendo en España se les daba una gran importancia. En general se enfocaban los problemas políticos de una manera que me parecía sensata y al mismo tiempo revolucionaria. Allí no encontré el menor rastro de culto por la burguesía ni por la aristocracia. Parecían estar más cerca del pueblo que los líderes obreros que conocía. (300)

¹⁹ Si por un lado Alberti evita el tema de la guerra porque su papel en ella sería considerado muy poco masculino por algunos, me parece interesante que a través de *La arboleda perdida*, hay un marcado por parte del autor en subrayar su propia masculinidad y sexualidad. Por ejemplo, incluye largas descripciones sobre la masturbación, las visitas a las prostitutas, etc.

La batalla anti-fascista

Entonces, la batalla comunista se transforma rápidamente en una batalla cultural y anti-fascista:

El fascismo, y se lo recuerdo, puesto que aquí parece olvidarlo, sólo persigue un fin: sostener a una clase privilegiada que se derrumba, sostenerla por un procedimiento exhaustivo [...]. Por lo que el fascismo significa, *en el fondo* se opone a la cultura. El comunismo, en cambio, se apoya en el pueblo para encauzar sus aspiraciones liberadoras. Sus objetivos, materiales primero, son luego espirituales, últimos. El fascismo aprisiona y el comunismo libera. El fin del comunismo *en el fondo* es la cultura. Y recordar estos fines es nuestro papel de intelectuales en esta hora definitiva. (Sánchez Barbudo en Aznar Soler 114)

Las artes ya no eran para las minorías, y el intelectual tenía un trabajo muy específico en este proceso: el de despertar a las masas para crear una nueva sociedad (Schneider 23).

León parece insistir una y otra vez que uno de los valores republicanos más importantes fue la educación y su libro *La historia tiene la palabra* sobre el salvamento de las obras del Prado incluye muchos reproches contra los fascistas al lado de un orgullo hacia el papel que hizo el pueblo en aquel acto. Para los intelectuales, la batalla anti-fascista fue un tipo de combate muy particular: “La España leal era como una inmensa escuela. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la instrucción del pueblo avanzó en ese tiempo más que en un siglo de

monarquía. Cada unidad militar sentía orgullo al hablar de su rincón de cultura, su biblioteca, su escuela. Para su servicio se crearon las Milicias de Cultura” (*La historia tiene la palabra* 21).

Mientras Rafael Alberti ha sido criticado por no situarse en ninguna escena de batalla durante la Guerra Civil, es importante subrayar que su lucha fue diferente, sobre todo si pensamos en el salvamento de las obras del Prado como una “necesidad militar de una defensa” (León *La historia tiene la palabra* 46), Alberti sí se sitúa en la guerra. La batalla por salvar la cultura llega a su momento de culminación en noviembre de 1937. Mientras los detalles en *La arboleda perdida* son escasos, la obra teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado* demuestra la seriedad de ese acto de combate. Se puede considerar esta obra como un texto complementario a *La historia tiene la palabra*. Esta obra albertiana sitúa la acción en 1936, y describe los días como “malos, y más que malos” (137). También, desde el comienzo de la obra, toma un tono autobiográfico. El personaje del AUTOR dice: “Casa de la Pintura, sí. Y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud”. No podemos olvidarnos de que la primera carrera artística de Alberti fue la pintura, y después del traslado de su familia del Puerto de Santa María a Madrid, encontró su refugio en el Museo del Prado. Luego, en *A la pintura* (1948), usa su profundo conocimiento de las obras del Museo para animar los cuadros, sacando a personajes específicos de los cuadros de artistas como Rubens, Velázquez, y más significativo para esta obra, Goya.

Cuestiones de género durante la Guerra Civil

Mientras Alberti no comparte muchos detalles sobre su experiencia personal con la guerra, María Teresa León la describe como un momento de heroísmo y libertad. La representación de la contienda en *Memoria de la melancolía* es muy diferente a la de *La arboleda perdida*, distinción común entre los textos femeninos sobre la época:

The anxiety aroused from their various positions of nonconformity complicates the representation of the war as a foundational narrative of European Communism. In the women-authored memoirs, conversely, descriptions of political action in conditions of physical danger and the sense of exultation aroused through solidarity speak to the benefits of living beyond the confines of normative female identities. (Herrmann *Written in Red* xv)

Al comienzo de la Guerra Civil, muchas mujeres fueron a luchar en las batallas al lado de los hombres. Para las milicianas, poder entrar en combate con los hombres fue el símbolo máximo de la libertad, pero existió una actitud ambivalente hacia ellas. En diciembre de 1936, María Teresa León publica un ensayo: “El teniente José” sobre Josefa, quien había sido modistilla. Al llegar a Madrid con su novio consigue un fusil y entra en la milicia popular sólo para ver morir al novio en batalla, evento que la deja más fuerte:

A los pocos días Josefa era sargento, y la llamaban el sargento Pepe. Su nombre, masculinizándose, no la hacía perder a ella su gracia mujeril; iba vestida de «mono» azul con correa oscura, cruzándola el

pecho apretado contra el corazón. Nueva doncella guerrera de romance, iba entre los suyos guerreando con la serenidad del que todos los días debe vengarse un poco de la muerte ... Allí la he visto con los ojos relucientes, prendiendo con los dedos temblorosos un pitillo que le alargaba el comandante Modesto, a la vez que le comunicaba que había sido nombrada teniente. (*Crónica general* 95-96)²⁰

A su vez, la miliciana mantiene su feminidad como señala León: “¡Qué valiente es el teniente José! Será general y la llamarán Don José, pero yo creo que seguirá siendo muy mujer, muy mujer española, y, guardarme el secreto, compañeros, pintándose un poco los labios antes de entrar en la batalla” (96).

Es importante subrayar la fecha del ensayo de León. Lo escribió en diciembre de 1936, y con el posterior deterioro y organización comunista de la situación militar republicana, las mujeres fueron forzadas a volver a actividades marginales (Mangini 80). También es importante notar que la figura de la miliciana fue más dirigida a los hombres que a las mujeres como señala Mary Nash:

Moreover, the figure of the militia woman was directed toward a male rather than a female audience. She represented a woman who had impact, who provoked because she took on what was considered to be a male role and thus obliged men to fulfill what was at times described as their “virile” role as soldiers. Such an image was effective for propaganda purposes, as it fostered male identification with the antifascist cause. It seduced, enticed, or shocked men into carrying out

²⁰ Véase también “La doncella guerrera”, otro ensayo de León de noviembre de 1936 (*Crónica general de la Guerra Civil* 79-81).

their military duties. Rather than representing an elaboration of an innovative image of women consonant with a new reality, it appears to have been produced as an instrumentalization of women solely for war purposes. The image inspired the masses to mobilize while challenging male cultural identity and arousing men to assume their traditional patriotic duties to the fatherland. (*Defying Male Civilization* 53-54)²¹

En este sentido, si el teniente José puede batallar después de haberse maquillado, esto pone en duda la masculinidad de los hombres que no quieren luchar.²²

En *Contra viento y marea* (1941),²³ León explora las actitudes ambivalentes hacia las milicianas y las dificultades con las que se enfrentaron en sus intentos de ser iguales a los hombres en el combate. En la segunda parte de esta novela, vemos cómo dos mujeres experimentan la Guerra Civil. Las historias de ambas se entrelazan a través de Daniel Martín, un miliciano. Ana María es la miliciana, amante de Daniel, y Asunción es su esposa, que le aguarda en casa. Al comienzo, Asunción intenta acompañarlo a la guerra, pero Daniel no lo permite: “Comprendía. El nuevo oficio no necesitaba tarterilla azul. Las mujeres aguardarían de nuevo a que los hombres

²¹ En *Mi guerra de España*, Mika Etchebéhère señala su desilusión ante el papel femenino tradicional que le toca al entrar a la milicia: “Y de pronto comprendo que hay otras razones más profundas que las puramente tácticas—no está bien que Hippo tenga una esposa guerrera pegada a él—para hacerme aceptar *este oficio de mujer que me toca cumplir* en medio de los combatientes y que me aparta de las armas” (21; énfasis mío). Sin embargo, después de la muerte de su compañero, Hipólito Etchebéhère, empieza a rechazar este papel tradicional para llegar a ser capitana de una milicia del POUM. El papel emancipador de algunas milicianas se puede ver contrastado con los prejuicios patriarcales que describe Mary Low en *Red Spanish Notebook*.

²² En este caso, sería entendible que Alberti no haga referencias directas a su experiencia durante la guerra en *La arboleda perdida*.

²³ Esta novela fue “la primera escrita por una voz femenina” desde el exilio (Torres Nebrera, *Estudio preliminar de Contra viento y marea* 25).

regresasen. Antes era un día, ahora serían meses. La guerra es tarea de hombres...Miles de madres, de amantes, de mujeres rompieron a llorar. Después se secaron los párpados. La guerra es oficio de hombres” (278).

Mientras Daniel no considera ser miliciana como tarea apropiada para su esposa, no tiene problema con entrar en una relación con Ana María. Sin embargo, Daniel tampoco admira el valor de Ana María y a que en realidad para él, todas las mujeres son iguales: “Pero a Daniel Martín no le admiraba el valor de Ana María, ni su debilidad. Daniel Martín buscaba en las mujeres el punto de diferenciación de su sexo. En pocas ocasiones sintió entusiasmo por alguna. Le cansaba que fuesen complicadas y pusiesen barreras a su vida. ¡Se parecen tanto!” (354). Después señala León el desprecio hacia las milicianas ahora que se ha vuelto más complicada la guerra: “¡Ah, con que los hombres habían jugado y les habían dejado jugar a la guerra, pero ahora que comenzaba el honor, los grados, la responsabilidad, las mujeres no servían!” (356).

Las mujeres revolucionarias

Entonces, ¿cuál debía ser el papel de la mujer en la Guerra Civil? Muchas mujeres españolas fueron atraídas a la guerra y a los movimientos revolucionarios porque creían que la eliminación de clase daría paso a la igualdad entre los hombres y las mujeres. Sin embargo, al entrar en el Partido Comunista, rápidamente se dieron cuenta de que habían cambiado un sistema patriarcal por otro, y la literatura e ideología marxistas prestaron muy poca atención a la llamada cuestión femenina. La falta de literatura específica acerca de esta cuestión se puede ver como deliberada ya

que fue una manera de atraer a las mujeres al movimiento.²⁴ En general la preocupación por parte de los hombres acerca de la igualdad femenina fue superficial (Gibson 271) y algunos se opusieron totalmente a la idea de la presencia de la mujer en cuestiones políticas.²⁵ Nash señala que los papeles de género fueron representativos de los tradicionales: "...the force of patriarchal social control and the pressure of the symbolical violence of gender codes threatened female transgression to such an extent that energetic, convinced feminist socialists bowed to traditional gender codes or negotiated strategies for survival and dissent" (*Women on the Left* 353). Por lo general, en los matrimonios revolucionarios, por ejemplo, había una división de papeles en que el hombre cumplía el papel activo e iba a la cárcel o al exilio mientras la mujer se ocupaba de las tareas "pasivas" o domésticas (Vázquez Montalbán 62).

Las diferencias en el papel de las mujeres entre los grupos progresistas republicanas se puede ver contradictoriamente dado que la figura simbólica del Partido Comunista Española fue una mujer: Dolores Ibárruri. *La Pasionaria* llegó a ser la gran figura del partido en España. Según Federica Montseny, fue en parte porque el Partido Comunista Español necesitaba a una mujer: "Dolores Ibárruri tuvo la suerte de que el Partido Comunista necesitase un estandarte femenino y lo tuvo en

²⁴ La diversidad de las opciones "feministas" se puede observar en la creación del movimiento "Mujeres Libres" en 1936 que aglutinó unas 30.000 afiliadas de tendencia libertarian, que publicaron catorce números de la revista del mismo nombre hasta 1938. Así las posturas divergieron, en particular, entre la ortodoxia comunista conservadora. Véase *Mujeres libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres* (Acklesburg y Ruíz) y *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War* (Nash).

²⁵ Según Federica Montseny: "Yo sé, por ejemplo, que hombres a los que yo he admirado y he apreciado mucho por su valor personal, como Largo Caballero, se oponían tajantemente a la intervención de la mujer en la vida política" (Rodrigo 170).

ella, que además cayó bien en el contexto izquierdista internacional: una mujer española, vestida de negro, que pronunciaba emocionantes discursos, que proclamaba épicas consignas de “No pasarán” y todo eso, hizo que además de soportarla como su igual, aun siendo su mujer, la apuraran hasta los puestos más altos” (Rodrigo 170). Lo que atraía al pueblo español hacia La Pasionaria eran las características tradicionalmente femeninas que demostraba. En este momento, la gente estaba en busca de una figura materna. Dolores Ibárruri se aprovechó de dichos signos para llegar a ser símbolo del Partido Comunista español.

Según Judith Butler el acto de no conformar los papeles genéricos tiene ciertas consecuencias: “Performing one’s gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all” (279). En el contexto de las mujeres activas en la política de la España del comienzo del siglo XX, Shirley Mangini señala: “We will have occasion to remember the equation “intelligent female=prostitute” when we discuss activist women who were treated like whores. In essence, women protagonists of any situation were considered unacceptable and were made to feel like misfits because they had transgressed the societal rules that required them to remain in the shadow of men. And, of course, the most ignominious misfit was a whore” (9).

La performance de María Teresa León

Así es importante subrayar la percepción de las mujeres protagonistas como aberrante y conviene preguntar cómo pensar el papel de María Teresa León. En realidad, hay muchos mitos que existen acerca de León, algunos de ellos paradójicos, como señala Benjamín Prado: “hay muchas injusticias y conclusiones superficiales

que persiguieron a María Teresa durante toda su vida, esos tópicos que la explican como una mujer imperiosa, como una comunista amante de las pistolas al cinto, como la mera sombra y a la vez el motor de Rafael Alberti o, entre otras muchas opiniones sin fundamento pero repetidas hasta la saciedad, como la mujer que abandonó a su primer esposo y a sus hijos para buscar una vida más brillante, más exitosa” (209).

Al comenzar la relación entre María Teresa y Rafael Alberti, muchos la criticaron por tener un impacto negativo en el poeta. Se ha debatido el camino de ambos hacia la militancia, y se ha señalado con frecuencia que fue María Teresa quien influyó en la ideología de Alberti. Luis García Montero, sin embargo, señala la necesidad de acercarse a esta idea con cuidado:

Se afirma con frecuencia que María Teresa León influyó decisivamente en la militancia política de Rafael Alberti. Parece que el poeta jovial, desenfadado, de palabra pura, fue empujado al compromiso comunista por una mujer fuerte, que se negó a cumplir el papel pasivo dispuesto para ella por la sociedad española del primer tercio de siglo XX. Aunque parezca un reconocimiento al valor humano de la escritora, este tipo de opiniones acaban desembocando con facilidad en una perspectiva de tonos peyorativos: el artista interrumpió su trabajo perfecto por las ambiciones no estéticas de su mujer. El machismo propio de la época aflora en algunos comentarios de amigos y en algunas caracterizaciones de la personalidad de María Teresa. (“Cuando tú apareciste” 11-12)

A su vez, esta “mujer fuerte” recibió críticas de otras mujeres de izquierda. Un informe del Partido reporta opiniones de Margarita Nelken:

Alberti ha hecho bastante daño, pero por lo simple que es, pues está en poder de esta mujer. Yo tengo datos de que en la emigración M.T.L. se reunió con trotskistas, pero esto no quiere decir que sea una activista política. Créanme, ella ni siquiera sabe quién es Trotsky. Ella es un [sic] vulgar intrigante (...) Ni ella ni Alberti vieron los ojos de un obrero en su vida. Ellos pudieron venir libremente a Madrid, pero M.T. quiso hacer el papelón. (Flores Pazos 31)²⁶

A diferencia de estas “versiones”, en su libro de memorias, parece insistir una y otra vez en el segundo plano que ocupa al lado de Alberti. Por ejemplo, cuando ella escribe sobre la experiencia de la partida de España, habla de su relación con personas a las que se presentan: “Él es un poeta y yo una mujer” (316).” Luego, alude a la misma anécdota, repitiendo la misma frase. Pero en segunda instancia, con cierta duda, agrega un detalle más: “un poeta y yo...una miliciana” (364).

Notamos que León está señalando su papel de la esposa del poeta del pueblo. Él tiene la voz y ella es su compañera. Si consideramos que en el modelo comunista, el papel de la mujer era ser una figura materna y cariñosa al lado de su esposo, en sus memorias, como una figura pública, obviamente no querrá destacar demasiado su protagonismo en los acontecimientos del movimiento anti-fascista. Por ello, me parece clave señalar la biografía novelada que escribió León sobre Jimena, la esposa de El Cid. Así se hace eco de la mujer que siempre está al lado del hombre para

²⁶ Esta crítica por parte de Nelken probablemente se debe al hecho de que León y Alberti llegaron a ser tan emblemáticos dentro del PCE.

alentarlo en su biografía novelada *Doña Jimena Díaz de Vivar, Nuestra señora de todos los deberes* (1960). El hecho de haber escrito esta novela tiene una relevancia más importante que exploraré con mayor profundidad más adelante.

Hay dos temas en esta novela que se pueden considerar como recurrentes en toda la obra de María Teresa León: los paralelos entre el pasado y el presente de España, y el papel histórico de las mujeres españolas. Veremos la relación de la materia cotidiana con los exiliados republicanos más adelante, pero por el momento, no sería ilógico especular que en la figura de Jimena, León ve un reflejo del papel de la mujer española durante la Guerra Civil y el exilio. Esta novela fue publicada más o menos en la misma época que *Memoria de la melancolía*, libro en que León establece un paralelo entre las mujeres que han quedado en España mientras sus parejas van al exilio. También se habrá identificado con Jimena, por ser la fiel esposa que está al lado de El Cid como ella la ha sido al lado de Rafael Alberti. Es más, ve a Doña Jimena como símbolo de todas las mujeres españolas que han sufrido las consecuencias del destierro. Mientras León ha tenido la suerte de poder seguir a su compañero al exilio, hay muchas que se han quedado solas:

¡Cuántas mujeres españolas se quedaron así una mañana cualquiera de su vida cuando los hombres se dispersaron! También Doña Jimena se quedó sin Rodrigo, un Rodrigo rebelde, un Rodrigo que nos representará a todos siempre cuando haya que hacer respetar—como él hizo al rey—los derechos del pueblo de España. ¡Jimena en soledad! Jimena rehén encarcelado. Jimena dejando pasar noches y auroras sin

gemir porque había que ser tan fuerte como el que *en buena hora* nació,
el desterrado. (León, *Memoria* 431)

Doña Jimena entonces representa el papel histórico de las mujeres en el exilio español, y al final, la autora está muy consciente de que no es la única mujer que ha sufrido las consecuencias del exilio, describiendo las tragedias sufridas por otras, las cuales no han tenido el poder de expresar sus experiencias en un libro de memorias.

En la biografía novelada de León, Jimena es una mujer fuerte y valiente, pero sigue cumpliendo un papel secundario al lado de su esposo. A algunos estudiosos les ha sorprendido el hecho de que León no haya dado un protagonismo más importante a ésta. Sin embargo, se ha mantenido lo más fiel posible tanto en esta novela como en su novela sobre El Cid a la historia original. En esta novela, Jimena siempre se describe como una mujer honrada, virtuosa, y de la que también se destaca el papel que debe cumplir como la mujer de un héroe: “no le son permitidas flaquezas a las mujeres de los héroes”.²⁷ Luego leemos lo siguiente:

El Campeador, asombrado, no responde. ¿Tan cambiada está Jimena?
¿Habrás dejado de admirarle el girasol que buscaba siempre su mirada?
¿A qué viene eso de sentir piedad por un traidor maldito, asesino de su
rey, ladrón de joyas, salteador de encrucijadas? ¿Pudiera ser que se
avieje, inclinándose hacia la misericordia? Vamos, mujer, tu papel de
esposa de Rodrigo Díaz es otro. (175)

²⁷ Marjorie Ratcliffe establece un paralelo entre León y Alberti y El Cid y Jimena: “Just as it is impossible to think of the valiant Cid without Jimena, Alberti and María Teresa León are inseparable. According to her contemporaries, León embodies the same womanly qualities Jimena exemplified...” (255). Para una extensión de esta Jimena “fuerte”, ver *Anillos para una dama* de Antonio Gala.

Pero es en la novela de León, *Rodrigo Díaz de Vivar: El Cid Campeador* donde se remarca este papel. Jimena intenta animar a las otras mujeres, quienes esperan a sus esposos guerrilleros: “Vamos, vamos, mis doncellas—dice con gracioso ademán doña Jimena rogando a las damas asturianas que la sirven que apuren sus labores—. La vida de nuestros caballeros es la batalla y cuando vuelven debemos recibirlos con la casa limpia y todos los ajuares a punto” (33). Esta visión del papel de las mujeres durante la guerra no es muy diferente al que existió durante la Guerra Civil.²⁸

La necesidad de la *performance* de León

La imagen que se ha construido de León en la crítica literaria es la de una mujer olvidada, la pobre “cola de cometa”, que vivía en la sombra de Rafael Alberti. Me parece fundamental subrayar que María Teresa León sí vivió en la sombra de su esposo Rafael Alberti en términos de su reconocimiento literario y el reconocimiento por su protagonismo durante la Guerra Civil como señala su hija Aitana:

Para quien, con semejante profesión de fe, eligió ser «la cola del cometa», fue duro en los últimos años de vida consciente sentirse relegada como escritora. Ella no lo manifestaba, pero mi padre y yo lo notábamos claramente, y aquel silencioso sufrimiento nos llenaba de tristeza. ¿Hubiera sido más rica su obra literaria y mayor el

²⁸ Rafael Alberti destaca el papel ideal para las mujeres en su poema “Mensaje de las trabajadoras soviéticas a las obreras españolas” (*Poesía II* 240). El poema es para las: “hermanas, / hijas, / madres, / compañeras de los trabajadores” y su mensaje para las españolas es: “Alentad a los hombres que trabajan la tierra, / a aquellos que descienden en las minas oscuras, / al que en los altos hornos hace surgir la llama / o al que no tiene techo donde pasar la noche”.

reconocimiento público sin su devoción incondicional a Rafael Alberti? Pregunta ociosa y sin posible respuesta. (24)

Aitana Alberti tiene mucha razón en decir que esa pregunta no tiene posible respuesta, pero en mi opinión, León, como tantas otras mujeres de su generación, fue víctima de su momento histórico y de un proceso de canonización patriarcal y excluyente. Y su exclusión de la historia literaria española se complicó con su exilio.

Sin embargo, creo que la misma María Teresa ayudó a crear esta imagen pública de sí misma. Debido a las circunstancias sociales e históricas en que vivía, tuvo que aprender a negociar su papel entre los intelectuales españoles. En *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, Vicky Unruh explora la manera en que las mujeres escritoras latinoamericanas, contemporáneas de León, tuvieron que navegar cuidadosamente la escena literaria para poder entrar en la conversación cultural (7). De forma parecida, yo creo que María Teresa León tuvo que hacer lo mismo. También hay que considerar que su adhesión a la ideología comunista complicó aún más esta negociación. Su representación del encuentro con Stalin es significativo a este respecto: “[Stalin] sonrió complacido. Sabía bien quiénes éramos. Le habían dicho que Rafael era un poeta español querido por su pueblo, algo así como un Maiakovski de España. Yo, una mujer” (*Memoria de la melancolía* 179; el énfasis es mío). León está muy consciente del papel que le toca jugar en presencia de los líderes del Partido; es un papel que suele destacar en otros textos también. Esta idea al lado de las actitudes negativas hacia las mujeres destacadas que desempeñaban cierto protagonismo ayuda a explicarnos por qué León toma muchas medidas para no destacar demasiado su papel como mujer como protagonista y mujer fuerte de los

acontecimientos relacionados con la guerra. Nadie puede negar el protagonismo que tuvo en el salvamento del tesoro artístico del Prado.²⁹ Sin embargo, cada vez que la propia autora se refiere a su papel central en este proceso, subraya que fue debido a circunstancias azarosas o porque los hombres correspondientes estuvieron ocupados en otros asuntos.

Tanto como en *Memoria de la melancolía* y sus otros textos sobre la guerra, estos tres años de lucha se representan como momentos de entusiasmo y alegría. A diferencia de lo que leemos en *Memoria de la melancolía*, en este texto, León subraya su protagonismo en el salvamento de las obras del Prado: “Por esa razón *fui yo* la persona autorizada para ir a Toledo” (29; énfasis mío). Sin embargo, tenemos que leer cuidadosamente “esa razón”: según León, a ella la mandan a Toledo porque los hombres encargados originalmente “se veían desbordados de trabajo continuamente”. Por un lado, subraya su protagonismo, pero por otro, parece decirnos que no había otra opción.

Cuando le encargan de otra responsabilidad no se lo puede creer: “Por una nueva circunstancia fortuita, el entonces presidente, señor Largo Caballero, *me autorizó de nuevo a mí* para retirar cuantos objetos y cuadros pudieran peligrar si El Escorial tuviera que ser defendido” (37; énfasis mío). Según León, la eligen arbitrariamente para este trabajo. Dado estas circunstancias, es fácil entender por qué tantas mujeres veían la guerra como un momento de nueva libertad y heroísmo.

²⁹ En su libro *Éxodo y exilio del arte: La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Arturo Colorado Castellary subraya claramente el protagonismo de María Teresa León: “Un centenar de obras—de las más importantes del Museo del Prado—fueron destinadas a Valencia *bajo la responsabilidad de María Teresa León*, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, con la ayuda del Quinto Regimiento” (38; énfasis mío).

Y cuando llega el momento de salvar los tesoros del Prado, León nos cuenta otra vez que su elección como encargada del salvamento es por pura suerte: “*Por otra casualidad más*, es a mí a quien encargan de enviar hacia Valencia la mayor cantidad posible de cuadros, ya que el pueblo de Madrid se defendía” (40; énfasis mío). Sería interesante deducir la razón por la que León no puede afirmar que a ella se lo encargaron por confianza y competencia.

Es interesante notar que Alberti también habla de este episodio de la guerra en *La arboleda perdida*. Sin embargo, no destaca el protagonismo de María Teresa su mujer: “Y el museo aún estaba allí, esperando. Tarea inmensa, de una infinita responsabilidad. Pero, un atardecer de ese mismo mes de noviembre, María Teresa y yo, con un permiso del jefe del Gobierno, Francisco Largo Caballero, entramos en el Prado para iniciar, con un primer envío, el salvamento de las principalísimas obras que el Ministro de Bellas Artes de la República se proponía sacar de Madrid” (*La arboleda 2*, 98).

María Teresa León: Ausencia y presencia

En su libro *Absence and Presence*, Catherine Bellver aplica una idea de ausencia y presencia a las mujeres de la Generación del 27:

Presence and absence might appear to be polar opposites identifiable as existence and nonexistence, but rather than these passive states, they are complex, variable, and interrelated conditions of being. Absence and presence on the level of reception point to the interaction between a literary work and certain extratextual forces between a writer and her milieu ... Exclusion from the canon, while rendering

previously published works invisible does not eradicate them. Physical evidence of their presence earlier in the twentieth century remains buried in out-of-date editions and defunct periodicals and, therefore, is available for bibliographical disinterment. (11)

Mientras el estudio de Bellver se centra en las poetas de la Generación del 27, se puede extender el mismo fenómeno a María Teresa León. Esta tuvo cierta presencia literaria (y también política) en España en los años 20 y 30, pero estos textos han desaparecido de la escena literaria, y casi están olvidados.³⁰ Mientras *Memoria de la melancolía* ha tenido una difusión extensa, ha sido sólo en los últimos años que nuevas ediciones de las novelas y obras de teatro de León han visto la luz, gracias a un proceso de “desenterramiento” como señala Bellver.

Los conceptos de ausencia y presencia que señala Bellver no se limitan a las de las mujeres en términos de publicación, recepción, y canonización. Señala que esta dialéctica de es también simbólica, manifestándose en la página:

On the level of text, the interplay between absence and presence covers interactions involving words, structures, and signs. Presence, in this sense, is a metaphorical construction. Absence corresponds to the symbolic transformations of personal feelings of loss, unfulfilled desire, and emptiness. In the case of text, human connections take place within the intimate space of the poem in the dialogues between the poetic, fictive persona and her textual interlocutors. When applied to female writing, absence and presence, whether manifested within a

³⁰ También hay que considerar que todavía hay más de cien obras inéditas escritas por María Teresa León. Véase Estébanez Gil.

text or as the critical response toward it, are contained within the frame of the patriarchal concept of woman as lack, passivity, and absence.

(11)

Ofelia Ferrán también ha observado esta paradójica ausencia y presencia de María Teresa León, según ella, algo demasiado obvio en la foto sacada en 1977 cuando Rafael Alberti y María Teresa vuelven a España por primera vez. Aunque había llegado en el mismo avión y había bajado del avión en casi el mismo instante, no aparece en la foto, ni su nombre en el pie de esta: “Present at the time, absent in the present. Her presence / absence haunts that picture, which thus turns her into a ghost, hovering just beyond the edge of the picture, the edge of the visible” (Ferrán 143). La ausencia de León de aquella foto se puede ver como simbólica de la ausencia de las mujeres del canon y de los estudios sobre el exilio:

Furthermore, María Teresa León’s ghostly presence / absence in the picture could be seen as an extension of an important aspect of her own writing in her autobiography *Memoria de la melancolía* ... traversed as it is, haunted throughout, by the memories of so many fellow compatriots that exile seemed to have relegated to the category of ghosts, of living-dead. (144)

En mi opinión, esta paradójica ausencia y presencia de María Teresa León también se puede observar en otros textos suyos, especialmente *Juego limpio*. Esta novela fue publicada en 1959, casi una década antes de *Memoria de la melancolía* y hay muchas correspondencias entre los dos textos. Esta narración polifónica tiene

como escenario los últimos días de la resistencia madrileña, y sigue las actividades de los las Guerrillas del Teatro, grupo en que participó la misma autora.

Aquí, María Teresa y Rafael Alberti hacen una aparición casi espectral. Los personajes de *Juego limpio* hablan de ellos, de ir a su casa, de las cosas que les han pasado, pero cuando pensamos en el hecho de que se trata de la misma León hablando de estos eventos, es palpable la tensión entre su presencia y su ausencia. A través del texto, hay varias menciones a “la secretaria” de “los Guerrilleros”.³¹ Por ejemplo, en una escena empiezan a hablar de lo que pasó al perro de la secretaria, el perro que tiene presencia en otros textos: ciertos poemas de Rafael Alberti, de *Memoria de la melancolía*, *La arboleda perdida* y varios poemas de Alberti. Niebla, el perro que les regaló Pablo Neruda aparece en las memorias de ambos. Mientras el episodio de la muerte de Niebla es uno de los eventos que ambos cuentan con más detalle en sus memorias, hay unas tres páginas dedicadas a Niebla en *Juego limpio*. En esta sección de *Juego limpio*, el narrador es Claudio, el director de los “Guerrilleros”, pero en un momento de la narración da la palabra a la secretaria, la misma María Teresa: “La secretaria murmuró: ...” (172), y de allí la secretaria María Teresa empieza a contar la historia de Niebla. Esta primera narración en voz de la secretaria ocupa más de dos páginas hasta una pausa que lee: “Calló María Teresa y a alguien se le ocurrió que nos escribiese la historia de *Niebla*” (174).” De allí, leemos la historia “escrita” por la secretaria en la que cuenta la llegada de Niebla con Pablo Neruda, los días que pasaron Rafael y María Teresa en Ibiza, su refugio en el monte al conocer la orden de

³¹ En realidad León no fue la secretaria sino la directora de este grupo. “Las Guerrillas del Teatro” fue un grupo que representó “teatro de urgencia” para defender la causa republicana.

su fusilamiento, y el regreso de Niebla después de haber vivido con un vecino durante la fuga de los Alberti. La versión escrita de la secretaria ocupa unas ocho páginas más y no pierde otra oportunidad para subrayar el compañerismo de Niebla:

Otras veces nos acompañaba hasta las trincheras con los oficiales, otras se tumbaba bajo una encina y Alberti escribía, mientras sus romances de la guerra de España.

Niebla, tú no comprendes,

lo cantan tus orejas...

Pero sí comprendía y confiaba en la justeza política de sus amigos mayores y ladraba al oír la palabra fascista. Y movió la cola al oír la palabra libertad. Nos la había traído un amigo, sacada de la niebla y a la niebla ha vuelto, ayer, día amargo para las armas republicanas...

(182)

La patria perdida y los sentimientos de desarraigo

El dolor provocado por el exilio tiene una presencia constante en *Memoria de la melancolía*. En cambio, se ha observado que Alberti en *La arboleda perdida* parece vivir en el presente, y raras veces se nota la tristeza del destierro. Sobre esta diferencia Ángel Loureiro escribe:

A telling contrast with León's case is that of Rafael Alberti. Although Alberti seems to have missed some aspects of life in Spain (one of the things Alberti constantly reminisced about in exile were certain landscapes of southern Spain), neither in his memoirs *La arboleda perdida*, nor in a series of interviews held in Italy in 1969, when León

had just finished *Memoria de la melancolía*, is there a hint in Alberti of the desolation that pervades León's account of her life. He comes across instead as a reasonably well-adjusted exile, one who has made the most of the professional opportunities his numerous and influential connections have afforded him. (81)

En cambio, una lectura de la obra poética de Alberti nos descubre los sentimientos dolorosos de la nostalgia y el exilio. Estos sentimientos, según Bellver, cobran “dimensiones patéticas” y su poesía empieza a caracterizarse por “la soledad y la desesperación” (*Rafael Alberti en sus horas de destierro* 12).

En los textos escritos desde la diáspora, uno de los tópicos a los que recurren ambos León y Alberti son los símbolos y personajes históricos y culturales de España: El Cid, el toro, El Museo del Prado, Goya, Cervantes, Bécquer. El uso de estos referentes tiene una variedad de funciones. En primer lugar, representan una continuación de la batalla anti-fascista para salvar o conservar la cultura nacional. Luego, es una manera de mantener la cultura de origen en un espacio geográfico ajeno. También sirven para dar un significado más trascendente a las circunstancias personales del presente. Para León el uso de figuras históricas como El Cid o Jimena, y la personificación de España son maneras de significar sus dilemas personales (Loureiro 87). Argente del Castillo ha notado una tendencia parecida en la obra de Alberti:

Quando abordamos esta cuestión partimos del hecho de que a través del tema, el poeta expresa unas determinadas direcciones hacia unos núcleos de interés que se establecen no sólo a nivel literario, sino que

los trascienden y relacionan con otra serie de campos, es pues a través de la temática como el poema se relaciona principalmente con el campocampo psicológico, social o filosófico. (283)

El exilio como una historia repetida en España

Según Henry Kamen el exilio es uno de los factores más significativos en la formación de la historia española contemporánea:

By driving out key cultural minorities and important sections of its own elite, Spain may have been reaching out to one solution but ended up by achieving another, undermining its own identity as a nation and ensuring that it would always have a defective elite culture. The phenomenon was by no means an accidental or marginal one, for the fate of exiles should rather be seen as one of the crucial characteristics of Spanish history. (x).

Mientras el determinismo de Kamen me parece exagerado, la idea del exilio como un fenómeno repetido en la historia española no escapa a los exiliados republicanos. Por ejemplo, dos de las figuras históricas que han aparecido en las obras literarias del exilio han sido El Cid y Francisco de Goya.

Aquel juega un papel interesante en los discursos de ambos lados de la contienda. Por un lado, los nacionalistas lo consideraban como el héroe militar por excelencia, símbolo de la fuerza y de la virilidad. Además, es quien, como después hicieron los Reyes Católicos había expulsado a los que más amenazaban la verídica identidad nacional (Aguilar Fernández *Políticas* 220). Por otro lado, fue un símbolo apropiado también por los exiliados republicanos como víctima de un tratamiento y

expulsión injustos. Michael Ugarte ha señalado que El Cid personifica el exiliado español por excelencia: “The Cid is not only a real case of a man banished from his native land, one whose existence can be verified with historical documentation, but an archetype: both a literary model for later writing and the rewriting of a previous model” (*Shifting Ground* 9).³²

No debe sorprendernos que María Teresa León haya incorporado al Cid y a su esposa Jimena en su obra literaria debido a la influencia de sus tíos Ramón Menéndez Pidal y María Goyri.³³ De hecho, hay referencias a ambos en muchos de sus textos, *Juego limpio* y *Contra viento y marea*, por ejemplo. Luego, en las dos biografías noveladas que tratan el tema, León subraya la fidelidad del Cid a su patria y las consecuencias del exilio injusto. A su vez, el exilio, por injusto que sea, se presenta como una experiencia virtuosa, un castigo, una experiencia dolorosa, pero una que es preferible a la alternativa de no ser fiel a los ideales de uno:

[...] pero mi Rodrigo cumplirá su destierro como vasallo fiel, pues si osadía hubo en demandar al rey en entredicho si había participado o no en la muerte de su hermano Sancho, ante la iglesia juradora de Santa Gadea, virtud habrá en desterrarse, yendo a ganar el pan a tierras infieles. Vete, amor mío, hacia la oscura sinrazón de esta calamidad y déjame la cama fría y sola y los ojos en vela. Yo sabré sobrecargarme

³² Naharro-Calderón realiza una detallada exégesi de los variants de exilio en *Entre el exilio y el interior*. Conviene referirse también a las reflexiones como las de Edward Said (*Reflections on Exile and Other Essays*) o James Clifford (“Travelling Cultures”).

³³ Conviene subrayar que entre 1908 y 1911, Ramón Menéndez Pidal había publicado *Cantar del mío Cid: Texto, gramática y vocabulario* (1908-1911), la primera edición crítica sobre el texto medieval.

de deberes mientras tú batallas, pues si a ti llaman Campeador, justo es que yo lidie también a todas horas las batallas que la paciencia gana a la esperanza. (49)

Este sentimiento, sin duda, fue compartido por Alberti y León. Jimena también ve que su papel es apoyar a su esposo: “La pareja no es rica más que en desventuras y la nieta de reyes debe escuchar las palabras sensatas de la economía, ya que es duro que el varón vaya a ganarse el pan a tierras ajenas de poca alma y la mujer debe permanecer con los ojos abiertos hasta en la noche, cuando los búhos presiden con sabiduría la sombra” (54). A su vez mantiene su fuerza y valentía en la salida al destierro, para así servir como modelo para las generaciones venideras de desterrados: “Van los desterrados dejándose los ojos y el corazón entre las encinas y robles del camino. Parece que hasta las piedras le dicen soy tu patria. Nada puede haber más triste para un hombre que este echarse a andar hacia lo desconocido, pero el Cid recoge sus pensamientos con el mismo vigor con que sujeta a su caballo y los detiene para que no le vayan hacia las tierras donde ha dejado mujer e hijos” (75).

El Cid también hace su aparición en la obra de Rafael Alberti. En *Entre el clavel y la espada*, uno de los primeros textos escritos por Alberti en el exilio, Alberti contrapone ciertos elementos para señalar la coexistencia entre la paz y la guerra, la vida y la muerte, el pasado idealizado y el presente dolorido (Bellver 34). Del prólogo de este libro, el poeta nos da la impresión de que la esperanza para el futuro está entre estos dos símbolos: “Salta, gallo del alba: mira que alcobas encendidas van a abrísete. Caballo, yerba, perro, toro: tenéis llama de hombre. Aceleraos. Hay cambios en el aire. Errores floridos. Pero... Silencio. Oíd. Esperad. No os mováis.

Entre el clavel y la espada” (*Poesía II* 283). La séptima parte de este poemario incorpora versos del poema original para comenzar y terminar las composiciones. Mientras en los textos cidianos de León, hay un énfasis particular en el desarrollo de El Cid como personaje total, en este texto de Alberti, el énfasis está en el destierro, y los profundos sentimientos que provoca. En el primer poema, vemos la salida forzada, y la estrofa que se repite a través del poema es: “¡Madre!” Podemos interpretar la repetición de esta interrogación de varias maneras. Primero, la madre es una figura preeminente en muchos de los poemas y las obras de teatro de Alberti. Se podría ver como referencia a su propia madre y todo lo que implica la separación de la familia. Una segunda lectura sería leerlo como *madre tierra*, o la *madre patria*. Ambos conceptos también son recurrentes en la obra albertiana. También hay una reflexión sobre las luchas y batallas, y la muerte de los soldados.

También se notan las dificultades de la experiencia del exilio. En esta obra escrita tempranamente tras la marcha de Rafael Alberti, estas experiencias dolorosas parecen expresar sentimientos más generalizados o universales. Todavía no notamos la personalización de los sentimientos nostálgicos o desarraigados que veremos en su obra posterior. Particularmente en los poemas de *Como leales vasallos*, Alberti parece esconderse detrás de este héroe simbólico del exiliado: El Cid.

El papel histórico de las mujeres

Se ha propuesto que para las mujeres, la historia personal se vincula con la de su género y de la historia nacional y mundial (Cixous 882). Se puede ver esta idea tomar forma en *Doña Jimena Díaz de Vivar*. Tanto como en *El Cid Campeador*, en esta novela también hay una atención especial al papel de las mujeres en la historia de

España, y un sentido unificador de éstas en la misma: “¡Jesús, qué mujeres acompañan a una en la Historia!” (49). Como lo mencioné anteriormente, León usa a Jimena como símbolo de las mujeres que de una forma u otra han sufrido las consecuencias del exilio. De la misma forma, las novelas que incorporan la materia cotidiana remarca esta misma idea. Ambas novelas expresan no sólo las dificultades de la larga separación provocada por el exilio, sino también la preocupación de Jimena por el paso del tiempo, y los cambios físicos que este ha provocado:

Los recién llegados se acercan a besarle el vestido. Todos sienten emoción al ver a tan gran señora después de tanto tiempo. Ya no es doña Jimena la hija del conde a quien llamaban Lozano aquella muchacha gentil que conmovió con sus gritos la corte del rey Fernando pidiendo justicia para su padre, muerto por Rodrigo Díaz de Vivar. Los años la hacen parecer más blanca. Junto a ella, como para testimoniar su belleza antigua, están sus dos hijas, de quienes los caballeros no pueden apartar los ojos, tan hermosas son. (*Rodrigo Díaz de Vivar* 130)

De esta manera, Jimena demuestra una preocupación parecida a la de la misma León en *Memoria de la melancolía*. Una correspondencia se puede ver en las últimas páginas del libro: “Jimena, alta señora de España, sabe que está arrugadita y transida. Le pesa el alma. Años y años, ¡más de trece!, lleva escondida, viviendo la casa del olvido. ¡Serena mujer sola! Poco a poco se dejó invadir por la viña trepadora de la lenta muerte, que también parecía haberla olvidado” (221). A su vez, este paso del tiempo no sólo afecta a Jimena, sino a los otros personajes de la historia. La frase "ya

no es" se repite varias veces, aun con referencia a El Cid: "Pero cuando descansa de sus fatigas militares ya no es el buen Cid generoso que dejaba a los vencidos leyes y costumbres. Todos le temen. Nadie ha vuelto a ver sonreír al Cid Campeador" (148).

Lastimosamente, Jimena no ve un futuro diferente para sus hijas. Al tener que ver a su propio esposo entrar en batalla, doña Elvira expresa lo difícil que es esperar al marido sin saber qué le ha pasado. Después de tantos años de lo mismo, Jimena le dice con cierta resignación a su hija: "Esa ha sido mi vida" (161). Elvira no puede creer que su vida podría ser igual: "¿Y será así la nuestra? Tendremos que vivir, también, sin que sepamos si van a traernos vivos o muertos a nuestros maridos". Sin mucha emoción, Jimena afirma: "Hijas, esa es la condición de la mujer". La respuesta de doña Sol es que hubiera preferido ser hombre.

Pese a todo lo que sufre Jimena por estar separada de su esposo por un largo periodo de tiempo, ella como hace María Teresa León en *Memoria de la melancolía*, se da cuenta de que es una privilegiada:

¿Quieres que te cuente la mala fortuna de un prisionero de León? Eso sí que fue caso triste y no el de mi Don Dieguito, quien gracias a su padre corre libre por los campos de Castilla. Pues verás, hijo, y el diablo se lleve la mentira y Dios la verdad. Había en una mazmorra de León un desdichado que sólo conocía la llegada del alba por el zurear de una torcaza. Aquel dolorido corazón guardaba en el secreto de su desventura la ventura de tener aquella amiga. ¡Cómo se hablaban tierna y suavemente! Pero un día, sin saber nadie cómo, sucedió que

un balletero del rey se enteró de aquel alivio a sus males que tenía el prisionero y pasó a la paloma, de parte a parte, con su flecha. (102)

“Goya, el nunca bastante alabado Goya...”

En *La historia tiene la palabra*, León menciona de paso a Goya: “Goya, el nunca bastante alabado Goya, era nuestro proveedor, desde el Museo del Prado, de las más escandalosas caricaturas sociales” (17). La perspectiva de Goya sobre la sociedad que le rodeaba aparece en una de las obras de teatro de León que hasta unos años atrás fue inédita: *Sueño y razón de Francisco Goya*. También, este está en el centro de la obra de teatro albertiana, *Noche de guerra en el museo del Prado*, la cual que puede dialogar con *La historia tiene la palabra* por tratar del salvamento de las obras artísticas del museo.

Desde el comienzo de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, Alberti establece un paralelo entre la invasión napoleónica en 1808 y los acontecimientos de 1936: “Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como esos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. Mil ochocientos ocho. Mil novecientos treinta y seis. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios...Uno sería arriero por los caminos castellanos...” (140). Esta asociación entre los eventos de 1808 y los de 1936 fue un recurso común por el lado republicano en los primeros meses de la Guerra Civil. Según García Cárcel, el siglo XIX fue un momento clave en el desarrollo del concepto de una memoria histórica porque “contemplará la emergencia de un nuevo canon ideológico interpretativo: el liberal, que se confrontará al viejo canon católico-conservador” (33). Debido a este eje

liberal, Henry Kamen propone que en realidad el exilio republicano de 1939 fue una reconstrucción de los exilios del siglo anterior:

However, though the exiles felt that theirs was an unprecedented experience, in substance they were re-enacting the migrations of the mid-nineteenth century. Many of them had been educated in the style of thinking common to the writers of 1898, and that was the style they continued to preserve, antiquated and full of vague philosophic idealism. Like the idealists of the 1890s they believed that they, as 'intellectuals', were the torchbearers of their people's culture. (301)

Las referencias a la obra de Goya son de particular importancia en esta obra porque muchos de los personajes puestos en la escena de los cuadros del Museo del Prado son del pintor aragonés, particularmente los fusilados de la serie *Los desastres de la guerra*. Uno de los paralelos que Alberti así establece entre los dos momentos es la idea del pueblo en armas y de una lucha desigual entre los dos lados.

El contraste entre ambos se destacan de forma mucho más directa en *Sueño y razón de Francisco de Goya* de María Teresa León. No se puede afirmar con certeza la fecha en que León escribió esta obra de teatro que quedó inédita hasta la edición de Aznar Soler en 2003. Esta edición incluye una carta de 1969 de María Teresa León a André Camp, en la que certifica que fue la última obra que había escrito León. Esta obra pretende ser una biografía de Francisco de Goya puesta en escena. Sin embargo, llega a ser mucho más que la representación de la vida de Goya. León alza a este gran artista español como comprometido al máximo en su momento histórico, usando al

usar su aguda visión para pintar la sociedad que le rodeaba y ser forzado a exiliarse por su “orgullo de la verdad” (405).

Si consideramos esta obra en conjunto con las obras autobiográficas de León, y leemos entre líneas, los paralelos que se establecen entre ambos momentos históricos son fáciles de ver. Desde el comienzo, León desarrolla el poder de los ojos de Goya. En una de las primeras escenas, encontramos al joven Francisco con su padre:

PADRE DE GOYA: Calla, hijo, tú qué sabes de eso.

GOYA: Sé todo lo que miro.

PADRE DE GOYA: No se debe juzgar para que no te juzguen.

GOYA: Padre, mis ojos no juzgan, ven. (218)

De esta manera León destaca a Goya como un artista objetivo con una mirada crítica de la sociedad española.

Uno de los personajes que incorpora León en esta obra es La Gloria que sirve de narradora, y sus palabras en la primera escena también subrayan la importancia de la mirada de Goya: “No cerrarás jamás los ojos, Francisco de Goya. Los conservarás bien abiertos porque has de mirar con ellos el mundo de los hombres. Yo te digo que nadie como tú los necesita para guiar tus manos, porque ellas serán las encargadas de dejar a los hombres que vendrán la imagen en colores y líneas de un siglo de España” (219). Con estas palabras de La Gloria, notamos una actitud parecida a la misma María Teresa León. Los textos de León tienen como base la memoria, y la idea de dejar testimonio de una época turbulenta de la historia de España. Este deseo no es sorprendente dado que también se puede especular que parte del propósito y de la

obsesión de la memoria de León es contrarrestar el discurso oficial del interior. Es muy consciente del hecho de que la memoria de la República y el heroísmo del pueblo durante la Guerra Civil han sido silenciados. Por ejemplo en *La historia tiene la palabra*, escribe para contar su versión de los acontecimientos del salvamento del Prado. Según los nacionalistas, el salvamento fue un acto de barbarie y León quiere dejar en claro que no fue así.

Algunos críticos han caracterizado a la obra de Alberti (y de León) como una de urgencia. Desde la perspectiva de León, la pintura de Goya también es un arte de urgencia:

JOSEFA: Oye, Francisco, vámonos. Estoy cansada. Ya hemos visto bastante. Parecería que nunca se te llenan los ojos.

GOYA: No, mujer, nunca. Ya sabes, Josefa, que eso de pintar entra por los ojos, se sube a la cabeza y luego te duele en mitad de la carne como si estuvieses pariendo. (255)

Para Goya, pintar todo lo que ve es una necesidad como la escritura ha sido otra para León y de Alberti.

Además de retratar la sociedad que le rodea de manera urgente, hay también una sensación de que la pintura para Goya, según León, está vinculada con la memoria y el testimonio: “(LA GLORIA) Años amargos de España esperan que tú los salves del olvido, que tú los dejes en el lienzo, que los grabes para que todos recuerden su amargura y su valentía. ¿Dónde esconderás ahora los grises, los rosas de tus cuadros, los nacarados de la piel de las mujeres? Los aguafuertes que te están esperando y que titularás: «Los desastres del Guerra», parecerán la confesión pública

de un mundo que no ha conseguido redimirse” (361). En teoría, los cuadros de Goya dejarán testimonio de una época turbulenta para que no se repita, pero León ve sí torna, y por eso el mundo no ha conseguido la redención. La Gloria le dice en el exilio: “ ... gracias a ti las generaciones venideras sabrán cómo eran los Muguiro y los Cilvelo y los Goicoechea y los Moratines... Tú vas a fijarlos para siempre en la patria eterna de la amistad” (398). De la misma forma, es gracias a escritores como Alberti y León que las generaciones conocerán cómo fueron los años de la Segunda República y de la Guerra Civil. Y, por su atención a las figuras patrias, las generaciones futuras también entenderán cómo fueron las vidas de personajes como El Cid, Cervantes, Bécquer y Goya.³⁴

Pese a ser más de un siglo antes de la época en que escriben León y Alberti, lo que Goya ve a su alrededor no está lejos de la sociedad española de 1936. Más que ser la historia de Goya, con esta obra León parece querer dejar en claro que la española se ha repetido demasiadas veces, y que suele volver a la batalla entre la tradición y el progreso:

PATRIOTA: Entonces, ¿hay dos Españas?

CIUDADANO: Sí, por nuestro mal. Lo primero que Fernando VII ha hecho es restaurar el Santo Oficio.

LA GLORIA: Fernando VII asoma su cara borbónica y sus intenciones vengativas. Se abrieron los tribunales para juzgar a los afrancesados y

³⁴ Retoma una idea defendida por Jorge Semprún o Max Aub para la ficción como fórmula fidedigna de contar la historia. Ver Naharro-Calderón, *Entre alambradas y exilios*.

a los patriotas. Huyeron miles de hombres amenazados. Hasta Francisco de Goya acaba de recibir una noticia. El rey ha dicho:

VOZ: Goya ha merecido en nuestra ausencia el destierro y hasta el garrote, pero es un gran artista y le perdono. (370)

Cabe mencionar que “las dos Españas” tienen varias resonancias aparte de la que ya señalamos como la lucha entre progreso y tradición. Según Morón Arroyo, “el problema de las dos Españas no se planteó en general como oposición entre un gobierno incapaz y una sociedad saludable. Fue mucho más enconada la oposición en un segundo sentido: entre conservadores, con los sinónimos de integristas, inmovilistas, casticistas e Iglesia por un lado, y liberales, modernistas, anticlericales y europeístas por el otro” (179). Cada uno luchaba para apropiarse de la identidad de la verdadera España. Como García Cárcel, el autor afirma que la conciencia de la escisión entre las dos Españas surgió en el siglo XIX.³⁵ También se puede ver como la diferencia entre la burguesía y el proletariado: (LA GLORIA): “Momentos difíciles para España. Los franceses han saqueado los almacenes catalanes y se han llevado la cosecha. En Valencia los telares no trabajan. En los Pirineos han destruido las fábricas de armas. Los campesinos bajan la cabeza sin comprender porqué el hijo no vuelve. *Se agitan los hombres cultos, pero los campesinos no leen. En España los que leen no labran y los que labran no leen*” (312; énfasis mío).³⁶ Tal vez se señale aquí la raíz de la batalla entre el progreso y la tradición. Los republicanos tenían como valor principal la educación, algo que seguían enfatizando, tras las Misiones

³⁵ En cambio, Kamen sostiene que estas divisiones ya existieron en 1492 y que la historia de las expulsiones en España tiene sus raíces en tal división.

³⁶ Esta idea de esta falta de educación entre los campesinos también está presente en *In Place of Splendor*, la autobiografía de Constanza de la Mora.

Pedagógicas, ya entrados en la guerra a través del Quinto Regimiento o Milicianos e la Cultura que tenía el objetivo de educar y alfabetizar a los soldados.³⁷

La vinculación entre progreso y educación se observa también en las actitudes que la monarquía guarda hacia los franceses, por haber ocurrido la primera revolución allí como dice María Luisa en una conversación con Godoy: “Dicen que los librepensadores están contentos como unas castañuelas con las noticias de Francia. Si ya decía yo que eso de mandar los hijos a estudiar al extranjero y tanto Voltaire y Rousseau y los enciclopedistas iba a traer tormenta” (271). La educación extranjera, especialmente la de un país liberal como Francia se considera como peligrosa a la monarquía. Godoy le informa que la revolución francesa ha llevado a la huida de los reyes franceses: “En París el pueblo se ha echado a la calle. Luis XVI y María Antonieta han huido” (271).

Casi todas las obras de María Teresa León llegan a tocar el tema de las mujeres en la historia de España. Aunque sean biografías de los grandes hombres españoles, ella encuentra la manera de desarrollar el papel de la mujer que está al lado de cada uno, un tema que sin duda refleja su propia biografía. En *Sueño y razón de Goya*, hay varias alusiones al papel de su esposa, Josefa, y cómo sufrió al lado de

³⁷ Helen Graham explica la importancia de este esfuerzo en la construcción del ejército republicano: “In order to build the Republican army, large numbers of young men were taken out of a rural milieu to be trained. This also involved developing basic literacy, numeracy, and public health campaigns. In a country like Spain, with very low levels of education among its rural majority, these too were crucial components in the process of nation-building. Once again, the role of the political commissars was a crucial one. Out of the intense experience of the front line—combat, comradeship, and common suffering—there would emerge a specifically Republican consciousness among many combatants who had no pre-war political affiliations” (57-58).

Goya no sólo por su dedicación a su obra sino también por la relación que llevó con Cayetana, la Duquesa del Alba:

GOYA: Atención, Josefa, con hombres como yo no se juega.

JOSEFA: Yo te quiero, Francisco, y te querré mientras aliente. No sé decírtelo, porque me faltan letras. Apenas me dejaron aprender a leer. En España, tú lo sabes, a las mujeres gramáticas se las apalea para que olviden. Francisco, yo seré para ti la que esperará siempre, la que te lavará las manos cubiertas de trabajos, la que nada te pedirá a cambio... (230-231)

Luego, con la cercanía de la muerte de Goya, Josefa piensa en el legado que dejará su esposo, pero también se pregunta por lo que quedará de ella después de su muerte: “¿Qué puede dejar un pintor más que su trabajo?...Yo, yo no he sido nada...” (368). Esta idea siempre se incorpora en los textos de León aunque nunca es ni militante ni deja que fluya el texto. León busca representar la historia de las mujeres españolas en su raíz.

Otro tema que aparece como paralelo al siglo en que viven León y Alberti es el exilio, un exilio que sigue repitiéndose en la historia española, la expulsión injusta a los más fieles a su país: El Cid, Goya, los del éxodo de 1939. Goya, como los exiliados del próximo siglo harán, que se sienta derrotado:

XAVIER: España está perdida para los que pensamos como nosotros, padre. Hasta el duque de Angulema dicen que ha escrito al rey Luis XVIII: «*No hay nada que hacer. Este país se desgarrará durante años*».

GOYA: Salir de España, desterrarme, seguir el camino de los que no quieren ceder...abrirme en canal el alma...dejar mi casa...el aire que respiro...lo que mis ojos esperan cada mañana al abrirse...cambiar el sol... (388)

León representa la salida de Goya en una manera muy parecida a la de El Cid para el destierro: “¡Ay, qué turbios están los cristales y qué sucios! No, deben ser mis ojos. Pero qué hombre eres, Francisco, pues no estás llorando” (390). El personaje de La Gloria resalta esta idea de la repetición del destierro cidiano: “La historia repitiéndose ha llevado, y llevará muchas veces, a los españoles al largo camino del éxodo, así comenzaron los últimos años que había de vivir Francisco de Goya, el que había abierto la puerta del siglo XIX a la pintura universal”.³⁸ De la misma forma que la historia fue injusta con Rodrigo Díaz de Vivar, sigue siendo injusta con un gran artista como Goya. De allí, la historia que desarrolla León se puede ver como un paralelo con la vida de la autora. Ya en el exilio, el pintor vive con Leocadia Weiss y su hija Rosarito.³⁹ De referirse a Rosarito en el destierro, La Gloria la describe de la siguiente forma: “Y Goya sintió al tomar la mano de la niña que comenzaba a crecer junto a su destierro un milagro pequeño como una planta de violetas. Se irguió y echaron los tres a andar, no sin antes saludar, quitándose el sombrero, a su destino” (392). La idea de la niña y el milagro es muy parecida al milagro del nacimiento de la hija de Alberti y León en el destierro.

³⁸ La repetición, una metáfora de la quiebra de la modernidad progresista, que se ejemplificaría en el exilio republicano de 1939, entra en las otras figuras culturales españoles con la imagen nietzchiana del apátrida europeo (*La gaya ciencia* 406-409).

³⁹ Algunos han especulado que Rosarito fue la hija de Goya.

Otra idea semejante en esta obra a la de *Memoria de la melancolía* es la muerte de Francisco de Goya en Francia: “Ahora, un refugiado español ha muerto en el destierro. Es uno más de los que van quedando bajo otros soles. ¿Dónde lo enterrarán?” (403). Si pensamos que *Memoria de la melancolía* es una lista de personas y de amigos que van desapareciendo al compás de la cita: “Estoy cansada de no saber dónde morirme”, es lógico pensar que León estuvo pensando en su propia muerte. Y si esta fue una de las últimas obras que escribió, seguro que tuvo muy presente la idea de morirse fuera de su patria.

“Es como si yo no perteneciese a ese país del que leo en los periódicos...”: España vista de lejos

Según Naharro-Calderón: “La pérdida de las referencias nacionales para el exiliado se suele ver compensada en la fase de “exilio latente” con la presencia de espacios alternativos y circulares, tanto físicos como textuales, que la escritura va creando para así tejer un puente entre la comunidad de origen y la de llegada” (*Entre el exilio y el interior* 256). Como hemos visto, tanto Alberti como León usaron ciertos personajes históricos para representar la experiencia del exilio y mantener una conexión con la historia de España, muchas veces representando la historia en una manera contraria a la oficial de la dictadura. Como parte de la experiencia exiliada, también se nota en la obra de ambos una preocupación por la patria perdida, una patria que muchas veces se representa como irreconocible. También se preocupan por la España del interior en su ausencia. Esta perspectiva se puede observar en el símbolo del toro al que recurre Alberti en muchos de sus poemas. Este en la poesía de Alberti llega a simbolizar la fuerza del pueblo, y más tarde su resistencia frente al

franquismo.⁴⁰ La preocupación por el interior de España también se manifiesta en el libro de cuentos *Fábulas del tiempo amargo* de León, y en una obra de teatro que se puede ver como una fábula amarga más: *La libertad en el tejado*.

Según Gregorio Torres Nebrera, las *Fábulas del tiempo amargo* “son historias de un tiempo histórico y existencialmente dolorido, trágico, cruzado de sangre, exilios y soledades” (83). Los primeros cuentos remiten a la barbarie, a escenas casi primitivas de persecución y de sacrificio humano. A su vez, al leer estos textos en que se mezclan la memoria personal y la colectiva, el lector nota cómo reflejan las experiencias de la autora: la persecución, la expulsión, la salida de España, los sentimientos de impotencia provocados por haber abandonado su país y el regreso siempre imaginado.

Para mayor acercarnos a estos relatos, pueden ser útiles las ideas de Dominick LaCapra sobre la escritura del trauma porque en *Fábulas del tiempo amargo*, se hace aun más evidente la trauma del exilio:

Writing trauma would be one of those telling after-effects in what I termed traumatic and post-traumatic writing (or signifying practice in general). It involves processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and “giving voice” to the past—processes of coming to terms with traumatic “experiences,” limit events, and their symptomatic effects that achieve articulation in different combinations and hybridized forms. (186)

De particular importancia aquí es la idea de “reactivación”, proceso en el que la

⁴⁰ Veáse “Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)” en *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*.

autora tiene una compulsión de volver una y otra vez sobre las experiencias traumáticas a través de la escritura. En cada historia de esta colección, León “reactiva” la pérdida de la guerra, la salida al exilio, el sentimiento de impotencia al recibir noticias desde el interior y no poder hacer nada y el regreso que sólo es posible a través de los sueños, pero que se ha imaginado enésimas veces.

En la segunda fábula, “Comed, comed, que ya estoy invitada”, por ejemplo, la narradora es una corza-mujer⁴¹ que tras ser perseguida por unos monteros, se deja capturar para finalmente ser captada en lo que parece un acto sacrificial. Después de su captura, la historia de la corza se mezcla con la de la mujer para simbolizar el sacrificio de los vencidos de la guerra, sea por la muerte, la cárcel o el exilio, aspecto que remite a la situación personal de León. Al sentirse desangrada por los monteros, se nota la relación que la autora busca establecer entre la muerte y el exilio:

¿Cómo es posible dejar todo atrás, perderlo? ... Imágenes suficientes apasionan la vista, justo aquella mañana, y olvidamos todo para mirarlo todo tan exacto, hasta la orden de nuestra derrota. La Creación entera olvidaba que habían nacido también la ira, la cólera, el escarnio, la venganza. El mundo de los ricos y los pobres resplandecía del mismo sueño y nadie recordaba las caras de las víctimas y menos los vientres vaciados ni las caritas principescas de los cervantillos asesinados. Nada hay más sencillo que olvidar. (309)

⁴¹ Torres Nebrera señala la posible influencia becqueriana en esta imagen: “Como no puede negarse el recuerdo de la hermosa leyenda becqueriana *La corza blanca*. Y es bien conocido el interés de María Teresa León por la figura y la obra de Gustavo Adolfo Bécquer” (*Fábulas del tiempo amargo* 84). Tampoco podemos olvidarnos del poema albertino de *Marinero en tierra*: “Mi corza, buen amigo, / mi corza blanca. / Los lobos la mataron / al pie del agua” (96).

En esta cita, notamos cómo la autora alude al cainismo asociado con la Guerra Civil (la propia y la republicana. También señala las mismas divisiones ideológicas dentro de la misma familia que representó Rafael Alberti en *De un momento a otro*, lo cual podemos observar cuando se están preparando para cocinar la corza: “Llegó el instante de las ollas y vi entrar a mi madre. ¡Nunca estuvimos más lejos! Ella echó sal sobre mi traje; ella echó pimienta sobre mis ojos; ella dijo de rodearme de lauros, yerbabuena, mejorana y tomillo; ella con su cabeza en alto para no ver la sangre...” (311-312).

Como ya he señalado, los cuentos en este texto parecen trazar la experiencia desterrada, desde la derrota hasta el regreso imaginado. En “El viaje”, siguiente cuento de la colección, León parece hacer referencia a su salida de España. La anticipación del viaje le provoca una lluvia de recuerdos de su juventud, de la guerra y de su participación en las *Guerrillas del Teatro*. Sabe que con su salida termina una etapa importante de su vida: “No dudo que los días mejores han concluido. Entraron uno a uno en el reloj del fondo de los tiempos” (316). Y a medida que se despide de su pasado, el avión (el Águila) va subiendo, llevándola hacia el exilio: “Las nubes saludaban al Águila y yo seguía tendida sobre mi tierra, abrazada más que una amante estuvo nunca, sollozando de desolación. El tiempo transcurría con sus pies descarnados. Nada era cierto ni del todo incierto, la curva del amor aún posaba su doble palma en la palma de mi mano, y así, masculina y femenina, juraba fidelidad sobre el libro del aire” (316-317).

La autora también señala que marcharse al exilio, en realidad, no es una decisión, sino la consecuencia inevitable de mantenerse fiel a sus ideales y nunca

darse por vencida. Se da cuenta de que tanto su compromiso como el de Alberti implica seguir la lucha desde lejos y por bien o por mal, la vida en España seguirá en su ausencia:

Era el impávido de lo que sin mí iba a permanecer: los duelos, las fatigas, el árido color de la noche, los bordes de los lechos desarreglados de improviso, la muerte involuntaria, las auroras llegando por costumbre a abrir las flores, la voz que iba a quebrarse al ser interrogada, el ruiseñor de mayo, la alondra de agosto, la perdiz de setiembre, todo cuanto sucedería en mi ausencia golpeaba mi corazón.
(317)⁴²

Al final, todas estas imágenes le dan la sensación de estar abandonando a su gente: “¡Dolor de no acompañarte, congoja de haberte abandonado” (318)! El abandonar a su gente y a España no son los únicos temas que pesan en la conciencia de la autora porque sabe que pronto se borrará su nombre: “He dejado allá abajo hermanos y hermanas hermosas como el que más. Puede que me estén buscando. ¿Y quién les dirá dónde estoy?” (318).

Debido a su preocupación por España en su ausencia, gran parte de su lucha y esfuerzo en el exilio es un trabajo de contrarrestar la memoria oficial franquista, un discurso que ha borrado los nombres de los exiliados de la conciencia colectiva. En *Memoria de la melancolía*, León escribió que no podía reconocer el país que leía en los periódicos, un medio fuertemente controlado por el gobierno. Por mucho tiempo, se afirmaba que hubo una escisión total entre el interior y el exilio, y que los exiliados

⁴² Evoca intertextualmente el poema de León Felipe “Hermano...tuya es” (*La insignia*), luego corregido en su declaración de 1989 a Ángela Figuera.

no solían tener información sobre lo que realmente pasaba en el interior (Ilie). No obstante, en “Las estatuas”, León escribe sobre los “hombrecitos blancos” y los “hombrecitos de papel que le traen noticias sobre el interior”, una alusión a las cartas y otros documentos que recibía del interior, hecho que apoya la idea de que hubo más contacto de lo parecido entre el exilio y el interior (Gracia). Las noticias que recibe desde España, sin embargo, sólo le provocan más dolor y tristeza: “Al levantar mi frente de la mesa me encontré rodeada de hombrecillos blancos que salían de los sobres. Todo seguía igual. El banquete salvaje del mundo continuaba entre vejaciones y disparos. En aquel país la gracia de Dios no florecía y la santa paciencia de sufrir caía en vano. ¿Cómo romper queridas cartas la memoria? Os ruego. ¡No puedo más! ¡Desunídme, cortadme el cordón que me une al vientre de mi tierra!” (*Fábulas* 329). En todos estos textos, es evidente que la narradora ya se ha cansado del tiempo amargo de vivir en el exilio y afirma que vive entre “cartas y muertos”, señal que sigue anclada en el pasado. A su vez, le da vergüenza el hecho de que la experiencia del exilio no ha sido más que una desilusión total:

Patria, ¿cómo ir hacia ti vestida de pobreza, de desilusión, de desesperanza? Aún vive sobre tu campo verde el dragón que echa fuego; todo es degradación, desorden sobre tu piel; me exaspera pensarte a ti, hermosa claridad corrompida, suprimidos los pensamientos libres y claros de tu adorno. Insistía la carta más dulce, posada sobre mi hombro. ¿Cómo, no quiere reconocermme? Yo soy la juventud que siguió después de que tus pasos se fueron, nuestros ojos no te vieron jamás. Te referimos, te contamos, eres la fermentación de

nuestro sueño. (329)

En *Memoria de la melancolía*, María Teresa León había lamentado: “Nada tenemos que ver nosotros con las imágenes que nos muestran de España ni el cuento nuevo que nos cuentan” (98). No obstante, como todo exiliado, la idea del regreso nunca está lejos de la mente de León, pero dadas las condiciones en España, este sólo posible en los sueños, tema que se manifiesta en la última de las *Fábulas del tiempo amargo*. En “Por aquí, por allá”, la autora anticipa la probabilidad de que el regreso sea una desilusión. Acompañada por un caballo blanco y “Juan el fuerte, Juan el bravo, a Juan el que ve sin mirar las intenciones debajo de la tierra” (332),⁴³ la narradora no encuentra el país que había abandonado en 1939 sino un espacio donde reinan la represión, la vigilancia y peor aún el olvido, específicamente de sus esfuerzos junto a Alberti y otros intelectuales republicanos. La narradora se encuentra perdida en las calles de Madrid y observa:

La multitud salía de los cines, se miraba en los escaparates de reojo. La ciudad amontonaba pasos y hacía un stock de empujones en el metro, ante el que por caridad siempre piden limosnas. Y me iba alejando de mí misma en la fila de puntos del final, hasta verme entre todos ellos la misma y diferente, con la moda de antes, con modas sucesivas de las de antes...Me tocaron el hombro. ¿No me ves? *Somos las verdades aparentes. Vamos al cine, a los cafés, a los bares; en ellos reclutamos a los que tienen vergüenza de ser y de no ser al mismo tiempo. Trabajamos mucho. La pobreza nos solicita*

⁴³ Alusión a Juan Panadero, personaje poético de Rafael Alberti.

continuamente en una época de tantas desilusiones. Ayudamos a crecer a las muchachas. ¿Así que los míos son pobres? ¿Así que comen raíces amargas? Así que nada consiguieron echándonos? Se rieron [...] apenas pesamos en la conciencia de los interesados; somos la pequeña mentira de los que no se quieren resignar. (341-342; énfasis mío)⁴⁴

Sin embargo, se pueden encontrar pequeños espacios resistentes: “La noche de la patria es abundante de tejados, de luces. Si me vieran me dirían: ¡Vete!; pero no me ven. Únicamente la sonámbula nos ha reconocido. Yo también iba por los aleros, nos dice: He aquí la ciudad” (335). Con estas palabras, la autora empieza a sentar las bases de su obra teatral *La libertad en el tejado*, en la que la Sonámbula llega a ser personaje principal que personifica la razón y la libertad. A diferencia de las calles en las que no reconoce nada, desde los tejados, la ciudad se vuelve otra vez reconocible a la narradora:

Me hago toda ojos para reconocerla, de balcón a balcón, mientras mi caballo se tiende para pasar desapercibido. Miramos a la hondura de las casas. Hay patios con las cuerdas llenas de ropa y un sagrado incienso de hogar. Está todo en su sitio. Cada ventana corresponde a una vida. Ha sucedido sin que participemos: colgaron las lámparas y nacieron los niños, aprendieron a leer y se le rompió el primer juguete. Pero ahí está aún la sombra de mi puño cerrado. (336; énfasis mío)

⁴⁴ Analogía con el relato “El retorno” de Segundo Serrano Poncela y anticipación de las vueltas de *En el balcón vacío*. Ver Naharro-Calderón “De vueltas de cárcel y exilio”.

Esta imagen es importante porque en ella, León hace la referencia a la esperanza que guarda de que todavía exista un espacio resistente a la barbarie del régimen franquista, deseo que elabora más tarde en *La libertad en el tejado*. Esta obra dramática se publicó por primera vez en la revista segoviana *Encuentros* en 1989 y aunque no se sabe con certeza su fecha de escritura, probablemente se redactó a finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta, aspecto importante porque la primera acotación sitúa la obra “en nuestros frágiles tejados. Época actual” (111). Mucho del primer acto es dedicado a establecer el contraste entre el espacio escénico: el tejado y el extra-escénico: la calle. Esta representa el olvido que ha resultado de la memoria oficial impuesta y la represión franquista mientras los tejados simbolizan la resistencia y la de los sueños republicanos.⁴⁵ Durante este acto, los habitantes del tejado miran hacia abajo, observando a los de la calle, quienes están en medio de las celebraciones de la Pascua. Sabelotodo, personaje que simboliza la memoria colectiva de la libertad perdida tras el final de la Guerra Civil critica con frecuencia la misma hipocresía que señaló la narradora de “Por aquí, por allá”: “Lo véis, mujeres, bailan. Han olvidado todo. Los viajeros se hartan de decir: qué ciudad tan hermosa, relucen los cafés, los hombres desean a las hembras vestidas de raso. Lujo, vaivén, sonrisas, hambre, expoliación, crimen... ¡Ja, ja, ja! ¡Vamos, retiros! Es lo único sin mercado negro” (120-121). Debajo de la superficie de la imagen turística está oculta la verdad: “¡Fuera lo castizo, lo folklórico, la miseria disimulada detrás de la belleza tradicional!”

Además, contrasta la lamentable situación de los que viven en la calle,

⁴⁵ Aquí se nota una analogía con la película *En el balcón vacío*, la cual analizo en el Capítulo 3.

dormidos y ciegos a la realidad con la resistencia del Madrid bélico:

Calla. Me torturas. Nada de adormideras. Estoy viendo dormirse en pie a la gente bajo diferentes soporíferos. Y aquí, en mi tejado, no quiero sueños. ¿Somos o no somos? La calle es la calle; aquí, es aquí. Abajo que levanten el brazo, o los dos brazos, o los cuatro o que alarguen el cuello al yugo. Yo, permanezco. ¿Ya han perdido la memoria de lo que ocurrió? [...] ¡Santa simplicidad! Mejor, así no ven la miseria, ni las acciones complicadas de los beodos, ni me ven a mí... Tendrán que esperar otra ocasión para comprenderme. Yo también sueño y en ti, ¡oh impura ciudad convertida en tu sombra! ¡*Capital de la gloria!* ¡De nuestra gloria tambaleante, apuñalada! ¿No la véis? Ésta era la casa del Hombre crédulo, la vida podía florecer bajo la vieja verdad del trabajo... Se llamaba... ¡No quiero recordarlo! (122-123; énfasis mío)⁴⁶

El diálogo de los habitantes se ve interrumpido por dos hombres en busca de un fugitivo que se ha escapado de la cárcel. El fugitivo había sido soldado republicano durante la guerra y fue encarcelado tras su final. Se ha fugado hacia el tejado en busca de su libertad. A su vez, El Hombre, cuyo nombre nunca sabemos, parece simbolizar a la humanidad entera, la cual tras dos guerras mundiales y la Guerra Civil española, parece haber perdido la Razón. Al llegar al tejado, se encuentra con la Sonámbula, la misma personaje que le reveló a la narradora de “Por aquí, por allá” la sombra de su lucha. Dice El Hombre: “¡Qué bien se está aquí!” La Sonámbula responde

⁴⁶ Aquí notamos la referencia a *Capital de la gloria* de Alberti.

aplaudiendo: “Eso dicen los hombres cuando me encuentran. ¡Pero me encuentran tan pocas veces! Parece que juego con ellos perpetuamente al escondite” (133).

No obstante, el encuentro entre El Hombre y la Sonámbula-Razón va a ser de corta duración porque en el segundo acto, una pareja joven visita el tejado. Son de la generación joven que en su mayoría se ha olvidado de la Segunda República, pero a su vez, para María Teresa León también representan la esperanza de un futuro mejor. La relación amorosa nos recuerda a la de Romeo y Julieta porque estos personajes, conocidos solo como La Chica y El Muchacho son de familias con ideas políticas opuestas. El Muchacho le dice a la Chica: “Tus padres siempre fueron de la oposición. A mí me reprochan todos los días en mi casa que te veo. Me dicen que eres una muchacha de aquellos años terribles, y que... ningún amigo mío se acercaría a ti. Creen que estoy trastornado...” (143). La Chica, sin embargo, se mantiene fiel a sus ideales y le dice: “Vete idiota. No te quiero perjudicar. Yo llevaré siempre un clavel rojo entre los dientes” (144).⁴⁷

Tras la salida del Muchacho, la Chica conoce al Hombre, quien empieza a vacilar entre sus sentimientos por la Sonámbula y los que siente por la Chica: “Parece que me enciende y apaga la razón” (163). La Sonámbula le asegura al Hombre: “Soy tu razón perdida” (170), pero él no resiste la tentación de la Chica y le afirma a la Sonámbula: “No puedo soportarte más... Calla o... Por ti voy a perder la razón” y tras el sonido de un disparo, la Sonámbula se cae del escenario, cerrando el

⁴⁷ Aquí, no podemos ignorar las resonancias de la obra de Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), primera colección de poemas publicada en el exilio americano. Según Aznar Soler, el clavel en *La libertad en el tejado* es un símbolo de la resistencia contra el fascismo (*La libertad* 144). También se nota una analogía con *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo.

segundo acto de la obra.

Tras la muerte de la Sonámbula, el tercer acto se enfoca en el juicio del Hombre por el asesinato de la Sonámbula, o mejor dicho, por haber matado a la Razón. Mientras los habitantes del tejado lamentan su muerte, El Hombre pregunta por qué estaba allí y Sabelotodo le afirma: “Como estás tú, buscando refugio. La expulsaban de todas partes” (176). El Hombre duda que realmente la haya matado: “¿Y no estará dormida? ¿No será el sueño de la razón?”,⁴⁸ pero Sabelotodo insiste en que el Hombre acepte la realidad de sus acciones: “La muerte tan sueño como la vida. Un pequeño guión los separa. Eso es todo. Pero tú lo que quieres es liberarte de los monstruos que la muerte de la razón despierta en tu conciencia. Levántate y compruébalo tú mismo” (177). En este acto, León parece proponer que el mundo entero ha perdido la Razón, indicada por la siguiente acotación:

Maricastaña se arrodilla y de los ruidos de las sayas de Madame Pimentón van saliendo noticias internacionales de interés inmediato. Por ejemplo: Plan Truman, Ley de Sucesión de Franco, reunión de cancilleres en Moscú, discursos de Wallace, todo mezclado con leves comentarios. Telegramas de Palestina, de Madagascar, del precio de la vida en una ciudad europea, etcetera. (185-186)

Al mismo tiempo, vuelve a aparecer La Sonámbula y le afirma al Hombre: “La razón estaba perdida para el hombre” (184). Incrédulo, este le pregunta: “¿Para todos los hombres? ¿No la habíamos encontrado el sufrimiento total?” La Sonámbula: “El sufrimiento no ha engendrado más que la venganza, el recelo, la desconfianza hacia

⁴⁸ Véase el Capricho 43 de Goya, «El sueño de la razón produce monstruos».

tus semejantes”. El Hombre: “Ésa es la Historia de la Humanidad que nos enseñaron. ¿Tenemos otra?”

De esta manera, León nos presenta con una visión de un mundo roto, caracterizado por la violencia, pero al final, parece aún guardar esperanza. En la última escena, El Muchacho vuelve al tejado y le dice a la Chica que vino a verla a pesar del reproche de su familia y declara: “Sí, me llevo a rastras a la otra parte de mi generación, a la que lleva un clavel rojo entre sus dientes” (198). Tras observar el reencuentro de la pareja, Sabelotodo proclama: “¡Otro ciclo histórico concluido!” Empieza a amanecer y la Chica dice: “Sí, me voy para que la Humanidad vuelva a empezar”. Con esta salida simbólica del tejado, podemos observar la esperanza que ponía León en la generación joven de que una nueva España amaneciera.⁴⁹

Conclusiones

Una de mis preocupaciones principales en este capítulo ha sido ver la vida y la obra de Rafael Alberti y María Teresa León como un proyecto en conjunto, dedicado al pueblo español. Mientras que no se puede negar que María Teresa León no ha recibido el reconocimiento debido por su labor literaria, creo que es momento de ver su obra como algo más que “literatura femenina”, y como parte de un proyecto más trascendental y político. Uno de los críticos que más ha señalado esta “memoria compartida que implica también unas estrechas relaciones literarias y una misma significación política” (11) es Luis García Montero. En la siguiente cita éste ofrece una síntesis de la vida y obra de Rafael Alberti y María Teresa León:

⁴⁹ Dicha reconciliación se entroncaría con la que defendía el Partido Comunista, aunque este deseara liderala.

Rafael y María Teresa León ocuparon un papel muy importante y pionero en la toma de conciencia política que los escritores españoles vivieron a lo largo de los años 30. Su acercamiento a la militancia comunista, asumida en 1933, fue una experiencia vivida en común, un itinerario natural en sus historias y en su vida, en la historia de España y en los itinerarios de la literatura europea. El feminismo y la rebeldía surrealista avanzaron hacia un mismo punto. La significación posterior de María Teresa y Rafael, su postura personal y literaria, su moral y el sentido de sus recuerdos de la Guerra y el exilio, el valor simbólico de su regreso a España, son una extensión lógica del papel asumido en aquellos años claves en los que nació el amor. La pareja decidida a vivir su existencia cotidiana con libertad, más allá de los prejuicios de género y de las convenciones sociales, es inseparable de la voluntad intelectual y artística de dos escritores dispuestos a luchar por un mundo más justo. (“Cuando tú apareciste” 24)

La vida y obra de Rafael Alberti y María Teresa León fueron parte de un proyecto en el que ambos estuvieron comprometidos en su momento político y cultural. Desafortunadamente, María Teresa León no ha recibido el reconocimiento suficiente por su papel en aquel tiempo, hecho que se debe a las actitudes patriarcales de un cierto momento histórico a pesar de las esperanzas de modernidad, la manera en que tuvo que negociar su papel como mujer intelectual y los factores del exilio. Poco a poco está recibiendo más reconocimiento por la importancia de su producción

literaria, reconocimiento que sin duda seguirá a medida que empiezan a ver la luz más obras que hasta la fecha no se conocen.

Capítulo 2: Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio: La resistencia del interior

Sería imposible estudiar la experiencia del exilio de 1939 sin interesarse por su antítesis: el interior de España. Como vimos al final del capítulo anterior, muchos intelectuales exiliados como María Teresa León y Rafael Alberti se preocuparon no sólo por el olvido de su obra, esfuerzo y sacrificio para defender los ideales de la Segunda República, sino también por el bienestar de España sin su presencia. Desde su perspectiva, la España de Franco por un lado fue un infierno, vacío de todo valor cultural, pero por otro, un espacio de resistencia. Por mucho tiempo, algunos críticos como Paul Ilie afirmaron que en realidad los intelectuales exiliados tenían poca información sobre la situación verdadera en el interior. Cabe preguntarnos, entonces: ¿Cuál fue la realidad del interior? ¿Cuál fue el papel del escritor o del intelectual en la España franquista? ¿Estuvieron realmente tan aislados como afirman algunos estudios? ¿Cuáles fueron las estrategias que usaron los intelectuales en la España franquista para vivir en un país que supuestamente carecía de valor cultural?

En este capítulo, las obras de Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio sirven para explorar el ámbito cultural en la España de los años franquistas, donde ellos y otros escritores de su generación lograron escribir literatura *disidente* durante una época que ha sido descrito como vacía de valores culturales. He elegido a esta pareja no sólo por la ejemplaridad ética y estética de su obra, sino también por el contraste que podemos establecer entre ellos y otras parejas intelectuales tanto de épocas anteriores, como también de su propia generación.

En 1955, Rafael Sánchez Ferlosio ganó el Premio Nadal por su segunda novela *El Jarama*, texto que rápidamente se convirtió en “la novela clave de la

generación de los cincuenta” (Aldecoa 104) por su manera casi perfecta de incorporar las tendencias literarias del momento: “Esa novela de 1956 fue la consagración pública de la estética del neorrealismo entre las jóvenes generaciones, aunque no fuese el primero [sic] ni su nombre sea el único que encarna por entonces una poética literaria que era también una ética literaria cuando estaba en manos de Jesús Fernández Santos o Carmen Martín Gaité...” (Gracia, *A la intemperie* 182-183). Sería lógico, entonces, pensar que esta novela y los otros textos de Sánchez Ferlosio nos brindarán cierta perspectiva sobre el momento cultural. Sin embargo, esta narración, que ha llegado a ser emblemática de la época se puede considerar una anomalía dentro de la trayectoria literaria de su autor, y de hecho, Sánchez Ferlosio ha demostrado posteriormente un fuerte rechazo hacia ella, señalando que fue un producto de su momento. Además, tras el éxito de *El Jarama*, su autor no publica una obra de ficción por casi treinta años. Es importante notar que el silencio de Sánchez Ferlosio no fue absoluto. Durante aquellas tres décadas, no sólo se dedicó a estudios lingüísticos, sino que también logró establecerse como ensayista y publicar una gran cantidad de contribuciones en revistas y periódicos importantes. A pesar de esta copiosa obra ensayística, Sánchez Ferlosio apenas menciona la época de la posguerra y parece que el autor evita mencionar la Guerra Civil y la posguerra.

El largo silencio de Sánchez Ferlosio ha sido mitificado en su mayor parte tras un éxito como el de *El Jarama*, es sorprendente. Sin embargo, es llamativo que su esposa, Carmen Martín Gaité, ganó el Premio Nadal en 1957 por su novela *Entre visillos*. Es más o menos en este mismo año que Sánchez Ferlosio deja de escribir ficción durante casi treinta años. Debido a este largo silencio, Martín Gaité logró

publicar muchos más libros que él. Pero, más allá de la cantidad de literatura publicada, un análisis de la literatura de ambos nos demuestra que a pesar de la ejemplaridad de *El Jarama*, las obras de Martín Gaité serían más valiosas para un estudio de la época.

El exilio y el interior

Para un mejor acercamiento al ámbito cultural de la posguerra, tenemos que pensar en la relación entre la producción literaria del exilio y la del interior. Desde que se inició el proyecto reivindicativo del exilio de 1939, la mayoría de los estudios de la literatura de posguerra han estudiado la producción cultural del exilio y del interior como dos entidades separadas y distintas. Esta aproximación no es sorprendente dada la prohibición de la obra de los exiliados en la España de Franco y su consecuente olvido. Sin embargo, es importante reconocer aquella literatura para ambos segmentos de la cultura fue producida después de la misma circunstancia histórica y política: la Guerra Civil. Mientras las consecuencias no fueron las mismas, me parece importante intentar establecer un diálogo entre el exilio y el interior para encontrar similitudes y estrategias parecidas. En su libro *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*, Naharro-Calderón ha señalado la importancia de estudiar las relaciones entre la literatura del interior y del exilio y de “superar una lectura escindida de ambas producciones” (106) a favor de buscar cierta intertextualidad o lugares comunes entre ambas producciones. Lo que más tienen en común estas “dos literaturas” es una resistencia frente a la cultura oficial franquista. Como vimos en el capítulo anterior, los escritores exiliados como León y Alberti

siguieron con su batalla cultural aún en el exilio y conscientes de la dureza de vivir en la España franquista, expresaron su deseo de que fuera un espacio resistente.

Uno de los primeros en intentar establecer un diálogo o una vinculación entre estas dos literaturas fue Paul Ilie en su libro *Literature and Inner Exile*. En este polémico libro, Ilie propone no sólo que el éxodo de los intelectuales dejó a los que se quedaron en España viviendo en un vacío cultural sino también que la experiencia del interior se puede equiparar con la del exilio geográfico:

Absent citizens leave a hollow, but the resident mass around the hollow remains, and must respond. A deprivation occurs in both directions, for while the extirpated segment is territorially exiled from the homeland, the resident population is reduced to an inner exile. Each segment is incomplete and absent from the other. (3)

Mientras es importante la relación que Ilie busca establecer entre el exilio y el interior, hay, según mi modo de ver, varios problemas con lo que propone.

Los críticos como Ilie han considerado que el éxodo de 1939 produjo una ruptura total que dejó a los del interior viviendo en un ambiente culturalmente vacío, y también como una escisión que esperaba repararse: “A segment of a whole culture becomes a severed member, but more than that, the former totality becomes in turn a remaining segment left behind to endure, knowingly or not, an absence for which it shares responsibility” (3). El primer problema con el planteamiento de Ilie descansa en el concepto de *totalidad* porque el concepto de una España íntegra y unificada nunca existió. Las divisiones de la posguerra no fueron una consecuencia directa de la

Guerra Civil, sino que habían existido mucho antes.⁵⁰ Además, la ruptura cultural a la que se refiere Ilie tiene resonancias diferentes para sectores diversos de la población española según los factores socio-económicos.

Otro aspecto problemático con el argumento de Ilie es la idea de que los escritores que escribieron en la España del interior lo hicieron dentro de un vacío cultural como resultado de factores como el éxodo de los intelectuales y la censura:

Censorship exceeded even its effect to isolate citizens and disperse the cohesive elements of the cultural structure. It also exile intramural Spain from the free world and its books. Thus inner exile functioned along a two-directional path that led nowhere: neither to the unfathomable center of domestic or personal life, nor to the outside world. Peninsular Spain censored its critical self, rendered controversial subjects unrecognizable through abstraction, and mutilated literary topics that bordered on the social sector. (81)

La censura, sin duda, es un elemento clave en la discusión de la literatura de la posguerra porque, como veremos, es algo que dio paso a una literatura peculiar.

Si bien las circunstancias no fueron ideales para la escritura, lo que propone Ilie es cuestionable porque gran parte de la obra que ahora forma parte del canon del siglo XX fue escrita entre 1939 y 1975, y en su mayoría, fue la generación de medio siglo que logró escribir bajo circunstancias poco ideales. Al contrario de lo que propone sobre el impedimento de la censura, me parece necesario considerarlo como

⁵⁰ Pensamos, por ejemplo, en los paralelos que establecen León y Alberti entre el exilio de 1939 y el de Goya, o lo que señala Goytisolo sobre lo parecido entre la España de Larra y la del siglo XX en *El furgón de la cola*.

una forma de fomentar la creatividad hacia sus límites. Los mismos escritores de esta generación fueron conscientes de este aspecto, como veremos en ciertas alusiones: “Llegados a este punto, podemos explicar por qué motivo los escritores del país más retrógrado de Europa producen la literatura más «realista» y «comprometida» del momento: originariamente creada para impedir ésta, la censura ha actuado de modo involuntario como catalizador” (Goytisolo 34). Más adelante, veremos cómo Sánchez Ferlosio y Martín Gaité escriben frente a la censura, y cómo ella en particular usa la arbitrariedad del proceso para su provecho.

Otro aspecto polémico del texto de Ilie es su uso del término del *exilio interior*. Para él, el exilio, más que un fenómeno geográfico, es una condición psicológica, caracterizada por la alteridad y el vacío, pero hay, a la vez, una nostalgia, una añoranza y la esperanza de restablecer todo lo perdido. Por ende, el exilio o el desarraigo no serían propios de los españoles que fueron desterrados físicamente del país. El pueblo español, según Ilie, con excepción de los franquistas, había sufrido una pérdida y la sensación de tener que vivir de una manera ni natural ni normal.

Este concepto de exilio interior ha provocado mucho debate entre los investigadores de la literatura de posguerra. Aznar Soler, por ejemplo, ha propuesto vehementemente que: “En rigor, “exilio interior” es un oxímoron clamoroso, porque si la raíz latina “ex” significa “fuera”, mal puede ser denominado como “exiliado” quien vive en la España franquista” (“Los conceptos” 59). Sin embargo, parece ser una cuestión de semántica porque al final, Aznar Soler propone una alternativa al concepto de “exilio interior” y prosigue:

Por tanto, se impone condenar al olvido el concepto de “exilio interior” e inventar uno nuevo que, etimológicamente, debiera forzosamente por “in”. Y a la falta de una alternativa mejor, he venido utilizando en mis trabajos de los últimos años el concepto de “insilio” que aunque nada imaginativo, tiene el valor, al menos para mí, de no contribuir a esta confusión oximorónica.

Como podemos ver, nadie niega que las circunstancias de la España franquista fueran difíciles, pero parece en el centro de la polémica o la oposición al uso de la expresión “exilio interior” se centra en dos puntos: primero, el equiparar la experiencia del exilio con la de vivir en España, y segundo, el de negar la resistencia que ha demostrado la literatura del interior. Por eso, el uso del término debe ser limitado a uno metafórico como ha señalado, entre otros, el poeta Ángel González: “Me parece que, en las circunstancias que se dieron en España a partir de 1939, es legítimo hablar de exilio interior siempre que sepamos que estamos hablando en sentido figurado, aludiendo a una situación equiparable en ciertos aspectos al exilio...” (196).⁵¹ Mientras González reconoce que aunque en muchos sentidos la experiencia del interior fue “menor de la de quienes fueron expulsados de ella” (197), subraya que ambos segmentos de la cultura fueron el resultado de la misma circunstancia y también intenta justificar el uso del término “exilio interior”:

⁵¹Naharro-Calderón también ha expresado la misma idea: “Lo cual no quiere decir que “exilio interior” no se pueda utilizar como metáfora de extrañamiento, pero siempre en contextos que no implique la equivalencia histórica de un destierro físico para de esa forma no obturar, secundar y ocupar los canales, manifestaciones y márgenes comunicativos del exilio físico” (*Entre el exilio y el interior* 94).

En cualquier caso puede parecer que al hablar de exilio interior se están forzando demasiado los límites del idioma, pues exilio viene a ser sinónimo de destierro, y destierro implica el abandono forzado de la tierra propia. Las contradicciones inherentes al enunciado “exilio interior”, expresión tantas veces aplicada a los republicanos atrapados en la España de Franco, puede resolverse fácilmente si se tiene en cuenta que unos y otros, los que se fueron y los que nos quedamos, nos encontramos inesperadamente viviendo en una patria que no reconocíamos como nuestra. (196)

Es en este sentido que usaré la expresión “exilio interior” en este capítulo. Notaremos también como este uso metafórico del concepto de exilio interior es especialmente apto para pensar la situación femenina en la España de Franco.⁵²

El exilio interior y la generación de medio siglo

Ángel González es sólo uno de los nombres reconocidos como parte de la llamada generación del medio siglo, una generación de escritores nacidos durante las primeras décadas del siglo XX y quienes eran niños durante la guerra civil. Mientras no participaron de forma directa en la guerra, sus vidas y su obra literaria fueron afectadas por ella. Entre los otros miembros de esta generación podemos incluir a Ignacio Aldecoa, Carlos Barral, Jesús Fernández Santos, Jaime Gil de Biedma, Juan

⁵² Es de notar que en su estudio del interior, Ilie no menciona la literatura escrita por mujeres.

Goytisolo y los dos escritores que son el enfoque de este capítulo: Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité.⁵³

Los nombres que acabo de señalar no incluyen a todos los escritores del momento y cabe señalar varios aspectos relacionados con esta lista de nombres. En primer lugar, son poetas, cuentistas y novelistas que han llegado a ocupar un lugar canónico dentro de las letras peninsulares. En otras palabras, lograr seguir el proceso creativo frente a circunstancias poco ideales. Y, segundo, forman parte de una generación que logró resistir la barbarie del fascismo y mantener cierta continuidad cultural frente al régimen franquista como ha señalado Jordi Gracia:

No son actores ni responsables de una cultura fascista en marcha sino sujetos educados bajo un totalitarismo ideológico que construyeron sus padres y sus propios hermanos mayores. La cura de desintoxicación de una militancia *formal* es también lenta y deriva hacia una rebelión cada vez más visible de algunos de los mejores desde la década de los cincuenta para restituir en la cultura española, tras la hipnosis fascista y el redentorismo hipercatólico, el cauce central de una modernidad que recuperó la lengua y la cultura. (*La resistencia silenciosa* 220)

Como veremos a lo largo de este capítulo los conceptos de continuidad y resistencia son claves para una mirada adecuada sobre la historia literaria y cultural del momento y la visión hacia el futuro era importante tanto para los escritores del medio siglo

⁵³ Veremos a lo largo de este capítulo como Carmen Martín Gaité pertenece a esta generación y comparte tendencias literarias con ellos, pero muchas veces se excluye de los estudios literarios sobre la época.

como para los protagonistas de sus cuentos como describe Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir*:

Sin saber tal vez demasiado bien lo que queríamos, lo que no queríamos se iba arraigando cada vez más profundamente en el hondón de aquella piña que formábamos, y se reflejaba en los personajes a los que fuimos dando voz y aliento. Los protagonistas de nuestros cuentos, en busca de un espacio más amplio y menos opresivo para respirar, también vivían sentaítos en la escalera, esperando un porvenir que no tenía trazas de llegar. (35)

Introducción a Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio

Muchos de los escritores de la generación del medio siglo forjaron una amistad durante sus años universitarios en Madrid. Fue un grupo que prefería las tertulias a la educación formal. Según Martín Gaité:

Me pregunto a veces cómo pasaba el tiempo, cómo se esfumaron aquellos días de finales de los años cuarenta en que fui dejando abandonada mi ya vacilante vocación universitaria al calor de la compañía de aquellos amigos, arropada por aquel grupo de malos estudiantes pero buenos escritores, al que acabé perteneciendo por entero. Si me pidieran un resumen de esa etapa, que alguien podría considerar como tiempo perdido, destacaría, junto a la indolencia, la falta de ambición, el escaso o nulo afán de trepar o de poner zancadillas a nadie. (*Esperando el porvenir* 33)

A pesar de que entre la larga lista de nombres asociados con la literatura del medio siglo se encuentran pocas mujeres, Martín Gaité llegó a ser miembro íntegro de este grupo de escritores. Como veremos, su inclusión en él, sin embargo, no fue completamente libre de ciertas actitudes patriarcales. A pesar de pertenecer a esta generación por fecha de nacimiento y por compartir aspectos estéticos, no ha sido tan común estudiar a las escritoras de la generación bajo el foco de las tendencias literarias de la época. Janet Pérez, por ejemplo, apunta el hecho de que Martín Gaité ha sido estudiada muy poco en el contexto de los estilos literarios de los años cincuenta a pesar de pertenecer a la misma generación: “Carmen Martín Gaité, who belongs to the same ‘mid-century’ group as Aldecoa, Matute, Sánchez Ferlosio, and Goytisolo, has been little studied in the context of neorealism, probably because of widespread ignorance at the time about the rights of women and the serious injustices perpetrated against them” (72). Como veremos, son estas mismas actitudes misóginas que le permitían a Carmen Martín Gaité expresar ciertas sensaciones parecidas a las que se exiliaron geográficamente, y que podrían ser interpretadas como críticas sociales.⁵⁴

⁵⁴ Como explicaré más adelante, la crítica social en la obra de Martín Gaité es más fuerte que en las otras obras del realismo social. En mi opinión, mientras los otros autores suelen describir las circunstancias “objetivamente”, en la obra de Martín Gaité, hay mucho más cuestionamiento de la realidad. Recordaremos que los escritores del medio siglo asumieron una postura objetivista para retratar la sociedad que les rodeaba. A diferencia de los autores del realismo del siglo anterior, los del medio siglo evitaron describir el estado interior de los personajes. A través de esta tendencia behaviorista, recae en el lector interpretar lo que presenta el autor. Según Ramón Buckley: “El lector entonces examina lo que el autor le ofrece para sacar sus conclusiones sobre el contenido de la novela, psiquismo de los personajes, etc” (51).

Los nombres femeninos más comunes a la época son Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y a veces, Josefina (Rodríguez) Aldecoa.⁵⁵ De esta generación, podemos hablar realmente de sólo dos parejas de escritores: Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio e Ignacio y Josefina Aldecoa. Mientras Josefina Aldecoa publicó dos novelas al principio de los años sesenta, la mayor parte de sus publicaciones y reconocimiento literario viene después de la muerte de su esposo.⁵⁶ En este sentido, Carmen Martín Gaité también demuestra ser una mujer excepcional en comparación con las otras escritoras de su generación porque es ella la que logra más reconocimiento literario que su esposo. Además, su fama literaria nunca se basó en su vinculación con Sánchez Ferlosio.

En realidad, hasta el momento, nadie ha dedicado ningún estudio a la obra de estos dos escritores como un conjunto. Esto tal vez se deba al hecho de que tanto en su vida privada como literaria, Martín Gaité y Sánchez Ferlosio mantuvieron cierta independencia. La poca información que tenemos sobre su relación de veinte años viene mayormente de los textos de Martín Gaité:

En enero de 1950 me hice novia de Rafael Sánchez Ferlosio, dos años más joven que yo y muy mal estudiante, pero excelente escritor. Me dedicó su primer libro, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, y poco después se fue a cumplir el servicio militar a Tetuán. Nos escribíamos mucho y yo era la primera vez en mi vida que estaba tan enamorada y tan influida por alguien. Había abandonado por completo mi proyecto

⁵⁵ Toma el apellido de su esposo, Ignacio Aldecoa, después de su muerte en 1969.

⁵⁶ Es también interesante considerar que se presta más atención a su obra sólo después de morir su esposo.

de la tesis doctoral, así como el de hacer oposiciones para ganar una cátedra. (*Agua pasada* 19)

De la cita anterior, pensaría que Sánchez Ferlosio tuviera mucha influencia en ella, pero parece que esta pareja mantuvo bastante independencia en su relación:

Nunca tuvimos criada, nos repartíamos las tareas domésticas y trabajábamos con total independencia uno de otro. La misma independencia que manteníamos en todo, sin interferir nunca en las amistades ni en las manías del otro, y recibiendo continuamente a los buenos amigos. Él escribía sobretodo de noche, y yo también me volví bastante nocturna y muy poco esclava de los horarios. (20-21)

A su vez, sin embargo, Martín Gaité tomó muchas medidas para no dejarse influir demasiado por los consejos de su esposo, que según ella a veces podía ser tan crítico que la escritora se desanimaba (*Agua pasada* 21). Por eso, empezó a esperar hasta que sus textos fueron publicados para mostrárselos a su cónyuge. Tampoco quería que su éxito literario dependiera de su vinculación con él. Este había ganado el Premio Nadal en 1955, y al presentarse al mismo en 1957 con *Entre visillos*, Martín Gaité usó el pseudónimo de Sofía Veloso porque según ella: “no quería que el hecho de ser yo su mujer influyera ni en pro ni en contra en el ánimo del jurado” (21).

Sabemos que los años de su matrimonio fueron marcados por eventos y duras circunstancias. Tras la escritura de *El Jarama*, muere su hijo Miguel de meningitis a los siete meses, y en aquel mismo momento, según Sánchez Ferlosio, él se “sumergi[ó] en la gramática y en la anfetamina”, una adicción que duró casi tres décadas (*Carácter y destino* 386). Además, por lo que nos cuenta Ferlosio en “La

forja de un plumífero”, uno de sus pocos textos autobiográficos, los años de su matrimonio fueron difíciles, con él en la vacilación entre la soledad y su adicción (388) y el comienzo de una relación con Demetria Chamorro, ahora su esposa. Sobre el final de su relación con Martín Gaité, sólo dice el autor: “En 1970 me marché de la casa de Carmen Martín Gaité y alquilé un piso en la calle de Prieto Ureña” (389).⁵⁷

El Jarama como novela modélica de la época

Mientras podría ser difícil ver la obra de Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité como un proyecto común, lo que más comparten estos dos autores se debe a cuestiones generacionales. La estética que más unió a este grupo de escritores fue el realismo. Una serie de factores influyó en la emergencia de aquel realismo durante aquella época. Con la ausencia de los intelectuales exiliados y la prohibición tanto de su obra como la de muchos escritores extranjeros, los del medio siglo se encontraron en una situación cultural peculiar, como ha señalado Janet Pérez: “An entire generation, growing up under Franco, lost contact with modern literary history, beginning to write in imposed literary innocence, basically reinventing Realism” (“Prose in Franco Spain” 629). No obstante, la falta de modelos literarios es sólo un factor en el realismo como estética predominante durante aquella época. La censura, por ejemplo, es el factor que más les afecta como señala Manuel Abellán en *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*: “Era preciso difundir la cultura promulgada por el nuevo régimen al pueblo por medio de la difusión de las buenas costumbres y propagar, al mismo tiempo, la tradicional cultura española inspirada en supuestos ideológicos respaldados por la doctrina católica” (16). Y aunque fue un sistema arbitrario con muchas contradicciones, su impacto en los escritores es

⁵⁷ Es interesante anotar que Sánchez Ferlosio considera que el espacio familiar pertenecía a su esposa.

significativo,⁵⁸ como afirmó José María Castellet en una encuesta sobre la censura realizada en 1974:

En los compartimentos estancos que habíamos construido como defensa ante la cultura oficial no existía entonces, ni ha existido después, un debate público de las ideas, a causa de una rigurosa censura que, aun en sus momentos más tolerantes, impedía expresar hasta las últimas consecuencias todo pensamiento que pudiera derivar hacia planteamientos abiertamente democráticos o que resultaran, de un modo u otro revolucionarios. Por otra parte la autocensura nos había llevado a crear un código semántico, apto únicamente para nosotros mismos, pero totalmente críptico para cualquier observador extranjero que se hubiera interesado por nuestras obras. Este código, hecho de sobreentendidos, de silencios o de símbolos informó casi la totalidad de creación literaria y artística española de la larga posguerra... (citado en Abellán 103)

Clave en la difusión de un discurso cultural oficial en aquel momento fue la prensa, la cual estaba al servicio del gobierno y tenía como propósito crear un sentido falso de bienestar en el país. Por ello, los escritores se esfuerzan por describir la situación cotidiana del país sin cortapisas. El realismo, entonces, emerge como una

⁵⁸ Sobre tales contradicciones, explica Abellán: “La falta de un *corpus* de criterios objetivados y la ausencia de normas concretas de aplicación inclina a pensar que los ejecutores de la censura se han sentido obligados a acogerse a una divisa innominada que sólo a posteriori cabe ir recomponiendo. Las inconsecuencias y contradicciones en las que cayeron sólo se explican como prueba de la incertidumbre en su diaria confrontación con textos reprimibles. La naturaleza del delito político, moral e incluso literario de un texto no era fácil de fijar en un marco de normas” (87).

forma de resistencia: “la estética del realismo fue la estética de la resistencia y casi se convirtió en la ética de la resistencia por autonomasia, aunque las razones políticas estuviesen disueltas en razones morales muy adheridas a lo inmediato” (Gracia y Ródenas 116). La literatura, en forma de la novela social, se convierte en testimonio del momento. Señala Juan Goytisolo:

En una sociedad en la que las relaciones humanas son profundamente irreales, el realismo es una necesidad. Desde que se levanta hasta que se acuesta el intelectual español cree vivir un sueño. Alrededor de él todo contribuye a desarraigarle del tiempo en que vive y acaba por sentirse habitante de otro planeta, caído allí por equivocación. Este desarraigo provoca un vacío que es preciso colmar, que cada uno colma a su manera. Para los escritores españoles la realidad es nuestra única evasión. (*El furgón de la cola* 34)

La mayoría de los cuentos y novelas escritos durante los años cincuenta por Carmen Martín Gaité demuestran ser testimonios valiosos del tedio, del vacío y del aburrimiento de la posguerra. Y, como veremos, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio es uno de los mejores ejemplos de este movimiento.

En 1955, *El Jarama* gana el Premio Nadal y rápidamente se convierte en una obra canónica por la forma de incorporar todas las tendencias formales dominantes de la época: el realismo, el autismo de la voz autorial, las técnicas cinematográficas. Esta segunda novela de Rafael Sánchez Ferlosio representa un marco importante para la literatura de posguerra porque como señala Darío Villanueva: “fue el compendio de todas estas nuevas técnicas y de él se derivó una poética de gran aceptación por parte

de los novelistas posteriores” (“*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio 29). A su vez, es una novela que pone en contraste dos espacios geográficos y dos generaciones diferentes, lo cual ha dado paso a interpretaciones como testimonio y hasta subversión. El silencio por parte del autor tras su éxito también dio lugar a verlo como motivado por su oposición al régimen franquista.⁵⁹ Y, de hecho, una lectura más profunda de *El Jarama* nos descubre algunos elementos poco mencionados en relación a la literatura de la generación del medio siglo. Estos elementos se encuentran a menudo en otros textos ferlosianos y se pueden considerar junto al realismo como estrategias de resistencia, a las que también recurre Carmen Martín Gaité.

La “subversión” de *El Jarama*

Mientras para críticos como Ilie, la dictadura y el exilio supusieron una ruptura cultural, otros han señalado la continuidad de la tradición liberal de preguerra, aunque de forma subversiva. Jordi Gracia, por ejemplo señala “las formas sutiles, indirectas, de resistir y combatir la mentalidad franquista” (*La resistencia silenciosa* 30). De este modo, el lenguaje y la literatura llegan a ser formas de resistencia contra la barbarie del fascismo:

Desde este enfoque, adquiere otro significado la literatura neorrealista que practican algunos nuevos nombres de la posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa. Sus novelas nacen de una poética también de tono menor, contingente y nada idealista, pero abocada a una forma particular de compromiso con su propio tiempo: algo apagada pero

⁵⁹ Como veremos llegar a una idea concreta respecto a las ideas políticas de Sánchez Ferlosio no es fácil.

entretenida, sin ampulosidad y con honradez lingüística, alusiva pero sin el brillo de ningún fulgor. Son nuevos escritores cuyo adversario fue tanto la realidad misma como la retórica que impedía conocerla, tapándola con una lengua sumisa a una ideología que no se ve (ninguna ideología se ve), pero está y gobierna las cabezas de un tiempo. (*La resistencia silenciosa* 30)

En 1957, José María Castellet publica *La hora del lector*, que llegó a ser casi un manifiesto de la literatura del medio siglo. En este libro, Castellet (siguiendo el pensamiento de Sartre) propone que el lector tiene una función implícita en el proceso comunicativo entre sí mismo y el escritor que “ofrece al lector la posibilidad de adivinar, de crear por sí mismo los estados psicológicos o las reacciones de los personajes, sin que el autor tenga que ir precisando continuamente la tristeza, la alegría o el aburrimiento de éstos” (39-40).⁶⁰ Tal adivinación forma parte de un proceso dialéctico que requiere una construcción cuidadosa por parte del escritor:

Escribir una novela consiste, hoy, en resolver un intrincado problema estético; en construir un edificio, fragmentarlo como un *puzzle*, y volverlo a montar en un orden distinto, el que exige la estructura interna de la novela; en saber prescindir de algunas piezas que parecían indispensables y que ahora, sin embargo, sobran, aunque su elaboración haya costado horas de trabajo; en corregir una y otra vez un lenguaje fácil o brillante, para dejarlo reducido a sus precisas

⁶⁰ En este texto, Castellet parece reiterar las ideas de los críticos franceses, en particular Sartre, de quien incluye un fragmento de *¿Qué es la literatura?* en el apéndice.

proporciones, casi siempre de una exigida confusa mediocridad; y en fin, en trabajar humilde y pacientemente, como un obrero cualquiera, con su misma forzada resignación y con la única esperanza de encontrar un lector de buena voluntad que quiera completar su labor. Lector que a su vez, abrirá las páginas del libro y se enfrentará con un texto que no podrá entender sin esfuerzo. Y habrá que aplicar entonces su atención a descifrar pasajes oscuros, a reconstruir el *puzzle* anecdótico, a llenar los frecuentes vacíos, etc., lo que le llevará a tener que releer páginas enteras, capítulos quizás, perderse en la narración y continuar avanzando por ella hasta que una frase, una palabra, le permitan atisbar el sentido de lo que había leído treinta páginas atrás, o quién sabe si--como ocurre en el mundo de los libros de Faulkner-- encontrar el significado en otra obra del mismo autor. (57-58)

No es sorprendente, entonces, que algunos críticos hayan leído ciertos elementos formales, conceptuales y temáticos de la novela como subversivos. David Herzberger, por ejemplo, afirma que *El Jarama*, junta a otros textos del medio siglo, busca desautorizar el discurso histórico de la dictadura: “Above all, language for the social realists is useful. Words serve not only to open the world to meaning beyond language (ie. words make the world present to the reader), but to reveal the emptiness of discourse coerced and dispersed by the State” (62). A su vez, también se advierte la continuidad de algunos conceptos culturales en *La hora del lector*. Ortega y Gasset, por ejemplo, en *Ideas sobre la novela* (1925) ya había esbozado algunas características que anticipan las tendencias del medio siglo, en particular la distancia

hacia la acción y la no interpretación de la psicología de los personajes: tarea de los lectores. El manifiesto de Castellet también remite al cubismo, movimiento vanguardista con inicios en el cine:

One of the most evident sources of Cubism is the cinema. From the moment montage is invented, when from one image you can jump to another or from one sequence to another, creating a solution of apparent continuity (in actual fact without a solution of continuity for the spectator), a language is created in which *intelligence is understood through the eye*. Cinema is based on an act of faith in the intelligence of the spectator superior to that which up to this point has been attributed to him. The cinema spectator understands by seeing, without a need for further explanations. (Palau i Fabre 12)

Estos son sólo algunos vínculos con las tradiciones estéticas de la preguerra que advertimos en la generación del medio siglo claves para desarrollar un concepto de una literatura resistente del interior.

Para muchos miembros de la generación del medio siglo, adoptar una postura transgresora representaba una forma de rebelión en contra de sus familias, que muchas veces eran burguesas y conservadoras. En el caso de Sánchez Ferlosio, no podemos ignorar que su padre Rafael Sánchez Mazas fue uno de los ideólogos principales de la Falange y que llegó a ser ministro sin cartera de la administración de Franco, pero fue despedido. Después de perder su puesto, Sánchez Mazas fue “relativamente” anti-Franquista, y se ha especulado que estos sentimientos influyeron también en sus hijos, aunque él lo negó:

It is legitimate to suppose that Sánchez Ferlosio would be affected by this anti-Francoist family atmosphere and recognize, if not support, the nostalgia as well as the disillusionment of an erstwhile falangist militant like his father. Referring to his son's upbringing and education, Sánchez Mazas confirms this, stating: 'Es una formación muy suya. Pero dentro de un clima muy nuestro. Quiero decir el de nuestra familia'. (Jordan 40)

Cabe notar que Sánchez Mazas ha llegado a ser una figura tan mitificada como polémica gracias a su aparición como personaje en la novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. En ella, se pretende borrar las líneas entre la historia y la ficción y se cuenta la historia de cómo Sánchez Mazas sobrevivió un fusilamiento. En este texto, el narrador, homólogo al mismo autor, tiene ocasión de conocer a Rafael Sánchez Ferlosio, quien le cuenta del fusilamiento:

Fue un fusilamiento en masa, probablemente caótico, porque la guerra ya estaba perdida y los republicanos huían desbandada por los Pirineos, así que no creo que supieran que estaban fusilando a uno de los fundadores de Falange, amigo personal de José Antonio Primo de Rivera por más señas...el pantalón estaba agujereado, porque las balas sólo lo rozaron y él aprovechó la confusión para correr a esconderse en el bosque...En algún momento mi padre oyó un grito: «¿Está por ahí?». Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: «¡Por aquí no hay nadie!», dio media vuelta y se fue. (20)

En 1982, Gregorio Morán ya había expresado su duda sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas, al sostener que fue “una leyenda fabricada gracias a la imaginación y a la ayuda de algunos amigos imaginativos y cínicos como él” (*Los españoles que dejaron de serlo* 139). Luego en 2003, después de haber leído *Soldados de Salamina* y de haber visto la película del mismo título, Morán reitera su duda y su desprecio por el número 4 de la Falange:

...la razón por la que Sánchez Mazas se inventó la hazaña del fusilamiento en Collell no era otra que su canallesco comportamiento durante su detención en Barcelona por los agentes de información de la República. Muy en su natural—era un tipo humanamente despreciable, capaz de las mayores villanías que imaginarse uno pueda—, denunció a todos los miembros que conocía de la Quinta Columna franquista en Catalunya, que fueron juzgados y fusilados en las costas de Garraf una veintena de ellos, el 4 de abril de 1938, y en pago a cuyos favores quedó en libertad vigilada el heroico carnet número 4 de la Falange, el delator Rafael Sánchez Mazas. Para quien no conoce historias de su vida personal y política podría sorprenderle, pero su grado de cobardía alcanzaba la parodia; hay actitudes hasta llegar a Collell, y después, que producen repulsión, al menos a mí. Murió siendo fascista medular, agresivo... Digan lo que digan ahora sus hijos, se comportó vilmente ante las detención de alguno de ellos por la policía de Franco--todos fueron antifranquistas inequívocos y

sufrieron sus consecuencias de cárcel y destierro...(*Soldadito de plomo*)

Menos de una semana después, responde Javier Cercas a la afirmación de Morán de que *Soldados de Salamina* es “una falsificación histórica” y afirma que es una historia verdadera basada en testimonios orales y escritos (“La falsificación de la historia”).⁶¹

Rafael Sánchez Ferlosio, sin embargo, nunca toma una postura política clara como hicieron sus hermanos Chicho Sánchez Ferlosio, cantautor de canciones de protesta, o Miguel Sánchez Mazas, exiliado para no ser condenado por su activa participación en grupos como el PSOE y la abierta denuncia de las condiciones sociales en España.

Mientras Sánchez Ferlosio nunca lamenta abiertamente los años difíciles de la guerra ni de la posguerra, como otros escritores de su generación, no sería ilógico interpretar ciertos aspectos de las primeras dos novelas de Sánchez Ferlosio como simbólicos o como comentarios indirectos sobre la España de posguerra. Por ejemplo, en *El Jarama*, dos hombres conversan en el bar del pueblo y uno habla de la experiencia de quedar inválido como resultado de la guerra, lo que para él tiene ciertas ventajas: “Ya te digo; cuando falta de un lado, se compensa de otro. Eso es lo que nos pasa a los inválidos como tú y como yo. Que nos desarrollamos por donde menos se diría” (197). Además, señala la importancia de considerar las ventajas de la invalidez:

⁶¹ Para una discusión de lo que Naharro-Calderón califica como “mono de la desfachetez”, ver su *Entre alambradas y exilios: Sangrías de “las Españas” y terapias de Vichy*.

Yo de ahí lo que yo digo de que el que no se consuela es porque no quiere. Hasta de las desgracias se saca algún partido. De físico, ya de antes no tenía yo nada que perder; lo mismo da ser feo y tuerto, que feo a secas. Así que cuestión de vista únicamente. Pero en eso mire usted, si me apura, le diré que con un ojo llega uno a ver casi más todavía que con dos. No le parezca un disparate. Lo que pasa es que cuando se tiene sólo un ojo, como sabes que tienes ese sólo, te cuidas de tenerlo bien abierto, de la noche a la mañana y de la mañana a la noche y te acaba sabiendo latín, el ojo ese—se ponía el índice bajo la pupila de su ojo sano—. Así que con uno sólo termina uno viendo muchas cosas que no se ven con los dos. (197-198)

Creo que este diálogo podría ser una alegoría perfecta para la escritura en la España de la posguerra. Mientras tanto, críticos (Ilie) o ciertos escritores (Goytisolo) han dicho que la España de la posguerra representó un vacío cultural. Sin embargo, es necesario considerar que la vida cultural no desapareció, que los escritores lograron escribir y publicar, y en muchos casos llegaron a ser autores canónicos. Parte de la resistencia implementada en la escritura de la época fue aludir a ciertos temas mientras se evadía la censura franquista. Señala Lennard Davis que la novela por naturaleza siempre es ideológica (224) y que es un género literario que funciona como un mecanismo de defensa. Define la novela como: “things that help the culture, or significant parts of the culture, to get by, to cope, to operate” (2). Ante el claro ejemplo anterior, necesitamos tomar en cuenta la precisión con que escribía Sánchez Ferlosio, cuya redacción nunca es casual.

Los aspectos más estudiados de *El Jarama*: El diálogo y la descripción

No se puede negar la importancia de esta novela en lo que aporta a cierto panorama de la España de los años que siguen a la Guerra Civil. Una de las influencias más importantes en el uso del objetivismo como técnica literaria por parte de la generación de medio siglo fue el cine neorrealista italiano, movimiento cinematográfico que también tuvo como propósito mostrar sin ofrecer interpretaciones aparentes. Rafael Sánchez Ferlosio conoció de cerca los métodos de esta estética porque además de haber estudiado por un tiempo en la Escuela Oficial de Cinematografía, había traducido el texto que sirvió de base para el guión de *Milagro en Milán* de Cesare Zavattini, para *Revista Española*, una de las películas claves del neorrealismo.⁶² Luego, las premisas del neorrealismo fueron compartidos por el mismo Zavattini durante la *Semana de cine italiano*.

El aspecto tal vez más estudiado sobre esta novela es el diálogo, por su capacidad de captar la realidad cotidiana de la posguerra.⁶³ Parece grabado y aunque a primera vista da la impresión de ser banal, surgen unos comentarios claves sobre aquella España. En primer lugar, notamos el tedio y el vacío que sienten ambos los jóvenes de Madrid que han ido a bañarse en el Jarama por el día y los mayores que habitan el pueblo. La primera parte del libro se sitúa en una taberna en el pueblo cerca del río y encontramos a Lucío que: “Siempre estaba sentado de la misma manera: su espalda contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara contra la puerta, hacia la luz”

⁶² Sánchez Ferlosio nació en Roma, donde su padre trabajaba como periodista para *ABC*. Su madre, Liliana Ferlosio, era italiana.

⁶³ En el diálogo de los personajes, también notamos la influencia del cine. Por ejemplo, Lucita le comenta a Tito: “Aquí cada uno se vive su película” (207). Luego, en la taberna, uno de los hombres afirma: “Mi vida es una película--le decía--; una película de risa y una película de miedo al mismo tiempo” (260).

(7). Al cerrar la cortina, el ventero cuestiona su gusto por sentarse al lado de la ventana:

-Pero hombre, Lucío, ¿ni una broma tan chica se te puede gastar? No me molesta, hombre; no es más que por las moscas, ahora en el verano; pero me da lo mismo, si estás a gusto así. Sólo que me hace gracia el capricho que tienes con mirar para afuera. ¿No estás harto de verlo? Siempre ese mismo árbol y ese cacho camino y esa tapia.

- No es cuestión de lo que se vea o se deje de ver. Yo no sé ni siquiera si lo veo; pero me gusta que esté abierto, capricho o lo que sea. De la otra forma es un agobio, que no sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos. Y además me gusta ver quién pasa.

- Ver quién no pasa, me querrás decir. (8)

Su conversación sólo se ve interrumpida por el sonido del tren que, por estar acostumbrados a su ir y venir, les indica la hora: “Las nueve menos cuarto”.

Los jóvenes de Madrid también comentan sobre la posibilidad de aburrirse viviendo en un pueblo:

-A mí me aburre lo tranquilo--dijo Mely--, me crispa; la tranquilidad es lo que más intranquila me pone. Y eso de conocerse todo el mundo, ¡vaya una gracia; ¿pues qué aliciente va a tener la vida si conoces a todos? No me convence la vida de los pueblos, lo siento; debe ser el tostón número uno.

-Estoy contigo, Mely--decía Fernando--; no puede hacerte ilusión ninguna cosa, si sabes que mañana y pasado y el otro y todo el año vas

a hacer lo mismo; las mismas caras, los mismos sitios, todo igual. Es una vida que no tiene chiste. Parecido al trabajo de uno, que tienes que asistir todos los días y hacer las mismas cosas, que lo único es estar deseando marcharse. Pues igual en un pueblo; lo mismo” (89).

Pero, como señala una de las jóvenes, la vida urbana de ellos también es tediosa: “Pues, mira, si es así, vaya suerte que tienen, porque lo que es yo, por mi parte, suelo aburrirme muchas veces, con todo y que vivo en Madrid”. Pero, en algunos casos, están tan anestesiados por el vacío de la España de posguerra que no saben distinguir entre la abulia y el entretenimiento: “Yo no comprendo—decía Miguel—; siempre salís con eso de que si os aburrís, mi hermana igual; nunca lo he comprendido. Yo, la verdad, yo no sé distinguir cuando me aburro y cuando me divierto, te lo juro. Será que no me aburro nunca o que no... —se encogía de hombros” (204).

Además de describirnos una sociedad aburrida con el presente y que carece de ilusiones sobre el futuro, nos descubre una generación apática con respecto al pasado. Clave para considerar la importancia de *El Jarama* como un comentario sobre la realidad social de la posguerra es la idea de que contrapone dos mundos y dos generaciones: el mundo rural de los que viven cerca del río y el urbano de los jóvenes que visitan desde Madrid. Los que viven en el pueblo son de una generación mayor, que ha vivido de cerca la guerra y entre este grupo son frecuentes las menciones de aquella. Los jóvenes madrileños, en cambio, tienen una falta de conocimiento de la historia en general, pero sobre todo en referencia a la Guerra Civil. Estos chicos han llegado a pasar el día en el sitio de una de las batallas más sangrientas de la contienda, pero de ello saben muy poco, incluso de su geografía:

-¿Y adónde va este río?, ¿sabéis alguno adónde va?

-A la mar, como todos--le contestaba Santos.

-¡Qué gracioso! Hasta ahí ya llegamos. Quiero decir que por dónde pasa.

-Pues *tengo entendido* que coge el Henares, ahí por bajo de San Fernando; luego sé que va a dar a Tajo, muy lejos ya; por Aranjuez y por Illescas debe ser.

--Di, tú, ¿no es este mismo el que viene de Torrelaguna?

-*No lo sé; creo que sí.* Sé que nace en la sierra. (39: el énfasis es mío).

De allí, mencionan la guerra de forma superficial: “Pues, en guerra creo que hubo muchos muertos en ese mismo río.” La única información que tienen ha venido de la historia familiar: “¿No has oído nombrar el pueblo ese? Un tío mío, un hermano de mi madre, cayó en esa ofensiva, justamente en Titulcia, por eso lo sé yo. Lo supimos cenando, no se me olvida” (39-40). Sin embargo, parece importarles muy poco y la toman más como una historia de fantasmas que un acontecimiento histórico:

-Pensar que esto era el frente—dijo Mely—, y que hubo tantos muertos.

-Digo. Y nosotros que nos bañamos tan tranquilos.

-Como si nada; y a lo mejor de te metes ha habido ya un cadáver. (40)

La descripción del paisaje y la temporalidad

Las técnicas del objetivismo utilizadas por los escritores del medio siglo tienen un énfasis en la descripción tanto de los personajes como de los ambientes en que están situados sus textos. Y fiel a esta técnica literaria, la voz de Sánchez Ferlosio

ha desaparecido casi por completo de la novela, pero aún hay ciertos intereses autoriales que no se pueden ignorar.⁶⁴ El mismo título de nuestro autor evoca una de las batallas más sangrientas de la Guerra Civil española, y es aquí donde notamos una de las primeras yuxtaposiciones: no se trata de la guerra, sino de un grupo de jóvenes madrileños que han ido a bañarse un domingo de verano en las aguas ribereñas. Su relaxo y su despreocupación contrastan con el escenario bélico de sólo dos décadas antes. Su única queja es que el día libre haya pasado demasiado rápido. De esta manera, notamos que mientras tal contraste se desarrolla de forma sutil a lo largo de la novela, da paso a otra serie de contrastes que de cierta forma se pueden vincular con ello. En primer lugar, representa la brecha entre las distintas partes de la sociedad retratadas: el mundo rural y el urbano, la generación joven y la mayor. A su vez, es símbolo del tiempo y testigo de la historia. Paul Ricoeur nos recuerda que la geografía es clave en nuestra comprensión de la historia: “But, to give the time of history a spatial analogue worthy of a human science we must elevate it higher on the scale of the rationalization of places. We have to move from the constructed space of architecture to the inhabited land of geography” (*Memory, History, Forgetting* 151).

Mientras el río es el lugar en que se desarrolla (o no) la acción, su importancia geográfica y geológica se hace evidente en el hecho de que la descripción de Casiano de Prado prologa y termina la novela.⁶⁵ Lugar físico relevante en 1864, testigo de la batalla de 1937, y de la trágica muerte de Lucita y de otros ahogados. Esta misma idea se pone en evidencia por el epígrafe del libro, una cita de Leonardo Da Vinci:

⁶⁴ El narrador de *El Jarama* es lo que Genette clasificaría como narrador heterodiegético-intradiegético.

⁶⁵ Casiano de Prado (1797-1866) fue uno de los principales geólogos e ingenieros del siglo XIX.

“El agua que tocamos en los ríos de la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente”. En este sentido, podemos interpretar el agua como una reflexión sobre el paso del tiempo. Las aguas fluyen constantemente, pero siguen siendo las mismas. Esta idea parecerá contrastar con la de Heráclito: “Nadie se baña dos veces en el mismo río”, concepto que reitera uno de los jóvenes del libro: “¡Pues yo no volveré a poner los pies en este sitio en mi vida, te lo juro! ¡En toda mi puta vida no me vuelvo a bañar en este río!” (288). No obstante, podemos equiparar la cita de Da Vinci con el concepto de “tiempo fenomenológico”, un tiempo que no puede ser medido en los términos precisos. De esta manera, el concepto heraclitiano correspondería con el concepto de “tiempo cosmológico”, definido por un antes y un después. Según Ricoeur, la aporía entre estos dos conceptos se resuelve a través del tiempo histórico: “To this reinscription of lived time on cosmic time, on the side of history, corresponds, on the side of fiction, a solution opposed to the same aporias in the phenomenology of time, namely, the imaginative variations that fiction brings about as regards the major themes of this phenomenology” (99).

El deseo de resolver estas cuestiones temporales aparece con frecuencia en la obra de Sánchez Ferlosio. Como también se nota en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y más tarde en *El testimonio de Yarfoz*, la naturaleza en *El Jarama* se presenta como algo vivo, idea que también se puede vincular con la de los objetos naturales como testigos silenciosos de todo que ha pasado: “Los troncos estaban atormentados, connaturándose en las cortezas; emes, erres, jotas, iban pasando lentamente a formar parte de los árboles mismos; tomaban el aspecto de signos naturales y se sumían en la vida vegetal. Corría el agua rojiza, anaranjada, trezando

y destrenzando las hebras de corrientes, como los músculos del río” (28). En esta descripción, en la que el río se presenta como algo muy vivo, es importante la idea de que “tomaban el aspecto de signos naturales” porque así lo podemos interpretar como un símbolo importante.

El río, como símbolo del paso del tiempo es eterno, y sigue presente y presencia no sólo el paso del tiempo, sino también la historia de la Humanidad. Es de notar que el río se presenta como tema común no sólo en *El Jarama*, sino también en *Alfanhú* y *El testimonio de Yarfoz*. En las tres novelas, el río desempeña un papel importante. En *El Jarama*, además de distinguir la relación que tienen las respectivas generaciones con la historia, el río también es representativo de la diferencia que tienen los del pueblo y los jóvenes madrileños con la naturaleza y con la tierra. Demuestra que los humanos, por encontrarse con poco contacto y poco conocimiento de la naturaleza se meten en problemas. En este caso, son sólo los madrileños que mueren ahogados en el río, que parece tomar su venganza con ellos.

Además, como ser vivo, el río / la naturaleza no se limitan a ser simplemente un testigo silencioso, sino también un ser que a veces se enoja y toma su venganza contra sus víctimas que no sospechan de él por su silenciosa tranquilidad: “Ya la luna formaba medio ángulo recto con los llanos; y al otro lado del dique, aguas abajo, se veía relucir toda la cinta sinuosa del Jarama, que se ocultaba a trechos en las curvas, y reaparecía más lejos, adelgazándose hacia el sur, hasta perderse al fondo, tras las últimas lomas, que cerraban el valle al horizonte” (295). Sánchez Ferlosio recurre a la prosopopeya para personificar al río, ejemplificado en una conversación entre los hombres del pueblo:

-El río este lo que es muy traicionero. Todos los años se lleva alguno por delante.

-Todos--dijo el pastor.

El alcarreño:

-Y siempre de Madrid. La cosa: tiene que ser de Madrid; los otros no le gustan. Parece como que la tuviera con los madrileños.

-Ya--comentaba Macario--. A los de aquí se ve que los conoce y no se mete con ellos.

-Más bien que lo conocerán a él, y saben cómo se las gasta. (320)

Al parecer, los madrileños por no conocer o no tener familiaridad con la naturaleza, sufren las consecuencias. Otra dicotomía que se destaca en esta novela es la ciudad frente al pueblo. Los de la ciudad, con su modernidad, se encuentran cada vez más alejados de la naturaleza, y sufren por falta de este conocimiento: “Pues ya les sale bien caro a los madrileños el poquito respeto que le tienen. Lo que les pasa es que aprenden a nadar en las piscinas, y luego se vienen al Jarama a practicarlo...lo que no saben es que las aguas de este río tienen manos y uñas, como los bichos, para enganchar a las personas y digerírselas en un santiamén; eso es lo que ellos no saben” (321).

Detrás de estas reflexiones sobre la ciudad frente al campo, percibimos una crítica de la modernidad reminiscente a la de la Generación del 98. Para aquellos pensadores, quienes contemplaron “el problema de España”, la ciudad moderna e industrializada representa la decadencia y la deshumanización. Se nota esta actitud en la obra de Unamuno y en *De mi país* leemos: “Ciudad, significa para mí poblado

triste y lleno de reliquias, empolvadas caso; villa, cosa de vida y empuje” (62), descripción relevante tanto a su ciudad natal de Bilbao como a las de Castilla:

En Alcalá es hoy todo tristeza, y si fuera la guarnición, quedaría desolado el cadáver terroso de la corte de Cisneros. Población hoy seminómada, donde se ve más al vivo que en los grandes centros la vida interior, cuya fisiología ahondó Balzac; población sostenida como puntales por unos pocos labradores ricos y coronada de una masa flotante de vegetación humana, masa que oculta más de un drama masa compuesta de unos que van con el trajecito bien cepillado a aliviar su ruina, viviendo barato y encerrándose en casita; de otros que, huyendo de los conocidos, van con misterio a ocultar acaso una vergüenza y con misterio se ausentan, y de muchos más que acuden a comer del presupuesto. (63)

Por eso, notamos en los escritores del 98 una alabanza por el paisaje y la naturaleza, donde encuentran la esencia de España. Explica Lily Litvak:

El sentimiento antiindustrial despertó en el fin de siglo, en consecuencia, un revivido interés y una nueva sensibilidad por la naturaleza. A medida que la creciente industrialización disminuía los recursos naturales, perforaba montañas, deforestaba montes, manchaba los ríos, mutilando lo que antes había sido la naturaleza virgen; crecía a fin de siglo una nostálgica añoranza por los lugares vírgenes aún no tocados por la mano del hombre. Una nostalgia que pendía como un

velo sobre el paisaje progresivamente urbanizado e industrializado.
(62)

De este modo, los campesinos representan el verdadero carácter del país, lo que Unamuno denominó la “intra-historia”:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esta labor que como la de las madreporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en los libros y papeles, y monumentos, y piedras. (144-145)

De la misma manera, *El Jarama* nos comparte la intrahistoria de la España de la posguerra, captando la realidad que no mostraban los periódicos.

Industrias y andanzas de Alfanhuí

Tras la publicación y éxito de *El Jarama*, el público lector y en cierta medida, la crítica literaria se interesó más por la primera novela de Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951). Uno de los aspectos más destacados de su texto es que hay muchas características que en la superficie la distinguen no sólo de

El Jarama sino de las otras tendencias literarias del momento. Por esa razón, uno de los elementos más destacados de *Alfanhuí* es la idea de la marginalidad. En primer lugar, la publicación de esta novela fue financiada por el mismo autor. Según Pérez Magallón, “este simple ‘factor extraliterario’ dice a las claras que nos encontramos ante una obra que es y parece querer serse marginal” (165). Hay otros elementos marginales asociados con esta obra. Toma la forma de una novela picaresca escrita en tercera persona y a diferencia del realismo de *El Jarama*, hay cierto elemento de fantasía en *Alfanhuí*. Se puede leer esta combinación de técnicas literarias como una manera de subvertir los modelos del Siglo de Oro.

El uso de la picaresca se hace evidente desde el comienzo por los títulos de cada capítulo, aunque desde el primero “De un gallo de veleta que cazó unos lagartos y lo que con ellos hizo un niño” (17), se nota que no va a ser el relato picaresco al uso por la incorporación de elementos fantásticos. Como en la novela picaresca tradicional, nuestro protagonista vive en los márgenes de la sociedad. Desde el comienzo de la narración *Alfanhuí* se encuentra expulsado de la escuela por escribir de forma diferente a los otros alumnos. Este hecho no solo plantea el escenario para la subsiguiente marginación de *Alfanhuí*, sino que también demuestra una intolerancia ante cualquier tipo de conocimiento no oficial.⁶⁶ La falta de adherencia a las normas de la escuela resulta en consecuencias graves para el niño: “Pero el niño aprendió un

⁶⁶ Si pensamos en la totalidad de la obra ferlosiana, en el centro está un concepto del conocimiento, de llegar a la esencia de las cosas, como ha señalado Squires: “Indeed, Sánchez Ferlosio’s governing preoccupations are more appropriately described as relating to theories of knowledge, perception and learning; his interest in linguistics is one element in a much broader field of enquiry” (*Experience and Subjectivity* 1). Creo que se podría establecer un diálogo entre la obra de Sánchez Ferlosio y la de Juan Ramón Jiménez. Hidalgo Bayal (*La razón narrativa de Ferlosio*), por ejemplo, ha comparado ciertos pasajes de *El Jarama* a *Animal de fondo* (52).

alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo. Su madre lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, y le dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás” (19). Parece necesario considerar el contraste entre Alfanhú y una sociedad que valora ante todo la conformidad en la cual hay consecuencias por no adherirse a las normas. En la España de 1950, hubo consecuencias negativas ante el inconformismo y hasta podríamos interpretar la expulsión de Alfanhú de la escuela como la de los intelectuales.

El uso de la literatura picaresca por parte de Sánchez Ferlosio parece ser casi una diversión en la que juega el autor tanto con el discurso oficial como con los censores. Frente a la situación cultural de la posguerra, un grupo de jóvenes falangistas fundó la revista *Escorial*, que se publicó entre noviembre de 1940 y febrero de 1950. Dirigida por Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo, esta revista tuvo un papel clave en promulgar un discurso cultural oficial, pero “alternativa”. Gran parte se basaba en recuperar las figuras del Imperio y del Siglo de Oro, momento en que aparece la literatura picaresca. Como señala Vázquez Montalbán, el recurrir al Imperio tiene sus raíces en el 98: “Franco era el resultado ideológico de ese noventayochismo de derechas, emparentado, sin duda, con un supuesto noventayochismo de izquierdas, que fuera más justo, entonces indiscutible, calificar de noventayochismo crítico. El punto de arranque de concepción de España y el mundo es el desastre del 98” (*Los demonios familiares de Franco* 57).

Sánchez Ferlosio no es el primer autor de la posguerra que usa el modo picaresco. *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, sería el ejemplo

más destacado y ha señalado Naharro-Calderón que en esta novela “se esconde un proceso de rebelión textual que parece equipararse a los imposibles deseos de aquella sociedad por romper los moldes represivos que la oprimían” (“De prisiones históricas” 29). De la misma forma, el uso de la picaresca en *Alfanhuí* permite a su autor acercarse al pasado para sutilmente ofrecer una crítica social:

Given that the Nationalists conceived of the Spanish Civil War as a *Cruzada* and that the Franco regime presented itself as the agent of return to the path of Spain’s glorious imperial destiny, the Golden Age picaresque literary tradition seems particularly well-suited as an instrument of social criticism during the postwar period. The *picaro* or rogue is, after all, the anti-hero of early modern Spanish society, and he presents the underside, or photographic negative, of the glorious, decadent empire of Spain in the sixteenth century. *Alfanhuí* shares with *Lazarillo*, the original rogue, his condition as a poor, lonely apprentice who is in the process of learning to survive in an indifferent, if not hostile, world. (Overstreet 228)

Evidentemente, la utilización de la picaresca en *La familia de Pascual Duarte* aporta otra lectura. Además, tenemos que pensar en la escritura anómala de *Alfanhuí* y en su mismo nombre, el cual le brinda su maestro porque parecen aludir a la presencia árabe en España, cuya expulsión se reencarna en el discurso franquista sobre la Reconquista y el uso de la figura del Cid.

Lo fantástico en *Alfanhuí*

El primer elemento que diferencia a esta novela de la picaresca tradicional es el uso de lo fantástico.⁶⁷ Otra diferencia importante es la escritura en tercera persona.⁶⁸ No tenemos la perspectiva de Alfanhuí. Además, nuestro protagonista no es pícaro en el sentido de aprender a sobrevivir a través de la burla de los demás. Alfanhuí, en general, es inocente. Observa, contempla e intenta interpretar el mundo que le rodea, pero en sólo una instancia se puede caracterizar como “pícaro”, y de hecho, es la única de la novela en que el autor usa la palabra “picardía”. Como veremos, el fuego y las historias tienen una función importante en toda la novela, pero durante la estancia con su abuela, Alfanhuí decide que quiere usar el olor a romero para sacarle las historias a su abuela: “Cuando Alfanhuí conoció el fuego de la abuela, quiso sacarle historias y discurrió para ello *una picardía*” (177: el énfasis es mío) [...] “Y Alfanhuí, ladronzuelo de historias, sonreía entre labios con malicia” (178). ¿Qué comentario hace Sánchez Ferlosio al crear un protagonista que a lo largo de la novela se convierte en “ladronzuelo de historias”? ¿Por qué existe una malicia en querer saber las historias del pasado? Según April Overstreet:

this postwar apprentice pursues an alternative form of knowledge, one that is eminently impractical, underground, even subversive, and is

⁶⁷ Más adelante, analizaré esta estrategia de resistencia en Carmen Martín Gaité.

⁶⁸ Aunque esta novela no esté escrita en la primera persona que normalmente caracteriza la literatura picaresca, Villanueva considera que *Alfanhuí* tiene ciertos elementos vinculados con la autobiografía del autor. Dado que la literatura picaresca, en general, implica el aprendizaje a costa de su inocencia, Villanueva ha leído la pérdida de la inocencia infantil de Alfanhuí como representativo de la pérdida de ésta por parte de Sánchez Ferlosio por culpa de la guerra. En mi opinión, sin embargo, esta idea es demasiado simplista.

considered neither legitimate nor acceptable by the political and social structures within which he lives. Throughout his adventures as apprentice, Alfanhuí cultivates a version of contemporary (postwar) history, or reality, that dissents from the official, state-propagated image of a unified and prosperous Spain. (229)

En el centro de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, existe un marcado énfasis en el tema de la memoria y el olvido que muchas veces se representa a través de la naturaleza u objetos inanimados, parecido a *El Jarama*. La tercera parte de la novela, por ejemplo, comienza con una descripción de los pájaros que vuelan sobre el paisaje que visita Alfanhuí. En esta descripción, la pájara antigua guarda semejanza con el río de *El Jarama*:

las urracas se quedan siempre antiguas pájaras de la meseta. Ellas delatan crímenes nefastos y piden venganza para las violadas. Reconocen a los hombres y saben mucho de Geografía. Saben cuanto pasa en los pueblos y los caminos. Dicen los nombres de los muertos y los recuerdan sin pena. Unas a otras se narran las historias de los muertos. Camino de camposanto los ven pasar y se quedan sobre una piedra, narrándose cuanto vieron. Viven los hombres y envejecen; las urracas hablan y miran. Las urracas sin pena no creen en la esperanza; ellas narran tan sólo, y repiten los nombres de los muertos. Los muertos van a lo largo del camino de la montaña. Van, como nublados sin lluvia, a trasponer las oscuras cimas. En la voz de las pájaras sus nombres quedan. (143)

Es clave el uso de ciertas palabras en esta descripción. Por un lado, “delatan crímenes nefastos”. En otras palabras, han sido testigos de eventos que se deben contar, y saben todo lo que pasa en los pueblos. A su vez, lo que miran y sobre todo lo que narran, lo hacen “sin pena”—simplemente cuentan de forma objetiva. Las urracas han visto y han sido testigos de crímenes contra hombres que han muerto y que han sido olvidados. Sin embargo, conocen los nombres e historias que se quedan con ellas aunque los humanos se olviden, y como sus historias sólo son contadas entre ellas, serán olvidados por los humanos.

Luego, Alfanhú llega al pueblo de Moraleja donde los azulejos de las paredes están marcados: “La historia de las casas estaba escrita por las paredes en anécdotas de azulejos de colores. Era una historia muda y jeroglífica. Cuando alguien muere, acaso su azulejo se caiga, se rompa en mil pedazos contra los cantos de la calle. En la pared queda el hueco reciente, áspero, chocante todavía. Luego el tiempo lo gasta, lo suaviza” (161). Como la urraca, los azulejos conocen historias y contienen la memoria del pueblo y las familias. Sin embargo, son también testigos mudos de la historia.

Hacia el final de la novela, uno de los últimos oficios de Alfanhú es el trabajo de hierbista. Las plantas con las cuales trabaja también conocen muchas historias:

Pensaba también en los nombres de las hierbas y se los repetía una y otra vez, como buscando en ellos el sonido de viejas historias y, lo que cada planta, entrando por los ojos, había dicho en la vida y en el corazón de los hombres. Porque el nombre que se dice no es el nombre

íntimo de las hierbas, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir. (193)

Las plantas, como las urracas o los azulejos de Moraleja saben viejas historias que son silenciosas para los hombres. Estas mismas plantas: “sacaban a veces caprichosos dibujos de rayas negras, revelándose testigos de hechos inconfesables. A veces eran dibujos tristes, como un lamento, o dibujos airados que pedían venganza” (198). Frente a estos ejemplos de objetos o la naturaleza como testigos de crímenes, de hechos inconfesables, no podemos evitar pensar en el contexto histórico franquista en que la memoria de ciertos hechos o ciertos agravios habían sido silenciados. De la misma forma, Sánchez Ferlosio como cualquier escritor del momento tiene que silenciar o silenciar ciertos temas por miedo a la censura. El autor, sin embargo, nunca rompió su silencio respecto a las implicaciones políticas de sus novelas de los años cincuenta, ni tampoco compartió su opinión respecto a la política de la época.

Según Gracia y Ródenas en *Historia de la literatura española*:

El asombroso descubrimiento de 1951 fue *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, una novelita de maduración ungida por la gracia de la magia intemporal. Rafael Sánchez Ferlosio iniciaba con ella una de las trayectorias intelectuales más fascinantes de la segunda mitad del siglo XX, sembrada de discontinuidades estéticas, interrumpida por un par de prolongados mutis y reanudada felizmente en los años setenta y ochenta como soberbio ensayista. (436)

Tras el éxito de *El Jarama*, Sánchez Ferlosio se dedicó a los estudios lingüísticos, que en parte no están tan alejados de su concepto de la literatura como detalla en *Las semanas del jardín*:

Toda la historia del lenguaje se encuentra articulada sobre el intento de la superación de inmediateces, de la toma de distancia, o mediación del primario egocentrismo, por el fundamental procedimiento de la explicitación lingüística de los elementos de la situación y de su consiguiente relativización, si bien, por otra parte, este proceso mismo se halle abocado a reconstruir a su vez a cada paso una nueva inmediatez sobre su propio y secundario sistema de absolutos, cuando la misma reflexividad se congela y objetiva. Sostengo que algo análogo—y aún más que pura y simplemente análogo—sucede con la historia del arte y de la literatura. (63)

Dado el interés de nuestro autor por la lingüística, es interesante pensar en la idea de Gracia sobre el lenguaje como una de las estrategias de resistencia en la literatura de la posguerra. *El Jarama*, sin duda, tiene un énfasis en el lenguaje. Consiste mayormente de diálogo y el autor ha hecho un gran esfuerzo para captar las diferencias entre el habla rural y el de los jóvenes madrileños. Este análisis, sin embargo, se vuelve complicado cuando tomamos en cuenta el rechazo posterior de esta novela por parte de su autor. Ha dicho en más de una ocasión que “fue un invento de José María Castellet [...] Me equivoqué yo al escribirla y se equivocó Castellet al inventársela” (citado en Treñas). En sus ensayos periodísticos que abarcan más de treinta años y en sus libros ensayísticos, el autor comenta muchos aspectos de la

cultura y sociedad moderna: la cultura, la política, las guerras, asuntos internacionales, pero con la excepción de algunas pequeñas referencias a Franco o al fascismo, no apunta nada sobre la Guerra Civil. Curiosamente, en su obra ensayística y en sus novelas, el autor demuestra ser un hombre comprometido con su tiempo por su interés en una gran variedad de temas, pero también guarda silencio sobre la época que más afectó a los escritores de su generación.

Carmen Martín Gaité: Testimonio y crítica social

Como hemos visto, parece que Rafael Sánchez Ferlosio ha evitado a toda costa vincular vida y obra. Con la excepción del ensayo “La forja de un plumífero”, el escritor no ha ofrecido muchos detalles autobiográficos. En cambio, Carmen Martín Gaité escribió en varias ocasiones que la vida real ha tenido mucha influencia en su obra, y que a veces, es difícil separar lo uno de lo otro. Mientras es difícil afirmar con certeza la opinión política de Sánchez Ferlosio, sería mucho más fácil categorizar como progresistas los ideales de Carmen Martín Gaité. Frente a su cónyuge, procedía de una familia liberal, y en muchos de sus textos menciona el miedo sufrido por los suyos ante aquellas ideas, como en su “Bosquejo autobiográfico”:

Toda la guerra la pasamos en Salamanca, con bastante miedo, debido a las ideas liberales de mi padre y de todos sus amigos, muchos de los cuales—entre ellos don Miguel de Unamuno—sufrieron persecución o cárcel por parte del general Franco, que tenía en Salamanca su Cuartel General y reprimió—como es sabido—cualquier conato de liberalismo. A mi padre no llegaron a encarcelar porque no pertenecía a ningún partido político, pero siempre nos estaban aconsejando que

no habláramos con nadie de sus opiniones antimilitaristas y la casa se había convertido en una especie de refugio, que reforzó nuestros lazos familiares. A un hermano de mi madre, Joaquín Gaité—discípulo y amigo de don Miguel de Unamuno—, lo fusilaron en agosto de 1936 por tener carnet del partido socialista. (*Agua pasada* 15)⁶⁹

No es paradójico, entonces, que ya desde sus textos más tempranos, la autora le presente al lector un ambiente aburrido y tedioso, y critique aunque de forma sutil, la sociedad que le rodea.

Las mujeres del interior y la excepcionalidad de Carmen Martín Gaité

Es interesante notar que textos como *Literature and Inner Exile* ni mencionan a las mujeres escritoras del momento. ¿Por qué no consideraba valiosas las aportaciones de narradoras como Martín Gaité, Laforet o Matute en su elaboración del concepto del exilio interior? Esta ausencia en el texto de Ilie pone en evidencia el hecho de que las mujeres parecían tener un papel marginal en el ámbito cultural del momento. Pero, en muchos aspectos, podríamos ver la obra de Martín Gaité como representativa de cierto “exilio interior” porque en la España de Franco, ¿quién se encuentra más al margen que la mujer? Aquí también podríamos hablar de una discontinuidad en el sentido de que el franquismo supuso un atraso en términos de los derechos de la mujer. Mientras la mujer había conseguido bastante libertad social bajo la Segunda República, el franquismo dio un paso atrás y eliminó todas las

⁶⁹ Al principio, Unamuno estuvo a favor del régimen franquista, pero el 12 de octubre de 1936, lo denunció públicamente en una celebración del Día de la Raza. Véase *Miguel de Unamuno* (2012) de Jon Juaristi y *Agonizar en Salamanca* (2006) sobre la contradicción unamuniana.

libertades logradas bajo la Segunda República. En muchos sentidos, las mujeres tuvieron que volver a un papel muy tradicional, fenómeno que explica Shirley Mangini:

In framing the body of voices of Spanish women who speak in this text, I find that the notion of colonial subject is useful, if thorny. We are listening to white European women who were colonized, economically and politically, by their own white European countrymen. Their colonization did not come about through violence and force *explicitly* until after the civil war. We could say that their colonization was brought about by systematic church-state repression through the centuries, without respite. Until the 1930s and again after the war, they had a mentality so infused with a multilayered colonizing patriarchy that it is miraculous that they have spoken at all. They were women, therefore less important than men; they were generally without personal financial recourse, therefore less worthy than the rich. And they were Catholic and Spanish, therefore double or triply subjugated—to men (husband, father, brothers) / god (priest) / civil authority (after the war, Franco's "Gestapo-like" police). (55)

Por esta razón, es notable que como mujer en la España de Franco, Martín Gaité no sólo lograra mucho éxito literario sino también pudiera expresar sentimientos parecidos a los de aquellos físicamente fuera del país. Es de notar que logró un gran reconocimiento literario bajo una dictadura que vio a las mujeres como figuras subalternas. A su vez, ha recibido más reconocimiento literario que las otras mujeres

estudiadas en esta tesis. Paradójicamente, al comparar a Martín Gaité y Sánchez Ferlosio, fue ella la que consiguió más éxito en el interior del país bajo el régimen franquista en un momento en que las expectativas para las mujeres eran muy tradicionales. Además, dada la censura del momento, puede ser sorprendente que Martín Gaité haya podido expresar ciertas ideas y todavía ser publicada dentro de España. Como veremos, esto se puede considerar como un ejemplo de la arbitrariedad de la censura y también del hecho que por la misma actitud de desprecio hacia las mujeres y por ende, las mujeres escritoras, los censores apenas prestaban atención a las posibilidades desafiantes de ciertas obras de la autora.

Según la hipótesis de Ilie, la censura contribuyó a un vacío cultural, dentro del cual, hubo muy poca imaginación. Sin embargo, creo que al contrario, la censura contribuyó a un mayor nivel de imaginación. Como podemos percibir con respecto a la obra de Martín Gaité, fueron los mismos censores los que la permitieron publicar algunos textos en los cuales no sólo logra expresar el tedio y el hastío de la época, sino también parece cuestionarla. Es sabido que los censores trabajaban de forma más o menos arbitraria, y frente a la literatura femenina aún más. Por ser considerada una que presentaba pocos riesgos debido a su origen genérico, los textos de escritoras como Martín Gaité pudieron pasar por la censura sin que se advirtieran ideas controvertidas.

Discurso sobre el tiempo y la memoria

En un artículo escrito para *Diario 16* en 1977, Carmen Martín Gaité expresa su admiración por *Crónica general* de Juan Gil-Albert: “Yo más bien creo que es un discurso sobre el tiempo y la memoria. Los materiales de que el autor echa mano son

indistintamente recuerdos personales, referencias literarias, sucesos y espectáculos, acontecimientos históricos, viajes” (*Agua pasada* 174).⁷⁰ Esta misma descripción podría sintetizar muchos de los textos de la misma Martín Gaité, y por ser así, se podrían considerar como testimonio de la época.

Tras la muerte de Franco hacia finales de 1975, surgió un auge en términos de la obra memorialista en España. De repente, todos querían compartir las historias censuradas y silenciadas durante casi cuarenta años. *El cuarto de atrás*, la novela más estudiada de Martín Gaité también se inspiró en ese evento. Publicada en 1978, mezcla lo fantástico con lo autobiográfico para crear una novela que describe las dificultades de la guerra y de la posguerra. La incorporación de detalles personales de la vida de la escritora da un toque más personal a este ejemplo, algo que no pudo hacer durante los años de la dictadura.

Considerada como novela de la memoria por excelencia, es la historia de una época y Joan L. Brown ha señalado su importancia:

Personal memories retrieved from the author’s chaotic “back room” also reflect much of the common history of Martín Gaité’s generation of Spaniards. Accounts of the civil war, as well as political references

⁷⁰ En 1937, junto a Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja, Gil-Albert fue secretario del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En este mismo año, funda con otros escritores leales a la Segunda República la revista cultural *Hora de España*, la cual se publicó entre 1937 y 1939 y contó con la participación de escritores Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Ramón Gaya, entre otros: la inmensa mayoría de los intelectuales españoles. Tras el final de la Guerra Civil, pasa tiempo en el campo de St. Cyprien antes de exiliarse primero en México y más tarde en Buenos Aires. En 1947, vuelve a España y se convierte en un ejemplo de exilio interior. Entre las obras publicadas después de su regreso es *Concierto en «mi» menor* (1947), un homenaje a Proust, cuya escritura interiorizada se ve reflejada en la obra del mismo autor.

that were suppressed under censorship, are included here for the first time, as in the purely realistic memoirs of Martín Gaité's contemporaries. Social themes are vividly illustrated, such as the inhibition of freedom and the social pressures facing women, the deprivation that affected even a privileged family such as that of the author, and the difficulty of communication between individuals. (85)

Usos amorosos de la posguerra española también pretende ser un testimonio de la época de la primera posguerra. Esta obra es un estudio histórico de cómo las restricciones que impuso Franco en los años después de la guerra afectaron las costumbres amorosas. Durante los primeros años de la Segunda República, la mujer española había empezado a gozar de más privilegios y menos opresión: el sufragio, la legalización sobre el divorcio y el auge de las mujeres en la universidad. Durante los años de la Guerra Civil, sin embargo, las ideas más conservadoras de los nacionalistas empezaron a tomar raíz, y poco a poco, las mujeres perdieron los privilegios que habían ganado durante los años anteriores. Bajo aquel régimen, el papel de la mujer en el área doméstica se consideró fundamental. El gobierno franquista creó instituciones y leyes para regular estas actividades. Según la Iglesia Católica y la Sección Femenina del Falange, las mujeres tenían que servir a la patria y la familia con abnegación para ayudar a fortalecer la nación (Morcillo 3).

Usos amorosos de la posguerra española, entonces, busca ser un testimonio de una generación afectada por la guerra y por el discurso franquista, sin haber podido hablar ni criticarlos abiertamente:

Prohibido mirar atrás. La guerra había terminado. Se censuraba cualquier comentario que pusiera de manifiesto su huella, de por sí bien evidente, en tantas familias mutiladas, tantos suburbios miserables, pueblos arrasados, prisioneros abarrotando las cárceles, exilio, represalias y economía maltrecha. Una retórica mesiánica y triunfal, empeñada en minimizar las secuelas de aquella catástrofe, entonaba himnos al porvenir. Habían vencido los buenos. Había quedado redimido el país. Ahora, en la tarea de reconstruirlo moral y materialmente, *teníamos que colaborar con orgullo todos los que quisiéramos merecer el nombre de españoles.* (13: el énfasis es mío)

Gran parte del proyecto de “merecer el nombre de españoles” cayó sobre los hombros de las mujeres.

En este texto, Martín Gaité parte de citas de las revistas femeninas de los años cuarenta y cincuenta en lo que ella propone como un tratado sobre las relaciones amorosas de la posguerra para “tratar de entender cómo se interpretaron y vivieron realmente estas consignas y hasta qué punto condicionaron los usos amorosos de la gente de mi edad y su posterior comportamiento como padres y madres de familia” (14). En el centro del texto se encuentra la idea de que la educación y el comportamiento de la mujer fueron claves para la creación de una sociedad sana. Aquel paso atrás en el papel femenino propició la infantilización de las mujeres: “La exaltación del desvalimiento, de la fragilidad que busca cobijo, encerraba a las mujeres en un infantilismo que, con el correr de los años, perdía todo poder de seducción y se volvía sencillamente anacrónico” (51).

Hay un énfasis en *Usos amorosos de la postguerra española* en la importancia de no desviarse de la norma de conducta femenina apropiada, y de no ser “la chica rara”. Estas eran “las chicas poco sociables o displicentes, que no ponían a dar saltos de alegría cuando las invitaban a un «guateque», descuidaban su arreglo personal y se aburrían hablando de novios y de trapos” (38).⁷¹

Con su primera novela, *Entre visillos*, gana Carmen Martín Gaité el Premio Nadal en 1957. Esta novela explora el ambiente sofocante de una ciudad provinciana, que podemos interpretar como Salamanca, durante los años cincuenta. El mismo título de la novela alude al hecho de que a las mujeres les corresponden los espacios domésticos e interiores, y que tienen que observar la actividad del mundo exterior “entre visillos”. Martín Gaité también ha explorado este fenómeno en *Desde la ventana*, una indagación de la escritura femenina. Fiel a las tendencias realistas y objetivistas del momento, recae en el lector leer y formar sus propias conclusiones a base de las descripciones y el diálogo. Además, la autora usa una perspectiva múltiple para poner en evidencia los conflictos entre las expectativas sociales y las jóvenes inconformes consigo mismas. Como las muchachas que describe Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra*, la mayoría de las chicas en esta novela tienen como único objetivo casarse, pero para las que aspiran a otras cosas, surgen muchos desafíos.

⁷¹ Por cierto, la chica “rara” llega a ser personaje recurrente en los cuentos y las novelas de Martín Gaité durante los años cincuenta.

La mirada atenta: Los cuentos de Carmen Martín Gaité

Como la mayoría de escritores de su generación, Carmen Martín Gaité se dedica primero al cuento. En el prólogo a sus *Cuentos completos*, la autora señala la importancia de este género para los escritores del medio siglo:

el ejercicio de la literatura, como el de la mayoría de los oficios, estaba jalonado por graduales etapas de aprendizaje. Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a ser maestro, pasaba por aprendiz y oficial, casi nadie se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, *una mirada atenta y unos oídos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.* (7: el énfasis es mío)

En estos cuentos, se empiezan a desarrollar los temas que luego aparecen en *Entre visillos*, los mismos que la autora seguirá explorando hasta su última obra: la relación que tienen las mujeres con los interiores y los exteriores, los anhelos de libertad y frecuentemente, las complicadas relaciones de pareja.

En “Variaciones sobre un tema”, el primer relato de *Cuentos completos*, conocemos a Andrea, una mujer de treinta años que se había ido de su pueblo a Madrid en busca de la libertad. Por un lado, se siente muy aislada y muy sola en Madrid, pero al volver a su origen, se da cuenta de lo que la libertad ha significado:

Por eso, aunque Andrea actualmente podía decir bien alto, y sin que fuera propiamente mentir, «trabajo en una cafetería, salgo a la calle, me pierdo entre la gente, nadie me pide cuentas, me compro trajes y zapatos, no me pudro en un pueblo, les gusto a los chicos, sé un poco de inglés», este resumen solamente se volvía significativo al añadirle secretamente la rúbrica del «soy aquella que soñé»... (18)

El sueño de Andrea había sido pasear por la ciudad sin tener que justificárselo a nadie, y aunque se sienta aislada como mujer soltera, no experimenta los mismos anhelos de libertad que las mujeres casadas en estos cuentos.

“Tarde de tedio”, por ejemplo, nos presenta a Isabel, esposa de un médico, el cual nunca se encuentra en casa por trabajar demasiado. El cuento se abre con la riña entre sus hijos, quienes después se quejan de que su madre nunca salga con ellos, dejándolos siempre al cuidado de la niñera. Pero, para Isabel, como para casi todas las mujeres de estos cuentos, estar fuera de la casa representa la mayor libertad. Pasa los días de compras y en la peluquería donde las revistas también le hacen sentirse extrañamente desubicada. Este cuento demuestra que el tema de la libertad de las mujeres no ha cambiado mucho con el paso del tiempo. Anteriormente, las actrices del cine americano representaban a la mujer libre, y ahora en los años 60, es Jacqueline Onassis: “en todas viene. Escudada tras sus gafas oscuras, desayunando en un puerto y durmiendo en otro, balanceándose sobre las olas del Adriático, en su yate escrutado por el teleobjetivo de los fotógrafos del mundo, como la protagonista de aquella canción ya antigua...” (148). Durante su visita a la peluquería, puede soñar

con viajes en yate y en la libertad, pero después sólo le queda la opción de volver a su casa y a su rutina:

Es todavía de día porque ya anochece tarde. Y está tan cerca de casa. *Volver es lo peor*. Camina lentamente, perezosamente, parándose a cada paso a mirarse en las lunas de los escaparates. Los niños se estarán bañando. Y Jacqueline Onassis, ¿qué hará? Unos vencejos altos y chillones revolotean por encima de las terrazas de los edificios. Cruza la calle. Ya se ve su portal. (150)

La ilusión y la desilusión de las relaciones amorosas

Como hemos visto en “Tarde de tedio”, Isabel tiene anhelos de vivir otra vida, pero aunque su esposo no tenga mucho contacto con ella por el tiempo que pasa trabajando, ésta no parece guardar sentimientos negativos hacia él. En cambio, muchos de los otros cuentos de Martín Gaité están llenos de relaciones matrimoniales conflictivas que dejan a las mujeres con ganas de escaparse a las calles de la ciudad y estar solas. La urbe para muchas de ellas representa un espacio de libertad, y se puede intuir que el sofoco que sienten tiene que ver con el deseo de no ser la chica rara, de cumplir el supuesto sueño de la mujer de la época: casarse y tener hijos.

Según la autora, un problema significativo para las mujeres de su generación fue la creación de ilusiones sobre el amor, el matrimonio y la maternidad. Gran parte de aquellas tuvieron sus raíces en la novela rosa, “un mal menor, comparada con otros modelos mucho más peligrosos de la literatura” (*Usos amorosos de la posguerra* 157). Por lo tanto, se percibe cierta desilusión por parte de Martín Gaité en los

escritos de *Cuadernos de todo*, *Agua pasada* y *La búsqueda de interlocutor*. Esta se ve reflejada también en sus ficciones.

En sus *Cuadernos de todo*, escribe Martín Gaité: “Yo digo que lo malo son las taras psicológicas que ha dejado la familia en la mujer y en el hombre—celos, recelos, etc.—, que no se pueden destruir de un plumazo. Porque, si no se cuenta con ellas, se enmascaran soterradamente adoptando formas aún más tiránicas e incombustibles” (83). De eso, precisamente, trata su novela de 1963, *Ritmo lento*. Según ella, “la primera edición [...] no sólo no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria” (*Ritmo lento* 8). Esta afirmación, se puede explicar por la coetánea *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, aparecida muy censurada en 1962. Pero a pesar de sus afinidades, esta segunda novela de la autora no tuvo el eco de la de Martín Santos, hecho que se debe en gran parte a la recepción de la literatura escrita por mujeres. A pesar del hecho de que ambas novelas marcan una ruptura con el realismo social, *Ritmo lento* ha recibido muy poca atención crítica como afirma Guerrero Solier en su artículo “Ritmo lento y la renovación de la novela en los sesenta”:

Tiempo de silencio, que adelantó en poco tiempo a la publicada por la escritora salmantina, se ha llevado casi por entero los honores de haber renovado los vientos de la narrativa española de principios de década. Los especialistas, sin embargo, no se detuvieron—ni se ha detenido hoy—en el carácter innovador de *Ritmo lento*. La novela, que supone un distanciamiento considerable de las técnicas objetivistas presentes en la escrita anteriormente por la misma autora, *Entre*

visillos (Premio Nadal 1957), surge, además cuando miembros de las promociones femeninas de postguerra siguen ancladas en los métodos realistas de los años cincuenta. (95)

Esta novela presenta ciertas realidades de la vida española de los años sesenta, y además toca muchos temas sociales. Sin embargo, como *Tiempo de silencio* en su estructura formal, lo que diferencia a las prácticas vigentes del realismo social es que hay un enfoque psicológico, mayormente el de su protagonista.

A diferencia de la mayoría de los textos de Martín Gaité, esta novela se cuenta desde la perspectiva de un “héroe” masculino. David Fuente es un joven que proviene de una familia adinerada, y socialmente desmañado. El texto consiste de sus recuerdos contados mientras está en un hospital psiquiátrico. Según él, siempre ha tenido un ritmo diferente a las otras personas, lo que contribuye a su torpeza social:

De tal manera que si las cosas cambiaron luego, en la edad adulta, no fue porque cambiara yo. Es decir, que, al crecer, no dejé de ser lento y reflexivo, sino que, por el contrario, este ritmo se puso más de manifiesto al contrastar con el ritmo apresurado de las demás personas de mi edad que empezaron a verme como excepción. Lo único, pues, que varió fue el despliegue de atención de los otros hacia mi ritmo lento; o dicho con otras palabras, el reconocimiento de tal ritmo como anormal. (63)

Según él, este ritmo tiene que ver con una discordancia con el tiempo: “A lo largo de mi vida, he sentido de modo perenne y casi físico la envoltura del tiempo del cual me muevo inarmónicamente, como en un traje no adaptado a mi medida. Y a veces me he

revuelto contra tanta incomodidad” (110). David atribuye esta disconformidad a la relación que lleva con su padre. Durante casi toda la infancia, ni David ni su hermana, Aurora, asisten a la escuela. David establece una relación cercana con su padre, lo que inspira la burla de sus compañeros escolares cuando empieza a asistir al colegio. A lo largo de la novela, David empieza a darse cuenta de la anormalidad de tal relación: “Pronto, no obstante, empecé a ser consciente de que aquellas visitas al cuarto de mi padre, a medida se me iban haciendo imprescindibles, contribuían por otra parte a aumentar las dificultades que ya tenía para acoplarme al mundo establecido y hacer amigos entre los de mi edad” (139). A través de su contacto con su amigo Bernardo, a quien conoce en el colegio, empieza a distanciarse de su padre:

Entonces me ocurrió algo muy curioso. Por primera vez en mi vida pensé en mi padre amargamente como en una tabla de salvación a la que no me querría agarrar. Se me vino a la memoria el mote que me habían puesto en el Instituto, y este recuerdo aumentó mi sensación de desvalimiento. Mi padre era el que tenía la culpa de todo, precisamente él era quien me impedía ser feliz. Y en el mismo momento de pensarlo se lo dije a Bernardo, cuya compasión necesitaba en aquel momento a todo trance. (Además ya había intuido lo que luego he venido a saber con toda certeza: que él y mi padre eran tierras antagónicas y que solamente renegando de uno podía estar en gracia con el otro). (149)

Más allá de ser un análisis psicológico de David, las relaciones que lleva con los otros personajes del libro nos ofrecen una perspectiva valiosa sobre el lugar de la mujer en la España de los años sesenta.

David como portavoz de ciertos temas sociales relacionados con las mujeres

A pesar de tener por narrador y personaje principal a un hombre, *Ritmo lento* nos descubre muchos temas relacionados con las mujeres y su situación particular durante aquella época. Las relaciones entre David y las mujeres (y algunos de los hombres) del libro sirven para ofrecernos una perspectiva sobre aquéllas, los roles de género, el amor y las relaciones de pareja. Esto se establece desde el prólogo de la novela con la visita de Lucía al padre de David.

Lucía es la joven que se enamora de David a pesar de las constantes críticas de su comportamiento. Por un lado, quiere cumplir el papel tradicional de la mujer, pero por otro, David constantemente le dice que debería comportarse de otra forma para no cumplir ese rol. Él, por ejemplo, siempre le prohíbe hacer ciertas cosas: “No, señor. Antes me gustaban mucho los versos. Pero David me dijo que no leyera versos. Que yo ya era de por mí demasiado sentimental. Quería convertirme en una mujer fuerte. Siempre me estaba prohibiendo cosas” (24). El deseo de David de convertir a Lucía en una mujer fuerte, sin duda, viene de lo que observó en su propia familia y el comportamiento de su madre, quien está sujeta a las ideas del padre mientras exhibe un gran aburrimiento frente a las tareas domésticas:

De ella sí me hablaba algunas veces; y siempre con exaltación. Decía: “Tú te pareces demasiado a ella. Tienes que aprender a ser de otra manera para no sufrir. A lo primero que tienes que aprender es a liberarte de mí, a no obedecerme. Y en cambio a escuchar lo que te digo, que nunca lo escuchas ni te enteras de lo que significa. Por eso no lo sabes discutir”. Quería enseñarme a ser su amiga, su

interlocutora, como decía él; pero yo sólo lo intentaba por darle gusto.

Con las cosas que me hablaba me armaba mucho lío. (27)

Parece que en esta novela, David sirve para demostrar que las relaciones entre hombre y mujer se han vuelto más complicadas recíprocamente ante las nuevas actitudes genéricas de aquella porque ya en los años sesenta, notamos el influjo del feminismo y cierta apertura en las actitudes hacia la mujer. Por un lado, David ha sido testigo del sufrimiento de su madre por el tratamiento del padre y parece creer que las mujeres deben romper con este modelo tradicional, pero a su vez, sigue el mismo modelo de comportamiento porque todavía no sabe cómo adaptarse a las nuevas normas de la sociedad.

En este respecto, su amigo Bernardo se puede ver como un contraste. No ha tenido una vida familiar típica—ha vivido solo desde una edad temprana porque su madre que era soltera murió joven. Sin embargo, los comentarios de Bernardo son típicamente machistas y es evidente su desprecio hacia las mujeres. Por ejemplo, considera las relaciones amorosas como un mal casi innecesario: “No parece sino que nos hemos obligado a obedecer algún pacto. ¿Crees tú que yo no me pienso echar novia cuando tenga dinero? Sólo te digo que no será una intelectual; eso va en gustos. Que será una chica sencilla que se quede en su papel y no se meta en nada. Bastante peligrosa será aun así” (44).

En contraste con estas opiniones, sin duda representativas del discurso masculino típico del momento, David ha tenido una variedad de modelos de comportamiento femenino: el ya mencionado de su madre, su hermana Aurora y su prima Magdalena. Desde la infancia su hermana ha tenido una personalidad fuerte e

imponente. Sin embargo, al acabar su carrera de derecho, termina casándose con Julio para cumplir el papel tradicional de la mujer que se queda en casa criando a sus hijos. A lo largo de la novela, el lector entiende que esta situación da paso a una insatisfacción por parte de la hermana de David. A su vez, la situación matrimonial de Aurora y su esposo le “suministran nuevos datos para [sus] meditaciones acerca de la relación matrimonial” (272) tanto a David como al lector. Aurora, en este sentido, es representativa de la mujer de los años sesenta, la cual descubre cierta libertad—ha tenido la oportunidad de seguir una carrera de derecha—, por ejemplo. Pero, por otro lado, es un momento complicado para las mujeres que se sienten atrapadas entre la vida profesional y la vida tradicional. Aurora, como muchas, ha tenido que elegir entre tener una carrera, la cual implicaría la soltería, o casarse.

Las ataduras frente a la soledad: La soledad como estrategia de resistencia

Publicado en 1962, *Ritmo lento* todavía estaba sujeta a las leyes de censura. Martín Gaité, entonces, no pudo ser tan abierta con respecto a ciertos temas. Además, es a través de la literatura que Martín Gaité hace una reflexión sobre los cambios sociales que todavía no habían llegado a ser la norma (Blanco 48). Sin embargo, muchos de los temas ya presentes en sus textos escritos anteriormente a 1975 siguen vigentes en sus ensayos y cuadernos. Como señaló en *Usos amorosos de la postguerra*, para la sociedad del momento, no hay nada peor que ser soltera—los hombres que no se casan es porque no quieren, y las mujeres que no se casan es que no pueden (45). Esto le hace criticar de cierta forma a las mujeres:

Pero, al filo de tanto alboroto, anida el fracaso de estas conquistas, que solamente tendrían sentido si las mujeres, liberadas del matrimonio,

hubieran puesto su meta en acceder la soledad, es decir, al difícil ejercicio de saber aguantarse a sí mismas. El miedo a la soledad y a la independencia las lleva a sustituir el matrimonio por una serie de ensayos consecutivos de convivencia cuya fugacidad no impide que en el seno de cada uno de ellos germinen, casi indefectiblemente, dos de los sentimientos que más fomentados han sido por la institución conyugal y que, a su vez, más la han apuntalado a ella: el afán de posesión y el deseo de dejar raíces en alguien. (*La búsqueda de interlocutor* 127)

Tanto en *Cuadernos de todo* como en otras colecciones de ensayos (*Agua pasada*, *La búsqueda de interlocutor*), Martín Gaité hace referencia a la soledad y su importancia, tanto para los escritores como para las mujeres: “La tarea del escritor es una aventura solitaria y conlleva todos los titubeos, riesgos y sorpresas propios de cualquier aventura. Pero en un mundo donde se huye cada vez más de la soledad y de la aventura, el escritor es mirado con recelo: desconcierta como un narrador contra corriente” (*Agua pasada* 371). En su ensayo “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español”, Roberta Johnson señala que la soledad es fundamental para la formación de la identidad completa de la mujer (23) y subraya la importancia de Carmen Martín Gaité en relación a la soledad: “Carmen Martín Gaité es quizás la primera escritora-pensadora española de posguerra en reconocer de una forma teórica y más extensa la importancia de la soledad para la formación de la mujer desde su propia conciencia, como ser socialmente independiente y autónomo, y sobre todo para la mujer escritora creadora” (34).

Carmen Martín Gaité y los usos de la Historia

El tema de la soledad junto a la exploración psicológica de una persona inadaptada como David Fuente y su vínculo con las complicadas relaciones amorosas nos abre un espacio para hablar del interés de Carmen Martín Gaité con la historia. Las dos novelas de la autora que han recibido más atención crítica son *Entre visillos* y *El cuarto de atrás* y en gran parte es por la perspectiva que nos brindan sobre la Guerra Civil y la posguerra, momento histórico clave del siglo XX. Ramos Ortega, sin embargo, ha advertido que “el tema de la guerra civil o de la posguerra, para la generación de Martín Gaité, no es ni podrá ser un tema histórico” (77). En cambio, sugiere que gracias a sus narraciones, “nosotros, como lectores, hemos heredado las historias--con minúscula--para integrarlas en la Historia, con mayúscula” (78). La misma autora enunció una idea parecida al presentar su tesis doctoral en 1972 después de haber dedicado casi diez años a los estudios históricos:

La relación del pasado con el presente, de las historias inventadas con las verdaderas, del lenguaje estereotipado con el que pugna por indicar las angustias y necesidades del individuo, de los comportamientos privados con los públicos eran evidencias inseparables ya de mi capacidad de reflexión y contemplación, y que, al invalidar para siempre mi posibilidad de enfocar cualquier asunto desde un punto de vista deslindado y unívoco, trastornaban mis esquemas de orden anteriores...De este asalto conjunto a mi interés por la triple vía de lo

histórico, lo lingüístico y lo literario se resiente en gran medida el presente trabajo. (*Agua pasada* 365)⁷²

Dado que el análisis crítico de sus novelas suele enfocarse en su aspecto casi testimonial, sus estudios históricos, en particular sobre el siglo XVIII pueden parecer sorprendentes. José Jurado Morales, sin embargo, afirma: “Todo lo contrario: en su trayectoria personal y literaria esta época supone un tiempo fascinante y sugestivo como bien muestran las repetidas ocasiones en que se ha acercado a ella en sus investigaciones, reflexiones y ficciones” (54).

Aunque no se dedica a los estudios históricos hasta después de haberse establecido como escritora, su interés en la historia está ligado a las lecturas de su adolescencia. Ya hemos señalado las huellas del discurso noventayochista en la obra de Sánchez Ferlosio, detalle que subraya la subsistencia de las tradiciones culturales de preguerra. La Generación del 98 también ha influido en la obra de Martín Gaité. Los libros de estos autores se encontraban en la biblioteca de su padre, la cual era una especie de refugio durante su adolescencia: “Leí muchas obras clásicas, tanto de teatro como de poesía y prosa, y devoré con especial fruición casi todas las novelas de la generación del 98 que mi padre tenía en su biblioteca” (*Agua pasada* 17). Además, Miguel de Unamuno era amigo de su familia y se nota su influencia sobre la autora en el prefacio a “El balneario” (1954), en el cual incluye una cita de *Niebla*. Destaca también la estampa de otros escritores del 98. Por ejemplo, *Ritmo lento* comienza con una referencia al texto machadiano *Juan de Mairena* y según Phyllis Zatlin, es en esta novela donde más se percibe la influencia de la Generación del 98. Además de las

⁷² La tesis doctoral luego fue publicada como *Usos amorosos del dieciocho en España*.

referencias a Machado a lo largo de la novela, para Zatlin, el mismo título del libro apunta a una misma preocupación temporal que la obra machadiana. También advierte que el personaje de David Fuente encarna la *abulia* que sufren algunos personajes en las novelas de Baroja, Unamuno y Azorín.⁷³ Cabe señalar que Martín Gaité había tratado el tema de la *abulia* en el discurso de autores como Unamuno, Baroja y Ganivet en su artículo “Tres siglos de quejas de los españoles sobre los españoles”.⁷⁴

La autora apunta que algunas de las ideas de la Generación del 98 parten de las surgidas en el siglo XVIII. Curiosamente, el interés de la autora en el siglo XVIII emerge justo después de la publicación de *Ritmo lento*. Como ya apuntamos anteriormente, esta novela recibió muy poca atención, posiblemente por verse eclipsada por el éxito de *Tiempo de silencio*. Frente a tal desilusión y otros problemas personales, Martín Gaité empieza a pasar las noches en el Ateneo de Madrid, donde lee textos sobre el siglo XVIII. María-Dolores Albiac Blanco sugiere que la decisión de estudiar la Historia fue “un modo de tomar distancia respecto a su trabajo de novelista” (176). La misma Martín Gaité explica que: “Su trato me sacó de la prisa, y de muchas melancolías y agobios personales, aparte de los viajes que me llevó a emprender y las personas, vivas y muertas, que con ocasión suya conocí” (*La búsqueda de interlocutor* 71). Al leer *La historia del reinado de Carlos III* de Antonio Ferrer del Ríó, se interesa por la historia de Melchor Rafael de Macanaz,

⁷³ Afirma Zatlin: “But David is a much more extreme development of this same kind of character, combining both the negative viewpoint of an Andrés Hurtado (Baroja, *El árbol de la ciencia*) and the vacillation of an Augusto Pérez (Unamuno, *Niebla*)” (294).

⁷⁴ En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973).

político regalista que había llegado a ser ministro de Felipe V antes de ser procesado por la Inquisición. Los detalles de la vida de Macanaz presentados en este libro de Ferrer del Río le provocaron más preguntas que respuestas a Martín Gaité y por eso, emprende una investigación de casi siete años. Hasta aquel momento, no existió ninguna biografía sobre Macanaz y por eso, las pesquisas de nuestra autora se basó en otros documentos, en particular las muchas cartas que había escrito Macanaz. Esta indagación sobre las contradicciones tanto de la vida de Macanaz como del siglo XVIII, culminaron en un libro de 390 páginas: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*.⁷⁵

Aquí convendría subrayar la significación de un estudio sobre el siglo XVIII en la España de Franco. David Herzberger nos recuerda que durante la posguerra, sólo se aceptaba una versión de la historia: “In post-Civil War Spain, authority over history is bound up with restrictive narrative practices shaped and regulated by historians of the State. The absence of choices and alternatives for framing the past therefore begets a narrowly construed notion of historical truth” (2). Carmen Martín Gaité alude a las limitaciones de esta historiografía oficial en 1971, cuando escribe el artículo “En el centenario de don Melchor de Macanaz” para *Revista de Occidente*.

⁷⁵ Curiosamente Martín Gaité dedica *El proceso de Macanaz* a su suegro: “A la memoria de Rafael Sánchez Mazas que tantas cosas sabía de conflictos entre la Iglesia y el Estado, dedico este trabajo que él me animaba a proseguir, con la pesadumbre de que no haya podido llegar a leerlo.” Albiac Blanco apunta al tiempo que éste pasó como reportero en Roma “donde conoció el complejo y torturoso mundo de la curia vaticana y la relación de sometimiento que imponía a España. Con el seudónimo de Persiles dio en *España Vaticano. (La política religiosa. Encuentros con el capuchino)* sus opiniones sobre la articulación diplomática entre ambos Estados. Hoy el libro es una rareza de bibliófilo, ya que él mismo lo hizo retirar tempranamente, sin duda por no entrar en conflicto con la ideología falangista que le procuró un ministerio sin cartera entre 1939 y 1940” (176).

En este texto, la autora traza el desarrollo de su estudio sobre Macanaz, el cual surgió de pura afición: “...estaba yo por entonces enterada más bien superficialmente de la historia de España, y precisamente para ir cubriendo lagunas había iniciado, como simple aficionada, una serie de lecturas sobre el siglo XVIII” (*La búsqueda de interlocutor* 55). En 1978, sin embargo, puede escribir con más libertad y publica “El miedo a lo gris” en la revista *Nada*, donde las “lagunas” en su conocimiento de la historia española ahora son “deficiencias de [sus] estudios oficiales” (*Agua pasada* 79). Ella señala que los manuales históricos siempre presentaban el siglo XVIII como una época pacífica que carecía de interés, especialmente en comparación con la grandeza del Imperio promulgado por el régimen. Además, bajo el foco de la Ilustración, el siglo XVIII se caracteriza por su énfasis en la razón y un cuestionamiento de la gloria del Imperio. Por esta razón, el discurso dieciochista se considera anti-español:

Pero mucho antes de esto, en mis años escolares buscaba, sin encontrarlas, las señas de identidad de aquel desdibujado y proscrito siglo XVIII, no sabía yo que los recelos que venía mencionado y tildado de antiespañol tenían su raíz en los anatemas del polígrafo santanderino. Por aquellos años de la reciente postguerra, todo lo que significase antiespañolismo tenía que ser borrado de nuestro panorama, aislado por una alta barrera para impedir la imposible contaminación de sus efluvios. (*Agua pasada* 82)⁷⁶

⁷⁶ Al hablar del “polígrafo santanderino”, la autora se refiere al filólogo e historiador Marcelino Menéndez Pelayo.

De este modo, esta investigación sobre el siglo XVIII y además sobre un hombre como Macanaz, procesado por la Inquisición representa una forma de subvertir la historia oficial.

Se ha señalado que *El proceso de Macanaz* no es sólo una biografía, sino una “radiografía [de] la vida política española bajo el mandato de Felipe V” (Jurado Morales 55) y la predilección de la autora por el siglo XVIII no termina con la publicación de aquel libro. A falta de una biografía directa, nuestra autora indagó en archivos españoles y franceses, donde revisó cartas y otros documentos oficiales para reconstruir la vida y el entorno de Rafael Melchor de Macanaz. Tras cinco años de pesquisa, Martín Gaité queda entusiasmada con el estudio de la historia y decide doctorarse en dicha materia:

...me di cuenta de la transformación irreversible que se había operado en mi oficio, alternando y condicionando la forma de abordar en adelante cualquier tema que pudiera llamar mi atención...Después de haberse internado durante años por el caos lingüístico, anecdótico y psicológico del viejo Macanaz, pieza, a su vez, del complicado puzzle social e histórico de principios del siglo XVIII, ¿quién iba a declararse filólogo, novelista o historiador sino, en todo caso, una mezcla desbarajustada de las tres cosas? (*Agua pasada* 364-365)

Mientras investigaba el estudio sobre Macanaz, se había enterado de la práctica dieciochesca del cortejo, moda cultural que permitía a las mujeres casadas tener un amigo que les hiciera compañía, conversando con ellas, dándoles consejos de belleza y acompañándolas al teatro u otras funciones sociales. Efectivamente, estos

amigos tenían la función de hacerles caso a estas mujeres: “Por primera vez en la historia de las mujeres españolas, alguien se dedicaba, con el visto bueno de una parte de la sociedad, a entretener sus ratos de ocio y el menester era considerado como una función social importante” (*Usos amorosos del dieciocho XVIII*).⁷⁷ De esta forma, la exploración del cortejo da paso a una investigación y reflexión sobre las costumbres amorosas del siglo XVIII, las cuales para la autora han dejado sus huellas en las prácticas posteriores:

Digamos que ha sido como si las llamadas a mi atención sobre el tema del amor y del matrimonio, procedentes por un lado de mi historia y de la de mis amigos y conocidos, y por otro de la historia de las gentes que murieron antes de nacer nosotros y que nos hemos acostumbrado a considerar aisladas en el reducto de los libros, fueran excavaciones practicadas al principio por separado desde puntos opuestos de una tierra que no se sospechaba siquiera que pudiese pertenecer al mismo montón... (*Usos amorosos del dieciocho XVI-XVII*).

Como hemos visto, las reflexiones sobre los efectos de las normas de conducta y las intrincadas relaciones amorosas ya se hicieron presentes en la ficción de Martín Gaité, pero durante los años en los cuales la autora indaga sobre el siglo XVIII, estos temas empiezan a cobrar más peso personal. Mientras redactaba *El proceso de Macanaz*, se separó de Rafael Sánchez Ferlosio y este evento parece haber influido en su decisión de investigar el tema amoroso. Es especialmente contundente la dedicatoria de *Usos amorosos del siglo dieciocho*: “Para Rafael, que me enseñó a

⁷⁷ Para una lectura del deseo “queer” en el siglo XVIII, ver Penrose, *Masculinity and Queer Desire in Spanish Enlightenment Literature*.

habitar la soledad y a no ser una señora”. De este modo, la investigación y la redacción de este texto parecen ser un refugio para la autora. Sin duda, estas mismas inquietudes influyeron en su decisión de seguir indagando sobre el tema amoroso con *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

La huida de la realidad: El lugar de lo fantástico en la obra de Martín Gaité y Sánchez Ferlosio

La obra más estudiada de Martín Gaité, sin duda, ha sido *El cuarto de atrás*. En esta novela que ha representado la memoria de la Guerra Civil y de la posguerra, la autora construye un relato que mezcla lo fantástico con lo real, en el que C., la protagonista, quien podemos interpretar como la autora misma, entra en los recintos de la memoria gracias a las preguntas de un visitante misterioso y unas pastillas que le da. Con el pretexto de entrevistarla, el hombre, vestido de negro, le empieza a preguntar acerca de su pasado, sus obras y sus gustos literarios. Las preguntas, poco a poco, van evocando memorias de su niñez, recuerdos que han estado en “el cuarto de atrás” de su memoria por muchos años. En un estado de somnolencia, C. se duerme mientras habla con el hombre, y luego se despierta para encontrar tres indicios que señalan que la visita no ha sido sólo un sueño: una bandeja en la sala que tiene dos vasos, una caja dorada que pertenece a C., y un manuscrito con el título “El cuarto de atrás”. Esta novela en la que “lo real y lo ficticio confunden” (18) nos presenta la historia de una época, y se puede ver como uno de los primeros textos que rompe el largo silencio impuesto por Franco.

Dado que el realismo es la tendencia literaria que más ha definido la obra del medio siglo, el uso de lo fantástico podría parecer una ruptura en la trayectoria literaria de Carmen Martín Gaité. Sin embargo, esta pauta anterior ya se remonta a su

primer texto novelístico, *El libro de la fiebre*. Lo fantástico tiene varios motivos en su obra. Primero, hay que subrayar lo que dice la propia autora sobre su tendencia innata de aceptar las líneas borrosas entre lo inverosímil y lo verosímil, una predisposición que atribuye a su ascendencia gallega:

En mi caso me resulta muy difícil separar las influencias literarias de la que puede recibir por herencia materna, es decir a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas. Mi afición a la lectura fue sumamente precoz, pero cuando me enfrenté con textos donde lo inverosímil imperaba, creo que ya me era fácil aceptarlo con tanta naturalidad como lo verosímil y sin demasiada distinción entre sus respectivas fronteras. (*Agua pasada* 162-163)

A su vez, la autora considera que lo fantástico, o lo fingido es algo inherente a toda literatura: “Pues bien, ¿no es que la literatura, pertenezca al género que pertenezca, algo quimérico, fingido e imaginario por esencia? ¿No ha quedado rastro suficientemente expresivo en la lengua, al aprovechar ésta el término «ficción» para diferenciar los relatos fingidos de aquellos cuyo argumento puede atestiguararse con arreglo a criterios históricos?” (157) Se percibe en esta cita las ideas de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: “Por consiguiente, lo que dio una base a nuestra definición de lo fantástico es la categoría de lo real. En cuanto tomamos conciencia de este hecho, debemos detenernos, asombrados. Por su definición misma, la literatura pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es. Puede incluso decirse que, por una parte, gracias a la literatura y al arte esta definición se vuelve imposible de sostener” (197). Cabe señalar que en *El cuarto*

de atrás, la narradora menciona su reciente lectura de este libro y su influencia en su escritura: “Palabra que voy a escribir una novela fantástica” (19). Esta novela, sin embargo, no es la primera vez que nuestra autora utiliza lo fantástico como estrategia literaria.

En mayo de 1949, Carmen Martín Gaité se contagió del tifus y pasó unos cuarenta días en la cama con una fiebre tan alta que sufrió de delirios. Después decidió escribir un libro a raíz de aquella experiencia: “Aquel verano, después de sanar, empecé a escribir un libro que se titulaba *El libro de la fiebre*, donde, en plan poético y surrealista, trataba de rescatar imágenes fugaces de mis delirios” (*Agua pasada* 19). *El libro de la fiebre* evoca muchas escenas e imágenes oníricas que a veces parecen no tener sentido. Detrás de ellas, sin embargo, ya están presentes muchos de los temas que llegan a ser constantes en la obra de la autora: la memoria, la nostalgia por la infancia, el lugar de la mujer en la sociedad española. Además, introduce también un comentario sobre la literatura de los años cuarenta.

Gran parte de los delirios que acompañan la fiebre de la narradora tienen que ver con la posible recepción de su texto. En uno de ellos, por ejemplo, el libro se convierte en un circo. Al entrar, la gente le paga unas monedas, pero a la salida si no le ha gustado, ella devuelve el dinero. A la mayoría de los “espectadores”, les gusta porque “tenía mucho dinero metido en un saco y miraba a la gente que entraba y salía por mi libro desde una exaltada y purísima alegría, como si quisiera hacerles partícula de aquella vertiginosa rueda de la fiebre” (116). Sin embargo, también empieza a anticipar los posibles críticos del libro, en este caso representado por un señor de luto: “Esto no es negocio, hijita—me dijo un señor de luto que se paró a mi lado—. Tú eres

muy niña para montar un espectáculo como éste. Ya sé que lo que haces es una propaganda, pero vas a arruinarte y sólo consigues que se rían de ti” (116).

Los críticos más duros, sin embargo, vienen de un grupo de señoras que no sólo atacan el libro, sino a la misma autora por estar metida en la literatura:

-Yo creí que era un libro para curar la tosferina o algo por el estilo; en fin, con alguna utilidad. Por eso lo compré.

-Yo no lo he leído. No tengo tiempo para leer nada, sólo el periódico, como ahora tengo en mi casa a los niños de Justa.

-La escritora mejor es Doña Concha Espina. Ya lo dice mi marido. Y él entiende de esto muchísimo.

-¡Bah! Las mujeres no deben meterse en zarandajas. Mujer que sabe latín no puede tener buen fin. (142-143)

Mientras, por un lado, estos comentarios nos descubren las posibles “inseguridades” de la autora, también critican la ignorancia de las mujeres por tener que formar sus opiniones a base de lo que piensan sus esposos.

La autora también se aprovecha del delirio para criticar abiertamente no sólo el ámbito cultural del momento, sino también la poca relevancia que tenían las mujeres en las letras. Tiene que enfrentarse con sus críticos, pero apenas hablan de su obra porque se distraen con sus diatribas:

-Esta chica, esta chica—decían algunos mirándome atentamente como si quisieran hacer memoria—. Yo la he visto antes en otra parte. ¿No habrá ido por la tertulia del café?

Pero en seguida se distraían y volvían a hablar de la novela. Todos ellos tenían en preparación importantísimas novelas. La novela no era un poema. La novela no era dogmatismo. La novela no era esto ni aquello. No estaban de acuerdo. Reñían. Pío Baroja adolecía de muchos defectos. En España no se podía vivir. En España no había un novelista. ¡Cuánto ruido hacían! Pero era por el bien de nuestras letras. Habría que esperar a que aquellos muchachos concluyeran sus obras. Me consolé pensando que, siendo yo bastante joven, si no me moría del tifus, pronto asistiría a un nuevo siglo de oro, a juzgar por el nutrido grupo de juventud creadora que a mi alrededor se juntaba.

(140-141)

Irónicamente, este grupo de “jóvenes literatos” alude a la dificultad de vivir en España.

Hacia el final del texto, la narradora tiene nostalgia por la fiebre porque en sus delirios la gente no tiene que aparentar nada, y por no tener que aparentar, no hay tantas divisiones en la sociedad:

Y me acuerdo inevitablemente de que en muchos de mis delirios me he visto rodeada de gente sin máscara. Eráis vosotras, las gentes que me rodeáis ahora, pero sin máscara alguna. Yo tampoco la llevaba. Nos mirábamos a los ojos unos a otros, al corazón, sin extrañeza ni dolor, desligados unos de otros y al mismo tiempo pegados en la purísima razón de nuestra alegría, de nuestra paz. No éramos hombres y mujeres ricos y pobres, inteligentes y brutos, éramos sólo como ramas de un

árbol. Yo siempre estaba con todos hasta cuando no os veía, hasta cuando no os sentía. Cada rama estaba desligada, pero estaba porque estaban todas. Eráis vosotros, a mi alrededor como ahora, pero sin caretas. Y a todos os decía la canción. Porque todos veníais conmigo. (173)

Las máscaras son, sin duda, una alusión al fingido bienestar de aquellos españoles como los de su clase durante los años cuarenta y cincuenta, aspecto que ha criticado la autora en otros textos.

En el recuento de sus delirios, la autora dice que la fiebre ha sido solo un pretexto literario (141). En este sentido, el recurso de lo fantástico cumple la misma función que en *El cuarto de atrás*—le permite a la autora hablar de temas no permitidos de otro modo, como ha advertido Todorov: “Puede ponerse en duda que los acontecimientos sobrenaturales no sean más que pretextos; pero esta afirmación contiene, por cierto, una parte de la verdad: lo fantástico permite franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él” (187). En otras palabras, tanto en *El cuarto de atrás* como *El libro de la fiebre*, es a través de lo fantástico que la autora puede afrontar temas prohibidos por la censura. Al final, este primer libro de Martín Gaité no fue publicado hasta 2007, unos siete años después de su muerte.⁷⁸ Sería imposible, entonces, decir con certeza cuál habría sido la recepción por parte de los lectores,⁷⁹ ni los censores, pero me es clave señalar que Martín Gaité a lo largo de *El*

⁷⁸ Según la autora, dos fragmentos fueron publicados en *La hora (Agua pasada 19)*. Maria Vittoria Calvi, en su prólogo de *El libro de la fiebre*, sin embargo, afirma que aparecieron en la revista universitaria *Alcalá* (12).

⁷⁹ En varios pasajes del libro, la autora alude al hecho de que el público medio no entenderá el texto. Además de las reacciones de las mujeres lectoras y la narradora

libro de la fiebre parece preocuparse por cómo responderá Rafael Sánchez Ferlosio al libro: “El caso es que pueda gustarle a Rafael cuando se lo lea, *esto es indispensable*” (173: el énfasis es mío). Desafortunadamente, esto no fue el caso. En su “Bosquejo autobiográfico”, la autora expresa su desilusión al compartirlo con su entonces amigo: “Estaba muy entusiasmada y me parecía muy bonito, pero Rafael Sánchez Ferlosio, a quien se lo enseñé pocos meses después, cuando lo volví a ver en Madrid, me dijo que no valía nada, que resultaba vago y caótico...” (*Agua pasada* 19).

Curiosamente, es en esta misma época que Sánchez Ferlosio estaba en el proceso de escribir *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, obra que también recurre a símbolos y elementos fantásticos. Como ya hemos visto, estos símbolos también podrían ser una forma de criticar de forma desapercibida aquel entorno. Hay muchos elementos sobrenaturales y mágicos, y esta primera novela de Sánchez Ferlosio tiene poco que ver con las tendencias literarias del momento. A diferencia del texto de Martín Gaité, no se confunden lo experimentado con el sueño—los elementos fantásticos forman parte de lo cotidiano. Ha preguntado Santos Sanz-Villanueva: “¿qué rumbo habría seguido la escritora de no haberla [sic] disuadido su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, de seguir por esa línea, entonces inusual y pionera? ¿Por qué lo hizo Ferlosio cuando él mismo andaba en aventuras fantástico imaginativas que cuajaron en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*?” (“Carmen Martín Gaité: Crítica de la actualidad” 106)

luego tiene la visita de un demonio y lamenta que “los críticos echaron a perder mi libro” (152). Para tranquilizarla, el diablo se convierte en catedrático de literatura que alaba el texto: “Notable. Realmente notable—dice relejendo cada párrafo—. Es un libro magnífico” (153). En mi opinión, el hecho de que solo un catedrático de literatura lo elogie podría ser una alusión a la falta de lectores aptos en la España del momento, como argumenta Castellet en *La hora del lector*.

Conclusiones

Son curiosas las críticas a la obra de Carmen Martín Gaité, pero también es llamativo “que su carrera como novelista se iniciara cuando Ferlosio había renunciado a la suya propia, tras el éxito de *El Jarama* en 1956” (Gracia y Ródenas 452). A pesar del éxito de esta novela, su autor mantuvo silencio de tres décadas en el campo literario. Dado el contexto histórico de su producción literaria de los años cincuenta, podemos intuir que tanto el realismo de *El Jarama* como el uso de modelos históricos como la picaresca o la fantasía en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* fueron formas de resistencia, a pesar del silencio autorial sobre aquel período. En este sentido, la obra de Carmen Martín Gaité se puede considerar mucho más valiosa para un estudio del ámbito cultural de los años cincuenta y sesenta. Por un lado, los censores subestimaron su capacidad crítica por ser mujer y por eso, notamos temas y comentarios en sus textos tempranos que no vemos a menudo en otros autores, excepto en *Nada* de Carmen Laforet, otro caso de escritora femenina “marginal”. Por otro, ha sido mucho más abierta sobre la dureza de la guerra y la posguerra en los textos escritos después de la muerte de Franco (v.gr. *El cuarto de atrás*, *Usos amorosos de la postguerra española*, su obra ensayística).

En el capítulo anterior vimos como María Teresa León había expresado su deseo por un espacio resistente en el interior donde se mantuviera la memoria de la tradición “progresista” que pareció llegar a su apogeo durante la Segunda República. Desde el exilio, ella, junta a Rafael Alberti, escribió para presentar una historia alternativa a la oficial franquista. Y, aunque no lo pudieron hacer abiertamente, la generación de Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio desarrollaron “un

doble lenguaje de gestos y sentidos” (Gracia, *La resistencia silenciosa* 125) para también presentar una visión alternativa de España. Aunque el realismo es la tendencia literaria más asociada con esta generación, en este capítulo hemos visto como Martín Gaité y Sánchez Ferlosio también emplean estrategias como la fantasía, la historia o la subversión de modelos literarios de preguerra para resistir un momento histórico y cultural que perciben como vacío. Nunca pierden el impulso de escribir en un momento considerado culturalmente vacío. Señala Martín Gaité que no hubo otra opción:

Todos iban a coincidir en una cosa: en enfrentarse con la realidad cotidiana de un país surgido de una guerra sobre cuya interpretación como cruzada heroica se había insistido demasiado. A fuerza de predicarnos el entusiasmo nos habían sumido en la apatía. La única forma de politización era la de mirar la realidad, triste o alegre, limpiándonos los ojos de telarañas. (*Pido la palabra* 176)

Capítulo 3: Jomí García Ascot y María Luisa Elío: La segunda generación del exilio en México

Por ser uno de los países que más ayudó a dar refugio a los exiliados republicanos, no han sido pocos los estudios sobre los exiliados en México. Por el gran número de escritores, artistas e intelectuales que buscaron refugio en México tras el final de la Guerra Civil española, el exilio mexicano se ha considerado dorado. Por esta razón, se ha estudiado con frecuencia la obra de los refugiados en México: Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José Moreno-Villa, Luis Buñuel, Max Aub, por ejemplo. No obstante, cabe notar que el enfoque de tales estudios ha sido a partir de una trayectoria ya establecida antes de la Guerra Civil y las consecuencias del exilio en su obra. En cambio, los que fueron niños durante la guerra y quienes acompañaron a sus padres al destierro se han quedado fuera de la mayoría de los estudios. A pesar de haber participado de forma activa en la vida cultural e intelectual mexicana, han sido excluidos de la historiografía cultural y literaria tanto de España como de México, debido en gran parte a la dificultad de asignarlos a un espacio cultural concreto.

A pesar de no figurar en los anales de la historiografía de las literaturas hispánicas del siglo XX, es especialmente importante reivindicar a este grupo por una variedad de razones. En primer lugar, son todos niños cuando estalla la Guerra Civil en 1936. Como observamos con los escritores de su misma edad en el interior (v.gr. Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio), la guerra fue una experiencia traumática que los catapultó de la inocencia de la infancia hacia la madurez en muy poco tiempo y que además dejó sus huellas en su obra literaria. Sin embargo, para los

que acompañaron a sus padres al exilio, la ruptura es aun más profunda. Son expulsados no sólo del paraíso de la infancia, sino también de su tierra natal.

En segundo lugar, es importante estudiar a esta generación y rescatar sus voces del olvido porque son claves en la recuperación de la memoria histórica ya que nos descubren una serie de estrategias de resistencia cultural en el exilio. Para empezar, se puede considerar a estos mismos jóvenes como una plataforma de resistencia de los mayores. Los padres, aunque desilusionados por el fracaso de los sueños de la Segunda República, llegaron al exilio con la esperanza de un retorno casi inmediato porque la estancia en México iba a ser un “paréntesis” (Lida *Caleidoscopio* 94). Parte de la ilusión de recuperar el sueño perdido iba a caer en sus hijos, como nos afirma Carlos Blanco Aguinaga: “Para ellos éramos lo que quedaba de España. Éramos su propia nostalgia” (Rivera *Última voz del exilio* 17). Como veremos más adelante, clave en este sentido fueron las escuelas que se fundaron en México.

Introducción a Jomí García Ascot y María Luisa Elío

En su mayoría, la obra de la segunda generación del exilio ha sido poco trabajada y merece ser estudiada mucho más para ayudarnos a ver la valiosa aportación de su obra al estudio de la literatura del interexilio. Se puede preguntar, entonces, por qué he elegido a María Luisa Elío y Jomí García Ascot para abrir un diálogo sobre la segunda generación.

García Ascot y Elío han sido más conocidos por aparecer sus nombres en la dedicatoria de *Cien años de soledad* que por sus propias aportaciones tanto a la cultura española como a la latinoamericana. No obstante, su aparición en *Cien años de soledad* proporciona testimonio a su presencia en el ámbito cultural mexicano

durante la década de los sesenta. Lo que tampoco podemos ignorar es que ambos estuvieron en el centro de las actividades culturales de su generación, en las que participaron no solo los hijos de exiliados, sino también escritores mexicanos y latinoamericanos: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier y Eliseo Diego, entre otros. No sólo se encontraron en el meollo, sino que en muchos sentidos fueron los organizadores como afirma José de la Colina en una entrevista con Eduardo Mateo Gambarte: “Yo creo que se ha desperdiciado mucho a María Luisa, aunque creo que tuvo ese papel que tienen ciertas personas en distintas generaciones de incitadora y de revoltosa, que inspira cosas a la gente. Un personaje que en parte es autora de la obra de otros. Yo creo que ella y Jomí se estimularon mucho [...] Jomí era un hombre sereno ante el mundo y María Luisa era una polvorilla” (*La vida como nostalgia* 58).

Me parece importante subrayar esta idea de la Colina de que María Luisa “en parte es autora de la obra de otros” porque es importante recordar que fue ella la que motivó a Jomí a hacer la película *En el balcón vacío* a base de sus textos. Sin embargo, esta película en más de una ocasión ha sido descrita como obra autobiográfica de Jomí García Ascot. Y mientras la historia individual representada en la película no se puede separar de la compartida por muchos de su misma generación, entonces también tendríamos que decir que es un filme autobiográfico de Emilio García Riera o de José María Torre, quienes también tuvieron papeles muy importantes en la creación de esta película. En realidad, no sería exagerado decir que es la película autobiográfica de toda una generación, y por eso, es tan importante analizar no sólo las condiciones que dieron paso a su producción sino otros textos

relacionados con ella. En este capítulo, analizaré el contexto del exilio republicano en México junto a los textos de María Luisa Elío y Jomí García Ascot para demostrar las estrategias de resistencia de la comunidad española refugiada y cómo la obra de la segunda generación ha representado una continuidad de la tradición cultural española.

México como país de acogida para los exiliados republicanos

A pesar de no participar directamente en los acontecimientos de la Guerra Civil española, los países de Latinoamérica vieron con atención el conflicto español debido a la percepción de que la ideología triunfante en España también tomaría raíz en Latinoamérica (Faber 12). No obstante, el único estado que intervino junto a Colombia, pero de forma directa fue el de México. El gobierno progresivo de Lázaro Cárdenas defendió abiertamente la causa republicana y en 1936 fue el primer país en mandar armas como apoyo. Luego, en 1937, los mexicanos facilitaron el refugio de más de 400 niños de España a México: los conocidos como niños de Morelia.

Los exiliados más afortunados lograron llegar a las Américas, y la mayoría de ellos fueron a México debido en gran parte, a la generosidad de Lázaro Cárdenas, quien declaró en 1938 que aceptaría hasta 60.000 refugiados. Se estima que entre 1939 y 1950, llegaron casi 20.000 españoles, algunos de ellos migrantes económicos y no exiliados republicanos: “Sin embargo, si el número de refugiados deber ser sin duda inferior a los veinte mil, debe ser también mayor a dieciséis mil, cantidad esta última avalada por los registros del SERE y la JARE, ya que sabemos que si bien la inmensa mayoría de los refugiados llegaron amparados por esos dos organismos, los hubo también que llegaron por otros medios” (Pla Brugat 62).

A su vez, el exilio republicano en México se ha considerado como dorado

debido al alto número de intelectuales que llegaron allí. Domínguez Prats, por ejemplo, señala que en los primeros tres barcos de refugiados que llegaron a México, sólo el 1% se declaraba analfabeto, cifra importante dado que en la España de los años 30, el 31% de la población no sabía leer ni escribir (98). Y, mientras existió una gran variedad en la composición social de los refugiados en México, la creación de instituciones educativas y culturales ayudó a crear una imagen de un exilio intelectual.

Las instituciones culturales y educativas establecidas en D.F.

Como hemos visto en el capítulo sobre Rafael Alberti y María Teresa León, gran parte del discurso republicano se basó en la cultura como señas de identidad, y en particular el deseo de representar y mantener viva la "auténtica" cultura española. No debe sorprender, entonces, la formación casi inmediata de varias instituciones culturales en México. Por ejemplo, la Casa de España que ya se estableció antes del final de la Guerra Civil. Esta institución fue idea de Daniel Cosío Villegas, que luego fundó el Fondo de Cultura Económica. Inspirado en instituciones parecidas que había observado en sus viajes como diplomado a España, quería invitar a algunos de los intelectuales españoles más prominentes a México con el motivo de darles un lugar para escribir y compartir sus trabajos (Faber 18). Tras el final de la Guerra Civil, docenas de intelectuales, representativos de varios campos fueron empleados por la Casa de España. Además, a pesar de ser subvencionado por el gobierno mexicano, los españoles que trabajaron allí recibieron sueldos más altos que los profesores mexicanos.⁸⁰

⁸⁰ Hacia el final de su presidencia, Lázaro Cárdenas decidió que sería mejor cambiar el carácter de la institución para que tuviera una relación más cercana con la cultura mexicana. Explica Faber: "Cárdenas's support for the Casa was unconditional, but his

Clara Lida ha señalado que las instituciones como La Casa de España, junto a otros ámbitos culturales como las editoriales, las revistas y los colegios también sirvieron como lugares de la memoria y fueron formas para mantener vivas las fraguas culturales republicanas al integrar:

elementos simbólicos con prácticas y representaciones colectivas cuyo propósito primordial era, ante todo, crear un vehículo por medio del cual mantener viva y difundir la memoria cultural de unacolectividad, en este caso, la memoria intelectual y letrada. Me refiero en particular a las editoriales con sus libros, y algunas con sus revistas, y a las escuelas que resguardaron y transmitieron una identidad republicana. (*Caleidoscopio* 70-71)

Como señala Lida, no podemos ignorar la importancia de las escuelas españolas en México, en particular su papel en la formación cultural y hasta ideológica de la segunda generación del exilio. Existieron varios motivos por abrir estas instituciones educativas. En primer lugar, el sistema escolar mexicano no tuvo suficientes plazas para acomodar a los niños refugiados. La segunda razón, y tal vez la más importante, es que los exiliados estaban seguros que la estancia en México iba a ser transitoria y que muy pronto iban a regresar a España. Por este motivo, se consideraba imperativo mantener cierta continuidad en la educación republicana de los hijos de los exiliados. Con la ayuda de instituciones republicanas como el SERE y

term would be ending in 1940. Fearing for the continuity of the institution, and in view of the Spaniards' changed circumstances--the return to Spain being impossible for at least a while--[Daniel] Cosío and [Alfonso] Reyes decided that La Casa de España should change its name and character” (18). La Casa de España, entonces, se transformó en El Colegio de México.

la JARE, fundaron varios colegios españoles en D.F., empezando con el Colegio Español, o el Instituto Luis Vives en agosto de 1939, seguido por el Instituto Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, la Academia Hispano Mexicana, y el Colegio Madrid. Para sus mayores, los alumnos de estos colegios fueron “futuros continuadores del presente nacional” (García de la Fez 200).

Estas instituciones tuvieron un papel importante en la continuidad de la memoria republicana y como señala Cuesta, “la defensa de una herencia histórica y cultural, especialmente de la acción educativa republicana, hizo del exilio también una resistencia cultural” (111). La formación en los colegios españoles es importante también cuando pensamos en las influencias literarias, artísticas e ideológicas en los escritores de la segunda generación del exilio. Los textos que leyeron en muchos casos estuvieron prohibidos dentro de España, hecho que contribuyó a la mitificación de escritores como Federico García Lorca, Antonio Machado y otros escritores republicanos.

Sin embargo, el auto-aislamiento de la comunidad republicana fue particularmente problemático para los niños. Mientras la Academia Hispano Mexicana y el Instituto Hispano Mexicano permitían alumnos mexicanos, los colegios españoles no facilitaban la integración de la segunda generación a la sociedad mexicana:

De lo anterior se puede deducir que el encuentro con la sociedad mexicana no sería fácil y que esos niños y jóvenes permanecieron por mucho tiempo ajenos al mundo mexicano. En otras palabras, salvo contadas excepciones, durante varios años el ámbito cultural de esos

españoles fue endogámico e hispanocéntrico (o, mejor dicho, exiliocéntrico, por inventar un neologismo más exacto). Para ellos, la integración a la sociedad receptora solo se produciría, si acaso, al acceder a las universidades mexicanas públicas y a aquellas instituciones dedicadas a las artes plásticas y musicales, o a los lugares de trabajo. Allí se darían los primeros contactos entre los jóvenes exiliados y un nuevo mundo que los pondría a prueba y los retaría a definirse a sí mismos como individuos y como grupo. (Lida *Caleidoscopio* 93-94)

La segunda generación y la continuidad cultural

En 2009, setenta años después de haber acompañado a sus padres al exilio, Manuel Durán afirmó: "Somos los últimos también en tener conciencia clara y recuerdos minuciosos de cómo empezó a viajar el tren, y hasta dónde ha llegado. Dada nuestra edad, creo indudable seremos los últimos en recordar cómo empezó nuestra gran aventura, y cómo, en la medida de lo posible, podemos ahora hacer un balance de lo perdido y lo ganado" (81). Esta cita nos abre un diálogo valioso sobre el exilio republicano de 1939 y la segunda generación por tener dicho tren un doble sentido. En primer lugar, es una referencia a la salida en ferrocarril de España, imagen frecuente en la literatura de la segunda generación del exilio. Por otro lado, se puede leer como símbolo de la memoria cultural española, en particular la republicana.

Aquí es necesario tener presentes las palabras de Antonio Machado al lamentar la situación cultural de España en comparación al resto de Europa:

"Seguimos guardando, fieles a nuestras tradiciones, nuestro puesto de furgón de cola".⁸¹ Casi cincuenta años más tarde 1967, Juan Goytisolo retomó estas mismas palabras para comentar el estado lamentable de la cultura española durante los años franquistas. Aunque Durán nunca hace referencia explícita ni a Machado ni a Goytisolo, no sería ilógico pensar que haya tenido presentes sus ideas al titular su trabajo "El furgón de cola". Lo que más lamenta Durán sobre el legado cultural de los escritores de su generación es el hecho de que a pesar de haber estudiado con algunos españoles de renombre en las escuelas españolas de México y haber continuado su legado a través de su obra literaria, ellos han sido escindidos de la cultura española. Por más que quisieran establecer un vínculo con su país de origen e influir en ella, resultó ser una imposibilidad. En otras palabras, por su condición de exiliado, su obra nunca tendrá voz en su propio país de origen, si aceptamos el arraigo cultural inicial de estos escritores de la segunda generación en los fundamentos intelectuales españoles. Para Durán, es en este sentido que el exilio republicano de 1939 se diferencia del exilio español durante el siglo XIX. Escritores como Larra, Duque de Rivas o Martínez de la Rosa tuvieron un impacto posterior en las letras y las artes españolas.

Además, Durán establece un paralelo entre los desterrados de su generación y los del interior. En su opinión, ningún escritor de su generación, ni del interior, ni del exilio, ha podido alcanzar los niveles creativos de poetas como Jiménez, Cernuda o Alberti. Es por eso, señala Durán, que la novela ha sido materia principal de aquéllos. Como veremos, esta afirmación es problemática porque ignora que en realidad, la

⁸¹ El texto citado por Goytisolo en *El furgón de cola* se llama "La reacción" y se encuentra en *Los complementarios* de Antonio Machado (178).

poesía fue el género literario preferido entre sus compañeros en México, idea especialmente importante al leer la obra de poetas como García Ascot, en cuya poesía notamos la influencia de líricos como Machado, Jiménez y Cernuda.

Hacia el final de su ponencia, Durán hace referencia a Claudio Guillén, hijo del poeta Jorge Guillén. Considera que Claudio Guillén es una figura importante en la segunda generación de exiliados porque su incorporación a la Real Academia Española en 2002 marca la posibilidad, aunque tardía, para la segunda generación del exilio de influir en la cultura de su herencia. Como veremos a lo largo de este capítulo, muchos de este grupo intentaron establecer un vínculo con España y sus tradiciones culturales y políticas a través de varias tácticas literarias, políticas y culturales.

Los problemas de la segunda generación como temas comunes en su obra literaria

En su prólogo al libro *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, María José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez proponen que la experiencia del exilio es más fácil para los hijos de exiliados porque “se encuentran perfectamente adaptados, adoptados y nacionalizados por el país de acogida” (7). Esta afirmación parece ser verdad para algunos como, por ejemplo, Tomás Segovia. Este ha rechazado la categoría de exiliado. Sin embargo, el estudio de la obra de los que fueron con sus padres al exilio nos descubre lo contrario. En realidad, a pesar de tener recuerdos imprecisos de su patria, los miembros de esta generación suelen mostrar una mayor preocupación por su país natal y el vacío producido por el exilio (Rivera 227).

Para muchos que llegaron a México de niño debido al exilio de sus padres, este temprano desarraigo de España y de la infancia llega a ser uno de los temas principales de su obra. Siendo niños cuando estalló la Guerra Civil como un final abrupto a la inocencia de la infancia, el pasado de España se instala como idea paradisiaca en sus obras. Una generación entera de niños (tantos los del interior como los del exilio) vio la infancia truncada por la Guerra Civil española. Para los del interior, marca el final definitivo de la infancia. En cambio, para los que se fueron, representa además, *velis nolis*, el comienzo de una nueva vida.

En cambio, Tomás Segovia ha minimizado la idea de la infancia truncada porque en su opinión, todas las infancias lo son. Además, para él, los que se fueron al exilio, sobre todo a México eran muy afortunados en comparación con los que quedaron en el interior. Dicho esto, estos escritores en muchos casos han usado sus obras artísticas para enfrentarse a los fantasmas del pasado y a la vez intentar recuperar un mundo perdido, pero uno que, como veremos, es irrecuperable.

Las particularidades de las condiciones del exilio en México crearon una serie de “problemas” para la segunda generación del exilio. Sus miembros llegan a tener una identidad cultural fragmentada o una falta de identidad cultural específica. Por eso, algunos críticos los han considerado como “los niños de ninguna parte” o “Generación Nepantla.”⁸² Junto al (auto) aislamiento de la sociedad mexicana, esto genera una serie de problemas para esta generación, o lo que podemos considerar características en común. Pascual Buxó ha señalado cuatro características que definen a esta generación (a la que también pertenece): “1) Un sentimiento de inseguridad

⁸² Veáse “Los niños de ninguna parte: El cine del exilio español” de Bénédicte Brémard.

surgida de la temprana experiencia de la guerra y el exilio; 2) La presencia de una España idealizada tanto en las actividades literarias como extraliterarias; 3) La fuerte influencia de la literatura española, especialmente los escritores clásicos y los de la Generación del 98; 4) Desvinculación espiritual de México y sus problemas, la cual les permite mantener el arraigo en España” (en Rivera *Última voz del exilio* 33).

Otros temas que aparecen en los textos de la segunda generación son la separación, la pérdida, la errancia, la distancia espacial y temporal, la nostalgia, la muerte y la soledad (Sicot *Ecos* 27). El uso de estos temas se ha atribuido a las circunstancias del exilio, pero yo diría que no podemos ignorar la influencia de ciertos poetas españoles como Jiménez o Machado.

La España idealizada

Sobre la presencia (y ausencia) de España en los textos de la segunda generación, Susana Rivera ha explicado:

La España más real a la que tienen acceso es la más inmaterial y evanescente: la España aún viva en su cultura y en su rica tradición literaria. Esa España no pudo arrebatársela nadie, y todos se entregaron con pasión a su conocimiento, estimulados por los maestros que los acompañaron y educaron en el exilio, entre los que había grandes especialistas en todas las ramas del saber humanístico. Los cancioneros tradicionales y populares, la poesía de Jiménez, Guillén, Lorca y otros grandes poetas españoles marcan en diferente medida, pero de modo decisivo, la producción inicial de todos ellos. La presión de otras corrientes culturales, el simbolismo francés y el

existencialismo especialmente, el ejemplo de los poetas latinoamericanos—el grupo mexicano de «los contemporáneos», Vallejo, Borges, Neruda o Paz—, la «dialéctica entre dos mundos» que forzosamente se advierte en ellos, son realidades que nunca llegaron a borrar la profunda huella que dejó en su obra la tradición española.

(34)

Es en parte, por eso, que escribió Nuria Parés que: “Ellos fueron la voz / y nosotros el eco” (*Rivera, Última voz del exilio* 80).

Si bien las huellas de la tradición literaria española están presentes en la obra de esta generación, dicha presencia es problemática porque España para ellos es un país que abandonaron a una temprana edad. De hecho, algunos casi no conocen el país porque sus familias habían estado fuera antes / durante la guerra. Por eso, su España es imaginada y basada más en los recuerdos de sus mayores—hermanos, padres, maestros. Además, es un espacio que ya no existe físicamente y que tenía inicialmente una referencia esquemática debido a la temprana edad de estos testigos. No obstante, con el paso del tiempo, España es cada vez más lejana. Es por eso, según Rivera, que el exilio empieza a cobrar otra dimensión: “Cuando el exilio significa ya no la ruptura con el pasado, sino su absoluta negación, trasciende los límites de lo puramente histórico, biográfico y penetra en ámbitos más hondos y secretos; no es ya un destierro episódico sino existencial [...] La carencia de un pasado los hace sentirse desterrados en el tiempo; la falta de identidad los convierte en desterrados de los otros hombres, de sí mismos, del Ser” (27). Este sentimiento de desarraigo llega a penetrar sus obras, y de hecho es el motivo de la escritura y otras actividades culturales.

En 1950, Max Aub publica en su revista *Sala de Espera* un artículo titulado “Una nueva generación” en el cual destaca las características literarias, ideológicas y políticas de la segunda generación del exilio:

Es una generación terriblemente respetuosa, que se conforma con que el mundo los vaya royendo. Les falta empuje [...] Yo desearía ardientemente que apetieseran desordenadamente la hermosura, como dice Fray Luis; que tuvieran sed de bien, furia y fuego, manifiestos deseos de algo grande, verlos encendidos sin freno y que vivieran sin pena [...] Daría cualquier cosa por verlos enfrentarse y confundirse con la vida, con la energía de su juventud, y sacudirse ese polvo romántico y existencialista que nosotros recibimos, hace veinticinco años, a través de la *Revista de Occidente* [...] No es frente al pasado, o como se dice ahora “de cara a España”, es decir, de espaldas al mundo que nos rodea donde está la faena que les espera, a él y a los suyos, sino frente a la vida de un mundo cada día más uno en su patente divergencia. (en Aznar Soler “El exilio heredado” 228)

El respeto que señala Aub, en parte había surgido de su generación que había ayudado a crear para estos jóvenes un entorno propiamente español, un ambiente que en muchos sentidos atrasó su integración a la sociedad mexicana. Sin embargo, por las mismas fechas en que Max escribió su exposición sobre la segunda generación, estos jóvenes iban entrando en el entorno cultural e intelectual mexicano a través de las universidades donde por primera vez estuvieron en contacto con oriundos de su

edad. La entrada a la universidad también supuso una serie de actividades que ayudarían a estos jóvenes a afirmar su presencia.

Las revistas de la segunda generación

No se puede negar el papel de las revistas literarias en la historia de la literatura española del siglo XX, en particular como “difusoras de los manifiestos y críticas de vanguardia” (Ramos 16) de la pre-guerra. Para los exiliados en México, las revistas culturales y literarias como *España Peregrina*, *Romance* o *Litoral* fueron un espacio que les permitió seguir publicando, además de debatir sus ideas sobre el futuro de España y del exilio. En general, tales revistas fueron espacios para intelectuales ya reconocidos. Se ha ignorado, sin embargo, el papel importante que desempeñaron las revistas de la segunda generación del exilio, como ha afirmado Angelina Muñiz-Huberman: “En primer lugar, es importante mencionar que uno de los medios que unió a la generación fueron las revistas que fundaron, entre otras *Segrel*, *Clavileño*, *Presencia*. Los nombres dan idea del proceso de identidad por el que pasan los autores” (100).

Entre las revistas que señala Muñiz-Huberman, a las que tendríamos que añadir *Hoja*, la que tuvo más duración fue *Presencia*, publicada entre julio de 1948 y septiembre de 1950. En esta revista, aparecen los primeros esfuerzos literarios de escritores como Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga, Manuel Durán, Ramón Xirau y Jomí García Ascot⁸³, quienes también formaron parte del consejo editorial. Los nombres vinculados con esta revista son, en su mayoría, los mismos que más tarde serán asociados con el Movimiento Español de 1959 y después con el grupo Nuevo

⁸³ García Ascot fue el coordinador del consejo editorial.

Cine. Me parece clave subrayar el nombre de la revista porque demuestra el deseo de estos jóvenes de figurar en ambos ámbitos intelectuales, mexicano y español, aspecto que también se percibe en textos posteriores a la revista, hecho que subraya Roberto Ruiz: “El término tiene importancia porque reaparece, ampliado y profundizado, en libros escritos por miembros del grupo: el «sentido de la presencia», título de un ensayo de Ramón Xirau, informa una gran parte de su canon teórico, y dos colecciones de poemas de Jomí García Ascot, *Estar aquí y Haber estado allí*, proyectan la presencialidad a espacios concretos: el «aquí» de la residencia adquirida y el «allí» de la abandonada” (“Presencia” 1044).

El espacio abandonado nunca está lejos de los textos publicados en *Presencia*: “A la vez no podíamos olvidar que éramos el producto de un acontecimiento histórico y un cuadro geopolítico de precisa definición, y en ellos debíamos ubicar nuestro ejercicio y nuestro pensamiento. El tema de España y del exilio se trata con frecuencia en estas páginas, y conviene que examinemos sus manifestaciones” (Ruiz “Presencia” 1043). Una de las muestras que más puso de manifiesto esta idea fue la declaración publicada en *Presencia* para conmemorar el 18 de julio de 1936: frente a su simbología franquista, los editores de la revista juraron su fidelidad a España y expresaron la esperanza por una España libre. Junto a los ensayos de escritores como Ángel Palerm, Jacinto Viqueira y Antonio Sánchez Barbudo, los editores de la revista demostraron una y otra vez su compromiso con España, compromiso que los llevará a tomar acción durante la próxima década.

El Instituto Francés de América Latina

El Instituto Francés de América Latina (IFAL) llegó a ser un lugar importante tanto para los intelectuales y artistas mexicanos como para los exiliados españoles. El papel de esta institución fundada en D.F. en 1944 es interesante porque en aquel momento fue una manera de resistir la influencia de la cultura norteamericana. Además, para los refugiados españoles, representó un contacto con la cultura europea, ya que Francia típicamente se asociaba con aquella tradición liberal. Además les dio oportunidades de empleo a los españoles: “Así, como la Casa de España, el IFAL aprovechó la presencia en México de gran número de personas de un nivel cultural elevado, a quienes su condición de exiliados incitaba a aceptar empleos a menudo por debajo de sus capacidades. Además de un sueldo regular, encontraban allí, probablemente lazos con la cultura europea” (Bataillon 147). Y no solo fueron los mayores que encontraron oportunidades en este centro cultural. Tomás Segovia, por ejemplo, daba cursos de francés, de traducción y de poesía mientras Jomí García Ascot impartía clases de francés y de cine. Fue allí también donde este ayudó a fundar uno de los primeros cine-clubes de México, actividad que hizo posible ver películas de la Nueva Ola francesa (*Nouvelle Vague*), tendencia cinematográfica que influirá en el cine mundial de los años sesenta. Como veremos más adelante, el estreno de aquellas películas también marcará a Jomí y los otros fundadores del grupo Nuevo Cine.

La política: Movimiento Español del 1959

En 1949, un redactor anónimo publica en *Las Españas*, revista fundada por Manuel Andújar, escritor puente entre los exiliados *senior* y los *junior*,⁸⁴ "La juventud española", ensayo que resulta ser un reproche a la joven generación de exiliados por una falta de compromiso político en los asuntos del interior de España: "A través de estos diez años de emigración, la idea y el sentimiento de España, de sus tradiciones democráticas y humanistas, a punto están de apagarse en la joven generación desterrada" (en Aznar "El exilio heredado" 237). Pero como vimos antes, una ojeada a las revistas de la segunda generación del exilio, en particular *Presencia*, que se había empezado a publicar a partir de julio del 1948, demuestra que aún seguían vivas las tradiciones españolas para estos jóvenes. Además de una crítica, este ensayo pretende ser una llamada de acción tanto a los jóvenes como a los mayores del exilio: "Jóvenes y viejos de edad, aglutinados potencialmente por idéntico espíritu renovador, debemos laborar en condiciones de igualdad rigurosa, con la decisión de propiciar la fuerza más útil para nuestra patria en esta circunstancia crítica: un pensamiento español, una acción española."

Diez años más tarde, "la joven generación desterrada" iba a dar una contestación a los reproches de Max Aub y del redactor anónimo en forma del

⁸⁴ En su ensayo "Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica", Andújar describe su participación en *Las Españas* y también resalta el aspecto generacional: "Con ella, la incorporación de José Puche Planás, que por edad y relaciones personales venía a representar a la joven generación inmediata a nosotros, al cuantioso contingente de los que, niños o apenas mozos, adheridos al destino de los padres o familiares directos, tuvieron que abandonar España... José Puche Planás *hombre de equipo*, en el más positivo y elevado sentido del término, que tan incansable y discretamente coopera en el quehacer de *Las Españas*, nos entroncó virtualmente con una mentalidad generacional, la de aquellos que poco después se agruparían en la revista *Presencia*" (53).

Movimiento Español 1959: "la mejor respuesta que pudo dar esta segunda generación exiliada a Max Aub y al anónimo redactor de la revista *Las Españas* la constituyó el Movimiento Español 1959" (Aznar "El exilio heredado" 237). El Movimiento Español 1959 fue una corriente anti-franquista que surgió en México durante el verano de 1959 tras las acciones de Manuel Oñós de Plandolit, ministro plenipotenciario de España en México. El 18 de julio de 1959, ocurrió por primera vez en México una celebración oficial de la España nacionalista: "La verdad es que el Movimiento Español 1959 (ME/59) nació por la petulancia de un franquista que iba a lo suyo y no pensó que la República tenía, todavía, poder de respuesta" (Elena Aub 25).

Los jóvenes del exilio español no tardaron en responder a esta celebración franquista exportada a México. Durante las primeras reuniones que contaron con la presencia de jóvenes como Juan García Ponce, Justo Somonte y Jomí García Ascot (quien además de ser nombrado secretario general, escribió *La Declaración de Principios* del grupo), se habló de tomar medidas militantes como firmar manifiestos y hasta secuestrar a Oñós. Con el paso del tiempo, sin embargo, aquello se convirtió en un movimiento que buscaba trascender los sucesos que habían ocurrido en México y ayudar a la España del interior a recuperar su libertad. En *Historia del ME/59: Una última ilusión*, Elena Aub, hija de Max, deja testimonio de esto a través de documentos y entrevistas. Para la segunda generación del exilio, quienes habían tenido muy poco contacto con el interior, fue el último esfuerzo de establecer un vínculo entre el exilio y la España del interior:

Hubiera sido fácil si no hubiese habido esperanza. Pero la hubo. España, y la República que nuestros padres habían defendido, estaban siempre presentes en nuestros actos. La ilusión de volver marcó el destino de estos españoles que ya empezaban, sin saberlo, a ser mexicanos. Éramos un grupo de diferentes edades, condición social y tendencias políticas, pero logramos lo que se consideraba un imposible: unir un conjunto activo, generoso e ilusionado a los últimos rebeldes que, desde México, quisimos ayudar a España a representar su libertad. Y así, nació el Movimiento Español 1959 del que, los que pertenecemos a él, nos sentimos orgullosos. (Elena Aub 11)

José de la Colina, quien en muchas ocasiones ha expresado su preferencia por mantener cierta distancia del exilio, también se juntó con el ME/ 59 porque “tenía el romanticismo de la guerra de España y todo lo que yo también era, que venía de mis padres...Era como intentar establecer un lazo verdadero con España...” (*Historia del ME/59* 41).

Los primeros actos del ME/59 ocurrieron en México, comenzando con una protesta frente a la Embajada de los Estados Unidos tras la visita de Dwight Eisenhower a Franco en 1959. No obstante, tras la agitación política en España del verano de 1959, notablemente la Huelga Nacional, surgieron allí varias detenciones y represiones. La detención que más llamó la atención fue la del escritor Luis Goytisolo, acusado de haber asistido al Congreso del Partido Comunista en Praga. Tras su detención, los jóvenes del ME/59 recibieron una carta de Juan Goytisolo, el hermano de Luis pidiendo su cooperación. La ayuda que buscaba brindar el ME/59 se

extendió más allá del caso de Luis Goytisolo. Además de mantener comunicación con otros presos del interior, también iniciaron una serie de actividades que tenían el fin de recaudar fondos que mandarían a España y compartir información sobre el interior con las Américas. Las actividades más importantes del ME/59 en este sentido fueron el Grupo Experimental de Teatro, el Cine-Club, un programa de radio en Radio Universidad y la Editorial Nuevas Generaciones.

El Grupo Experimental de Teatro y el Cine Club realizaron la mayoría de sus actividades en el teatro del IFAL. Como señala Elena Aub, casi todos del ME/59 eran cinéfilos y pocos años después varios de ellos—García Ascot, de la Colina, García Riera—formarán parte del grupo Nuevo Cine. Así que no debe sorprender que pasaran películas para poder mandar fondos a España. Entre las películas que se mostraron allí destacan *L'Espoir*, colaboración de Max Aub con André Malraux, y más adelante una proyección de *En el balcón vacío*.

José de la Colina fue conocido por muchos como el orador del ME/59, hecho que se debe en parte a su programa de radio “El heraldo de chocolate Abuelita”, donde compartía información sobre los grupos anti-franquistas y otras noticias del interior. También incluía canciones de la resistencia española. Por lo visto, el programa llegó a tener mucha difusión dado que al dar noticias sobre la invasión de la Bahía de Cochinos en Cuba (1961), supieron que los poderes estadounidenses habían suprimido la segunda emisión del día porque sospecharon que Radio Universidad era una estación castrista.

En su libro, Elena Aub incluye una cita del periódico francés *L'Express* sobre Juan y Luis Goytisolo: “Los hermanos Goytisolo pertenecen a una nueva generación

de escritores españoles cuya independencia de espíritu está en vías de restablecer el prestigio de la literatura española en el mundo. En regímenes fascistas, éstas son cosas que el poder no puede tolerar” (76). Mientras los Goytisolo habían encontrado maneras de evitar la censura, eran conscientes de que había ciertos autores con textos impublicables dentro de España. Dadas estas condiciones, Juan Goytisolo le había escrito a Max Aub sobre la posibilidad de editarlos en México. Para el ME/59, se trató de la oportunidad ideal para establecer otro vínculo con las generaciones jóvenes del interior. La formación de Nuevas Generaciones: “nos da ocasión para relacionarnos más estrechamente aún con las nuevas generaciones del interior, de prestarles una ayuda importante, de extender la propaganda contra el régimen de Franco en América y toda la emigración y de lograr un fruto económico que puede ser importante para la oposición antifranquista” (*Historia del ME/59* 112). En 1961, Nuevas Generaciones logra publicar *Soldado y medio* de Francisco Martínez Ortas.⁸⁵

Junto a las actividades que llevaron a cabo en México, el ME/59 también tuvo mucha presencia en Europa, especialmente en España y en Francia entre 1960 y 1962.

⁸⁵ Francisco Martínez Ortas (1919-1992) fue soldado de la aviación republicana durante la guerra. Luego pasó por los campos de concentración en Francia. Tras la invasión alemana, Ortas fue forzado a volver a España, donde pasó cinco años en la cárcel. En 1959, se exilió en Londres. Publicadas bajo el nombre de F.M. Ortas, sus otras novelas incluyen *Fifty céntimos* (1977) y *El último faraón* (1986). Sobre la censura y publicación de esta novela que se enfoca en el diálogo entre un requeté carlista y un soldado republicano durante la batalla del Ebro (en la que había participado el mismo autor), explica Francisco Martínez (crítico homónimo): “*Soldado y medio* fue presentado a la censura por el editor José Janés. El libro, una vez rechazado por ésta, fue enviado a París por Carlos Barral, a quien le impresionó mucho y quien quiso que Juan Goytisolo lo leyera. Este, igualmente convencido del valor de la novela de Ortas, lo remitió a la editorial Nuevas Generaciones en la Ciudad de México. Y allí, lejos de las garras del censor español, Ortas, ya en el exilio, tuvo su primer éxito modesto”. (“F.M. Ortas: Ex-combatiente republicano y autor en el exilio” 165)

De a poco, sin embargo, los gestores del movimiento empezaron a darse cuenta de que su esperanza de abrir “las puertas a la participación en la lucha con los españoles de España” (*Historia del ME/59* 227) fue una ilusión: “Sin darnos cuenta de que nos quedábamos solos, enviamos una larga carta a las organizaciones que formaban el Comité Permanente de la Primera Conferencia en París, en la que todos los miembros del ME/59 firmamos sintiéndonos partícipes de cuanto se hacía por España. Después, hubo un largo silencio español, una distancia insuperable” (229).

Los esfuerzos frustrados del Movimiento Español se debían a varios factores. En primer lugar, se trataba de un proyecto que por un lado logró cierta unificación entre los jóvenes exiliados, pero a su vez, puso de relieve de nuevo las viejas divisiones políticas tanto del exilio como del interior, como afirma Federico⁸⁶ en su entrevista con Elena Aub: “Se iba a plantear y se planteó el viejo enfrentamiento del exilio: los anticomunistas y los comunistas” (67). Además, los jóvenes antifranquistas del interior y los del exilio tenían una visión diferente en cuanto a lo que querían lograr. Por un lado, los del exilio tenían la mirada puesta en derrocar a Franco como afirmaron con las palabras que abrieron una conferencia que habían organizado en París: “Somos una nueva perspectiva española, una nueva posibilidad antifranquista. La dictadura se enfrenta ahora a unas generaciones históricamente llamadas a

⁸⁶ Se refiere a Federico Álvarez, escritor, crítico literario y profesor de la Universidad Autónoma de México. En 1954, se casó con Elena Aub. Ha editado un libro de su suegro: *Conversaciones con Luis Buñuel. Seguidos de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés* (1984). En este, se reúnen los documentos que Max Aub había planeado usar para escribir una biografía sobre Luis Buñuel. En 2013, Álvarez publicó *Una vida. Infancia y juventud*, libro que narra las experiencias con la guerra y el exilio.

derrocarlo” (196). Los del interior, sin embargo, consideraban que estaban estableciendo las bases políticas para después de la muerte de Franco.

Esta diferencia en perspectiva tal vez se deba al hecho de que la España de los del exilio y del ME/59 fue la republicana de sus padres que ya no existía territorialmente. La España de los años sesenta tenía poco que ver con la que habían abandonado hacía veinte años y mucho menos con la imagen que habían heredado de sus padres. En cambio, los del interior habían experimentado de primera mano los cambios y transformaciones del país. Así lo certificaría Max Aub en *La gallina ciega*.

Para los jóvenes del exilio, el ME/59 fue la última esperanza de poder tener contacto e influir en su país de origen. Al darse cuenta de que aquella España ya no existía, los de la segunda generación del exilio se sienten completamente desheredados, como afirmó posteriormente Justi Somonte: “Soy un español de una España completamente novelizada, romantizada, imaginada. El exilio me ha significado no sentirme de ningún lado. [...] Supongo que en algún momento fui español, en ningún momento he llegado a ser mexicano...Ahora ya no soy ni una cosa ni otra” (Elena Aub 259).

El viaje de María Luisa Elío y Jomí García Ascot a Cuba

Para los participantes del Movimiento Español del 1959, Cuba representaba cierto optimismo. El éxito de la Revolución Cubana les había dado la esperanza de un cambio en España, y además como señala Elena Aub: “su postura antifranquista nunca estuvo en duda” (127). En 1960, se celebró el Primer Congreso de Juventudes Latinoamericanas en Cuba y el ME/59 fue invitado a participar. La delegación admiró el éxito de la revolución liberal en Cuba en comparación con lo que percibió como los

cinco fracasos en España en 1812, 1823, 1868, 1931 y 1936. Dado el éxito de la Revolución Cubana y los afines que se sentían los jóvenes españoles exiliados, no debe sorprendernos que algunos participaran de una forma más directa en ella.⁸⁷

Durante su trabajo para Teleproducciones⁸⁸, García Ascot conoció al cubano Alfredo Guevara, exiliado en aquel entonces en México. Muy pronto, sin embargo, Guevara se iba a encontrar de nuevo en Cuba al tomar el poder Fidel Castro. Fidel siempre decía que había sido Guevara el que le educó sobre el marxismo, así que le dio un papel importante en la Revolución. En marzo de 1959, con la ayuda de Tomás Gutiérrez Alea y Guillermo Cabrera Infante, elegidos como consejeros, se estableció el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), cuyos propósitos incluían aprovechar la popularidad del cine para educar a las masas sobre las ideas de la Revolución. Muy poco después, Jomí escribe a Guevara, ofreciendo su conocimiento del cine al servicio de la Revolución:

No me importa ganar mucho dinero. El dinero es también en México una compensación para el no lograr la vocación. Me conformo con una vida mediana pero con la posibilidad de hacer algo. ¿Tú crees que haya una oportunidad de hacerlo en Cuba? No sabes hasta qué punto

⁸⁷ También es interesante pensar que Aitana Alberti, hija de Rafael Alberti y María Teresa León, reside desde hace más de veinte y cinco años en Cuba.

⁸⁸ Teleproducciones S.A. fue establecida en 1952 por Manuel Barbachano Ponce, quien había producido una gran cantidad de películas, entre ellas dos de Luis Buñuel—*Simón del desierto* (1965) y *Nazarín* (1959). Esta empresa también aportaba un poco más de independencia artística que otras empresas cinematográficas mexicanas del momento. También cabe señalar que allí también trabajaron escritores como Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. García Ascot personalmente colaboró con Luis Buñuel en *Nazarín*, y al año siguiente con Juan Antonio Bardem en las *Sonatas* (1959), “primer intento de establecer un puente entre la resistencia antifranquista y el cine mexicano” (Rodríguez “José Miguel García asiste al parto del nuevo cine cubano”).

me molesta el poder parecer uno de esos que tratan de “sacar algo” de una revolución triunfante. Pero creo que me conoces lo suficiente para saber que no se trata de eso. Al contrario, nada me gustaría más que poder dar algo por esa misma revolución. No es mucho lo que puedo dar: sólo el saber algo de cine y bastante técnica. (Guevara 15)

Varios meses después Jomí llega a Cuba para participar en las actividades del Instituto, en particular, a dar clases de cine⁸⁹ y trabajar en una serie de cortos para *Historias de la Revolución* con Tomás Gutiérrez Alea. Al final, Jomí sólo logró filmar dos cortos que fueron incluidos en otra cinta—*Cuba '58*. De todos los cortos producidos por el ICAIC, los de Jomí (“Un día de trabajo” y “Los novios”) fueron los únicos relacionados con las guerrillas. Además de realizar estos metrajés de encargo, María Luisa y Jomí tuvieron la idea de filmar una película musical que sería como *West Side Story*. Sin embargo, García Ascot y Elío tuvieron otra perspectiva ideológica que los del ICAIC porque parece que los cubanos querían politizar demasiado la película. Al final, Jomí y su esposa se sintieron desilusionados con la Revolución y volvieron a México sin haber terminado su trabajo, según afirma María Luisa: “Volvimos porque nos dimos cuenta de que el tal comandante Castro era un fraude; los dos nos llevamos una fuerte decepción” (Ulacia y Valender 373).

Los textos escritos por María Luisa Elío en Cuba: “...logré liberarme escribiendo.”

Mientras su esposo hacía sus trabajos con el ICAIC, María Luisa Elío se quedaba en el hotel comprobando que el ambiente de la Cuba revolucionaria le recordaba a la España de los primeros días de la guerra: “Allí en Cuba me encontré de

⁸⁹ Según Fausto Canel: “parece que enseñó a Alfredo todo lo que jamás supo este sobre la realización de cine” (en García Borrero 54).

nuevo con lo hispano: con los carabineros, la gente con fusiles... y empecé a sufrir una especie de fiebre nerviosa. Me sentí completamente sumergida en angustia, hecha un desastre. Pero curiosamente, logré liberarme escribiendo” (“María Luisa Elío” 372). Las hojas que escribió en su hotel de La Habana fueron una serie de relatos que luego darán paso al guión para *En el balcón vacío*.

La primera persona que leyó aquellos escritos fue Alejo Carpentier, quien había llegado a ser amigo de Jomí y María Luisa. Un día se le acercó a María Luisa para preguntarle qué estaba escribiendo. Al principio, a María Luisa le daba mucha vergüenza y le dijo que era una carta a sus hermanas. Pero, como Carpentier no pudo ignorar la cantidad de hojas, las cuales además estaban escritas a máquina, María Luisa no tuvo otra opción que mostrárselas. Estos escritos impresionaron mucho al narrador cubano y además le reveló un aspecto más personal de la autora: “No te conocía absolutamente nada, eres la persona que más he desconocido en mi vida” (Ulacia y Valender 373).

Efectivamente, la obra de María Luisa Elío ha sido desconocida a pesar de su talento literario, como ha expresado José de la Colina: “Tiene un verdadero talento, talento escritor que ella no ha emitido mucho. Es una lástima, que haya sido tan parca. Una de las personas que entendieron el talento tanto de María Luisa como de Jomí, aunque eran de diferente tipo, fue García Márquez que los tuvo prácticamente como consejeros literarios. Con razón les dedica los *Cien años de soledad*” (*La vida como nostalgia* 57-58).

¿Qué contenían estos relatos de María Luisa? Es difícil decir con precisión cuáles textos redactó durante la estancia en Cuba. Definitivamente, escribió “En el balcón vacío”, un texto de menos de mil palabras que corresponde en muchos detalles con el guión y sobre el que nos detendremos más adelante al analizar la película.

Además, se puede especular que María Luisa Elío escribió otra serie de textos durante su estancia cubana dado que “En el balcón vacío” cuenta con menos de mil palabras y porque Carpentier le dijo que eran demasiadas páginas por ser una carta a sus hermanas. Sabemos que varios (o todos) de estos textos fueron publicados en 1995 como parte de *Cuaderno de apuntes* por Ediciones Equilibrista, editorial de Diego Elío y los hijos de Gabriel García Márquez. Lo que no se puede negar, sin embargo, es que todos los textos de María Luisa comparten los mismos temas y preocupaciones: el tiempo que parece detenerse al estallar la guerra y su nostalgia irrecuperable, la soledad y la fragmentación ontológica producida por la guerra.

Las consecuencias de la guerra y del exilio para María Luisa Elío

Las consecuencias de la guerra y del exilio fueron duras para todos, tanto en el exterior como el interior, pero parece que tuvieron más impacto en la familia Elío. Desde la perspectiva infantil de Elío, la vida anterior a la guerra aparece como idílica. Veremos más adelante que tal cohesión familiar no era lo que parecía. Su padre era Juez Municipal de Pamplona y por ser descendiente de los reyes de Navarra, María Luisa y sus hermanas eran las “niñas consentidas del pueblo” (Mateo Gambarte *La vida como nostalgia* 24). Se nota esta perspectiva en la representación de las actividades familiares al comienzo de *En el balcón vacío*. Sin embargo, esta aparente

cohesión familiar se rompe el 18 de julio de 1936 cuando Luis Elío es detenido por sus ideas progresistas e izquierdistas. Se puede leer su versión de tres años de huido en *Soledad de ausencia*. Además, la detención de Luis Elío supone algunas dificultades para Carmen Bernal y sus tres hijas:

Por la decisión de ser de izquierdas, unas niñas, tres niñas muy felices, con una madre muy feliz, se ven de repente sin padres, sin dinero alguno, con las cuentas de banco cerradas, con las tierras tomadas, es decir, en la calle y teniéndose que ir para que no lo busquen o para evitar que él se entregue para impedir que nos maten a nosotras o nos hagan algo. Entonces éramos tres niñas con una madre que no sabía hacer nada, ¡nada sabía hacer!, una mujer muy enferma que nunca había estudiado ni había hecho nada. (Ulacia y Valender 362)

Eduardo Mateo Gambarte nos explica que a pesar de las apariencias, la vida de la familia Elío antes de la Guerra Civil fue más complicada de lo que parecía. En primer lugar, Carmen Bernal tenía que comportarse de una forma clandestina por los celos de su esposo. Por ejemplo, frecuentemente salía de la casa sin maquillaje y vestida de forma moderada solo para cambiarse y arreglarse en casa de una vecina. Además, las hijas no tenían mucha vida social fuera del domicilio debido al rechazo sufrido por las ideas progresistas de su padre. Fue muy difícil para los otros miembros de su clase social aceptarlos.

Luis Elío había logrado escapar a una casa cerca de Pamplona donde pasó unos meses antes de trasladarse a otra donde estuvo escondido por casi tres años.

Durante este tiempo, Carmen y sus hijas habían recibido dos veces la noticia de la muerte de su esposo. Mientras tanto, Carmen tuvo que encontrar la fuerza para salir de Pamplona con sus hijos, para pasar primero por Valencia y luego llegar a Barcelona, donde fueron testigos diariamente de los bombardeos de la ciudad. En Barcelona, Carmen había empezado a trabajar para Indalecio Prieto, y es en su auto que la esposa y las hijas de Luis Elío logran cruzar la frontera para llegar a Francia.

El tiempo en Francia tampoco fue fácil. Mientras Carmen consigue un trabajo en la Embajada en París, las hijas tienen que vivir en varios orfanatos. En el primero, tienen la suerte de conocer a una tía suya, quien las manda a uno mejor. Durante el mismo tiempo, Carmen y sus hijas reciben la noticia de la muerte de Luis Elío una tercera vez. No obstante, sin apenas poder caminar, éste había logrado cruzar la frontera, y después de pasar cierto tiempo en un campo en Francia, logra reencontrarse con su familia.

El reencuentro, sin embargo, no logra restablecer la dinámica familiar prebélica. Todos dicen que Luis Elío nunca volvió a ser el mismo después de su fuga de tres años. Además, la dinámica de pareja entre Luis Elío y Carmen había cambiado. La mujer que antes no sabía hacer nada y que apenas podía salir de la casa ahora trabajaba fuera de ella y tenía una fuerza no apreciada por su esposo.

Las dificultades de la familia no mejoran cuando llegan a México en marzo de 1940. De hecho empeoran. En México, Carmen sigue con un trabajo encargado por Indalecio Prieto—guardar el controvertido tesoro del yate *Vita*—una colección de joyas, dinero y otros objetos de valor, mandados a México por su rival Negrín para

apoyar a la comunidad refugiada.⁹⁰ A pesar de tener una responsabilidad tan grande, la familia Elío sufría graves problemas económicos. Carmen y Luis se separan definitivamente en 1941. Por un lado, Luis Elío nunca ayudó económicamente a sus hijas, en parte por sus propias dificultades económicas. Y, a pesar de su trabajo para Prieto en Barcelona, en París y luego con el tesoro del *Vita*, Prieto nunca pagó a Carmen Bernal. Además, parece que la separación de sus padres en México afectó aún más a las hijas que la guerra (Mateo Gambarte, *La vida como nostalgia* 49).

Por ser la más joven, parece que María Luisa sufrió más que sus hermanas. Por parecerse a su madre, Luis Elío no siempre la trató bien. Además, por las actividades clandestinas relacionadas con el Tesoro del *Vita*, tiene que evitar las relaciones sociales con los otros exiliados, con la excepción de ir a la escuela. Ya empieza a conocer la soledad y se convierte en una “niña sola” (*La vida como nostalgia* 54). La soledad parece ser uno de los motivos principales de la escritura de María Luisa Elío.

⁹⁰ El tesoro del *Vita* ha sido un tema muy polémico en parte por ser símbolo de las divisiones presentes desde antes de la guerra dentro del bando republicano. En marzo de 1939, el yate *Vita* salió de Francia con destino a Veracruz, México. Bajo las ordenes de Juan Negrín, el *Vita* salió cargado de joyas, objetos de valor histórico, obras de arte y material aeronáutico con el objetivo de ayudar a los refugiados en México a través del SERE. Sin embargo, José Puche, a quien Negrín había encargado para recibir el cargamento, no llegó a tiempo. Debido a los vínculos personales y políticos que mantenía con Lázaro Cárdenas, Indalecio Prieto logra tomar control del *Vita*. Esta maniobra representa una disputa tan personal como política entre Negrín y Prieto. Entre las polémicas relacionadas con el *Vita* quedan las dudas de cuál era el contenido exacto del *Vita* y Francisco Caudet ha señalado que la división entre los dos grupos que supuestamente tenían que ayudar a los refugiados (la SERE y la JARE) limitó sus poderes: “El SERE funcionó como organismo al servicio de la emigración hasta que en la primavera de 1940 los alemanes invadieron Francia. Si antes no pudo evacuar de Francia a más republicanos, se debió, fundamentalmente, a que Indalecio Prieto creó, con los fondos del *Vita*, otro organismo paralelo, la JARE, inoperante hasta mediados de 1940...” (*Hipótesis sobre el exilio* 251). Para este tema, vea también Herrerín López.

“Había que seguir buscando toda la vida.”

Parece haber una búsqueda constante en la obra de María Luisa Elío, una búsqueda del tiempo irrecuperable de la infancia. Por ejemplo, en el cuento “En el cuarto”, la narradora comienza con: “Había que seguir buscando toda la vida” (131) y al entrar en una habitación vacía asegura que “aquella era la habitación donde había que encontrarlo.” Se sienta en el piso del cuarto para escarbar, pero al empezar se olvida lo que buscaba. Encuentra una serie de objetos—un alfiler, una pajita de escoba, una aguja, una uña—y justo cuando empieza a perder la esperanza, descubre lo que había buscado: una perla. Al encontrarla, la narradora parece despertar en una cama, recuperándose de una enfermedad: “Estoy en mi cama y mi madre me mira sonriente. Nos asustaste ¿estás mejor? Tengo una hermosa perla que cuelga de mi cuello” (133).

La búsqueda constante es también el tema de “Las piedras azules”, cuento en que una mujer sentada en un saloncito de té escucha por casualidad el lamento de una mujer por las actividades de su hija: “Esa niña se ha vuelto maniática. Querrás creer que se pasa los días en la calle buscando piedras” (139). La mujer que escuchó la conversación se interesa tanto por la historia que empieza a recorrer las calles de la ciudad en busca de la señorita que busca las piedras. Al no encontrarla, pone un aviso en el periódico: “Cambio dos piedras azules por una concha de mar” (140). Después, las dos mujeres son muy buenas amigas. En este cuento, podemos ver evidencia de la soledad de la narradora y la búsqueda de las dos mujeres solitarias que tienen en común las piedras. Me llama la atención que sean piedras azules. El color azul tal vez represente “los días azules de la infancia” (Machado). García Ascot también recurre a

la imagen de la piedra en uno de sus poemas: “Mi tiempo es una piedra oscura / que llevo entre mis brazos” (*Un otoño en el aire* 69).

Mientras que dentro de relatos como “En el cuarto” y en “Las piedras azules”, la búsqueda de las protagonistas se ve vinculada con su soledad, en el cuento “El botón”, podemos establecer un paralelo con “En el balcón vacío”. En éste, la narradora: “llevaba mucho tiempo buscando en los cajones. ¿Era aquel botón lo que había perdido?” (141). Al buscar el botón, también encuentra otros objetos que la transportan al pasado—fotos de la infancia que ponen en evidencia el paso del tiempo: “En la vieja maleta de las fotos, este señor y esta señora que no eran papá y mamá este señor y esta señora son papá y mamá” (142). Después, en un fluir de conciencia pasa de los momentos felices a la guerra: “...veraneo, las niñas pescando en el río, Comandancia de Elizondo, 1936, Guerra Civil Española, ...”. Al pensar en la guerra, evoca la imagen del preso que aparece en *En el balcón vacío*. Recuerda al preso, aludiendo al paralelo que hay entre él y su padre: “¿Sabrá que mi madre mis hermanas y yo, sabrá que papá, sabrá?” Al final, la narradora todavía no ha encontrado el botón y solo desea dedicar todo su tiempo a la búsqueda del botón: “Si pudiera estar sola muchos meses y buscarlo. Si lo encontrara. Lo pondría en mi mano izquierda, que taparía muy suavemente con la derecha, y me sentaría a llorar” (143). Parece como si este cuento se hubiera escrito en Cuba al mismo tiempo que “En el balcón vacío” porque la idea del botón sugiere un elemento proustiano—será el botón que le permite a la narradora volver a los momentos felices de su infancia. Además, parece tener la misma función que el tapón de cristal en la película. También, no

podemos evitar de pensar en la escena de la película en que Gabriela adulta se sienta en la cama con su caja de recuerdos para ser transportada al pasado.

El regreso a México

En una carta a Cesare Zavattini,⁹¹ cineasta del neorrealismo italiano, quien también había coincidido con los García Ascot en Cuba, Alfredo Guevara escribe sobre el regreso imprevisto de Jomí a México en el otoño:

García Ascot regresó a México. Según me explicó fue llamado para realizar un filme allá. No dejó terminado[s] los cuentos ni sus compromisos y creo que ha cometido un grave e inexplicable error. La revolución avanza y mucho[s] de los que la defienden teóricamente no logran seguirla en ningún terreno. Tal vez esa sea la explicación. De todas maneras, dejamos el asunto para cuando las circunstancias permitan aclararlo. (Guevara, Zavattini 99)

Como hemos señalado anteriormente, Guevara tenía mucha razón al afirmar que el regreso de Jomí tuvo que ver con cuestiones ideológicas porque al volver a México, seguía con ganas de seguir haciendo cine, actividad casi imposible dado que la industria cinematográfica en México estaba estancada y afectada por la corrupción. Los sindicatos, por ejemplo, crearon una serie de reglas que impedían el ingreso de casi cualquier cineasta nuevo. Fue aun más difícil para García Ascot, dado que se

⁹¹ La generación del medio siglo en el interior también había coincidido con Zavattini cuando asistió a la Semana de Cine Italiano en 1950. Además, Rafael Sánchez Ferlosio tradujo “Totó, el bueno”, texto que luego se convertirá en el argumento de la película *Milagro en Roma*, para *Revista Española*. Señala Villanueva: “De todo el movimiento neorrealista italiano creo advertir que la mayor influencia la ejerció el escritor, traducido en *Revista Española* por Rafael Sánchez Ferlosio, guionista de Vittorio de Sica y teórico del neorrealismo, Cesare Zavattini” (*El Jarama* de Sánchez Ferlosio 24).

consideraba extranjero por haber nacido fuera de México. Inspirados por esta situación frustrante, Jomí junto a otro grupo de jóvenes, Emilio García Riera, José de la Colina, José Luis González de León, Luis Vicens, Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis, entre otros, formaron el grupo Nuevo Cine. Crearon una revista del mismo nombre que se publicó entre abril de 1961 y agosto de 1962, y en el primer volumen apareció un manifiesto en el cual abogaban por renovar el cine mexicano y enfocarse más en el independiente de autor. Muchos han señalado la influencia de las modas de cine europeo como la Nouvelle Vague francesa y los *Cahiers du Cinéma*, o el neorrealismo italiano. Sin embargo, no podemos ignorar que el contacto más directo de García Ascot con los “nuevos cines” fue en Cuba, donde también encuentra sus raíces en Europa. Es especialmente importante notar su participación en la revista *Cine cubano* como señala Juan Rodríguez: “No hay que descartar tampoco que la experiencia de participar en el nacimiento de la revista *Cine Cubano* sirviera en el alumbramiento, a su retorno a México, de *Nuevo Cine*” (*En el balcón vacío* 97).

En el balcón vacío: Obra manifiesto de Nuevo Cine

A pesar de no ser bien recibido por la industria cinematográfica mexicana el manifiesto del grupo Nuevo Cine, Emilio García Riera, crítico de cine y otro hijo de exiliados, empezó a colaborar con Jomí y María Luisa para elaborar el guión de una película basada en los textos escritos por ella en Cuba. Pese a contar con muy pocos recursos monetarios, la película se hizo posible gracias a la colaboración de la comunidad española exiliada en México. Filmaron durante cuarenta domingos entre 1961 y 1962, explotando las semejanzas entre ciertos espacios mexicanos y los de España para reproducir la Pamplona de 1936. Es importante notar que a pesar de ser

un proyecto de la segunda generación, fue posible gracias a la participación de varias generaciones de la diáspora a la vez.

A pesar de haber ganado premios prestigiosos (el Jano de Oro en el festival de Sestri-Levante), *En el balcón vacío* fue olvidada por muchos años, con la excepción de la comunidad exiliada en México. Desde los años noventa, sin embargo, ha experimentado una lenta recuperación. *Los Archivos de la Filmoteca* le dedica un volumen en 1999; en 2006, se publica *Images d'exil: "En el balcón vacío"*, un proyecto del Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines y el Groupe de Recherches Résistances et Exils; y en 2012, la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos publica *La segunda generación del exilio republicano en México a través de la película "En el balcón vacío"*. Lo que subrayan todos estos proyectos de una forma u otra es la importancia del vínculo entre la memoria personal de Elío y la memoria colectiva. Como señala Tomás Segovia: “es un documento sobre el exilio, sobre la segunda generación, sobre la experiencia infantil del exilio” (en Lluich-Prats 365).

En esta película que dura menos de una hora, observamos la ruptura del mundo idílico de la infancia con el estallido de la Guerra Civil y su consecuente exilio y cómo estas experiencias traumáticas siguen sin resolver para la protagonista de la película. La película se puede considerar un testimonio visual de la ruptura del mundo infantil de su protagonista.

La película comienza con la voz en off de Gabriela, aspecto que según Michel Chion es sinónimo con la suspensión del tiempo: “Often in a movie the action will come to a standstill as someone, serene and reflective, will start to tell a story. The

character's voice separates from the body, and returns as an acousmêtre to haunt the past-tense images conjured by its words. The voice speaks from a point where time is suspended” (49). Las primeras palabras de Gabriela confirman tal suspensión: “En aquellos días en que ocurrió, aún era yo muy niña. Qué diera yo por ser tan niña ahora...si es que acaso lo he dejado de ser. Y entonces, había algo en las calles, algo en las casas que después desapareció con aquella guerra.”

Los primeros momentos del filme también establecen las tensiones espacio-temporales que siguen sin resolver aún de adulta para la protagonista. Además, estas mismas tensiones son representativas de los pensamientos y preocupaciones de otros de su generación (Tuñón 42). En primer lugar, las memorias en esta primera parte de la película se enfocan en el interior de la casa, espacio de la unidad familiar. Los padres están sentados en la mesa, el padre lee mientras la madre cose, la hermana estudia y Gabriela desmonta un reloj. El enfoque en el espacio interior de la casa es importante porque como nos señala Bachelard, la casa es un espacio de cobijo y de protección, además de ser un lugar de unidad.

Gabriela, sin embargo, observa desde su ventana la caza de un fugitivo en los tejados de las casas vecinas, alusión a los acontecimientos pendientes que romperán la unidad familiar y paraíso infantil como señala la misma protagonista: “¡Mamá! Mamá, oye, la guerra ha venido, la guerra, mamá, la guerra ha venido por el tejado.” Tampoco podemos ignorar que Gabriela desmontaba un reloj, símbolo del tiempo que se detiene para ella con la llegada de la guerra.

En esta primera parte de la película, vemos a través de los ojos de Gabriela cómo transcurre la vida de una mujer y sus dos hijas, afectada por la desaparición de

su padre con el conflicto y sus consecuencias para ellas. Con la desaparición del padre, el mundo exterior toca más y más a Gabriela. Antes de salir para la escuela, un hombre llega con un paquete para la madre y hablan discretamente en el pasillo mientras Gabriela y su hermana desayunan. Al prepararse para su salida, Gabriela se mira en el espejo, símbolo de la inminente pérdida de unidad identitaria. Segundos después, ve el paquete que ha traído el hombre y los ojos curiosos de una niña miran adentro para ver la ropa sangrienta de su padre. En la siguiente escena, la primera que transcurre completamente fuera de la casa, un hombre se le acerca, mientras juega, para preguntarle acerca de su padre: "¿Por qué no contestas, rica? ¿No está, verdad? ¿Y dónde está, mona? Vamos, vamos. ¿No has ido nunca con tu madre a verlo?" Gabriela no responde, pero su cara revela la angustia que provocan las preguntas del hombre.

Aunque no ha ido a ver a su padre, la niña llega a asociar un prisionero con la figura de su padre. Mientras los otros niños le tiran piedras y le gritan, Gabriel observa de lejos y le sonrío hasta decidir ir a casa para traerle un paquete de tabaco. Mientras ella recoge el tabaco del despacho de su padre, sólo se escucha el tic-tac del reloj, alusión al tiempo que le falta al prisionero. Al volver a la cárcel, no encuentra al prisionero y le pregunta a un niño dónde está: "¡Pum, pum, lo mataron!" La respuesta del niño pone en evidencia la falta de comprensión de los niños sobre la situación de la guerra porque parece que para él es como un juego.

Las próximas escenas también ponen en evidencia la incompreensión infantil de las realidades de la guerra. Cuando su hermana le dice que tiene que vestirse para ir "del otro lado", ella responde: "¿Y por qué ahora? Tengo sueño." Su madre le dice

que sólo puede llevar algo que le quepa en una mano, entonces pone a todas sus muñecas en la cama menos un polluelo de peluche. Le hace despedirse de sus otros juguetes, pero en el último momento, también lo abandona, simbólicamente dejando atrás la infancia: "Al monito, a Andoni, a Maite, a Miren y al pollito, todos, todos."

Después de llegar "del otro lado", lo cual podemos interpretar como Barcelona, la escisión provocada por la guerra se vuelve cada vez más evidente, en particular en una escena en que observamos a Gabriela acurrucada en un pasillo mientras escuchamos la voz en off adulta:

La niña tenía miedo. Era un miedo tan grande que no dejaba moverse. ¿Qué haría la niña con ese miedo que la pesaba tanto? Llevaba ya con él mucho rato, sentada en aquel pasillo sin atreverse apenas a mover. Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo y no sabía. Ella sabía cuando había sido mala de qué tenía miedo. Sabía que no debía desobedecer, ni gritar, ni pelearse con su hermana. Sabía también que debía estudiar y ser buena para que no la castigaran. La niña sabía muchas cosas, pero no sabía por qué tenía miedo. No era hoy el diablo lo que la asustaba porque ella había sido buena. Ni tampoco el coco que se esconde para asustar a los niños malos, no, no era esto lo que la asustaba, porque ella había sido buena. ¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña, si sabía que a los niños buenos no se les castiga? *Pero yo seguía* encogida en aquel pasillo, con mi miedo ahí tan grande en un cuerpo tan chico para guardarlo, mientras las bombas deshacían la ciudad... (el énfasis es mío)

Tal fragmentación se hace aún más evidente en la segunda parte de la película donde vemos a Gabriela, protagonizada por la misma María Luisa Elío, ya adulta en el entorno mexicano. Mientras la cámara muestra imágenes mexicanas--las plantas de agave, hombres montados a caballo llevando sombreros, el monumento a la Revolución, el Zócalo-- escuchamos de nuevo la voz en off de Gabriela que lamenta el paso del tiempo, un tiempo enraizado en el trauma de la guerra: "Y después el tiempo se hace distancia, cinco años después de la guerra, nueve años después de la guerra, veinte años después de la guerra...y después se hace corto." Lo que más le duele es la pérdida de los recuerdos con el paso del tiempo, y en particular la muerte de su madre. Es sólo al abrir una canasta de fotos y recuerdos cuando encuentra el tapón de cristal que había recogido después de un bombardeo en España y así empieza a recordar. Como la magdalena de Proust, el tapón transporta a Gabriela a la Pamplona de su infancia. Al subir la escalera de su casa, Gabriela-adulta se tropieza varias veces con Gabriela-niña, quien va bajando. Después, entra en el piso y aunque dice que está ahora habitado por otra familia y que los muebles son otros, sólo podemos verlo vacío. No obstante, busca en vano a su familia: "¿María, dónde estás? ¿Qué le pasaba, que no veía a nadie?, ¿por qué estaba llorando?, ¿y por qué había crecido tanto?" Gabriela-adulta se acurruca contra la pared, llorando: "Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años? ¡Mamá! ¡Contéstame! ¿Dónde estáis? Yo ya no quiero jugar, no esconderos. ¿Dónde estáis todos? ¡No me dejéis aquí en el balcón, no me dejéis sola! Por favor, ¡venir a jugar conmigo! Que nos habrán separado y será ya demasiado tarde. ¡Venir a jugar conmigo! Ayudarme, ayudarme, ayudarme, por favor, ayudarme...Ay, madre, ¿por qué he crecido tanto? ¿Cuándo he

crecido tanto? ¿Cuándo?"

El uso de la voz en off en las dos partes de la película, según Tuñón, pone en evidencia la fragmentación ontológica de la protagonista: "During childhood, the voice is of an adult woman, but on the contrary, the voice of adulthood is the voice of a child" (38). Steffen-Prat también ha señalado que la película es "la traducción filmica del drama interior" (66), resultado de la fragmentación ontológica producida por la ruptura del mundo infantil. En una entrevista, María Luisa Elío expresó que siempre sentía que había abandonado a esa niña de siete años en Pamplona (*Los que hicieron nuestro cine*). En este sentido, el regreso imaginado en la película representa el deseo de recuperar la unidad identitaria, la cual es una imposibilidad. Es por eso que el regreso a la casa de su infancia, espacio de la totalidad del ser le resulta desconsolador. Como veremos en nuestro análisis de *Tiempo de llorar*, el regreso verdadero casi una década después provocará en Elío los mismos sentimientos de vacío y soledad.

Sánchez-Biosca ha señalado el papel del cine como agente de los discursos y memorias sociales, políticos y culturales. Con esta idea, es clave pensar en el papel de las imágenes de *En el balcón vacío* en la recuperación de la memoria. Se podría decir que las imágenes llegan a ser más impactantes que el cuento homónimo de Elío debido a la diferencia entre mundos icónicos y simbólicos (Peirce, Eco). Intercaladas con las varias escenas de la película aparecen imágenes documentales de la guerra y el éxodo de España.⁹² Entre la comunidad exiliada en México, la película ha desempeñado un papel fundamental en la transmisión de la memoria a la tercera

⁹² Estas imágenes fueron conseguidas gracias a Joris Ivens, camágrafo de *The Spanish Earth* (1937), quien había coincidido con los García Ascot en Cuba.

generación del exilio. Ha sido para ellos una forma de entender las circunstancias que llevaron a sus padres al exilio.

A su vez, las memorias relacionadas con la película también son útiles para transmitir el significado de aquella época a las generaciones más jóvenes que no conocen la historia de su país. El aspecto visual es clave en este sentido como afirma Dolores Fernández: “También se ha conseguido reunir una excelente documentación audiovisual, la cual permitirá vincular el exilio republicano español con la mentalidad actual, pues sabido es que la cultura visual es fundamental en la sociedad en que vivimos” (12).⁹³

Tiempo de llorar: Del regreso imaginado al regreso verdadero

Muchos de los textos y documentos relacionados con la vida y obra de María Luisa Elío señalan que su padre, Luis Elío, nunca volvió a recuperarse después de sus vivencias durante la guerra. Ella misma expresa el alivio que sintió al morir su padre: “Por cierto, yo nunca he estado más contenta que cuando murió. Porque, al final, papá era un espanto. Lloraba y lloraba. Sin embargo, el día que murió estaba en la caja y era la cosa más bella que he visto. Una cara de que estaba otra vez en Pamplona, de que tenía treinta años, y de que tenía todo por venir, una cara de paz total” (en Ulacia y Valender 377). Según Elío, por respeto, quería esperar hasta que muriera su padre para viajar a España.⁹⁴ En 1970, tras la muerte de su padre, emprende el viaje a

⁹³ Habrá que pensar aquí en el documental *The Mexican Suitcase* (2011) de Trisha Ziff.

⁹⁴ Aunque Elío siempre había afirmado el deseo de esperar la muerte de su padre para viajar a España, una carta de Jomí a Alfredo Guevara indica que la pareja había intentado viajar a España antes de ir a Cuba para trabajar en una película, pero les fue negada la entrada: “En lo que se refiere a nuestra vida personal María Luisa y yo hemos pasado una intolerable serie de altibajos. Organizado ya el viaje a España para

Pamplona junto a su hijo Diego, experiencia que se ve reflejada en *Tiempo de llorar*. Como observamos al final de *En el balcón vacío*, el regreso a España siempre estuvo presente en la mente de María Luisa. El texto *Tiempo de llorar* describe el tiempo que pasa en España entre 1970 y 1971, con su hijo. Aunque se le ha llamado novela, las experiencias que traza en esta novela son puramente autobiográficas.⁹⁵

En su introducción al libro, Álvaro Mutis señala: “Volver, con toda una vida pesando sobre nuestros hombros, a los lugares donde transcurrió nuestra infancia. He aquí el gran tema de toda literatura desde que el hombre tiene memoria de estar en el mundo” (9). Sin embargo, Mutis advierte que este regreso puede ser peligroso y desolador. En su *Tiempo de llorar*, la autora recuenta la experiencia de volver a Pamplona, su pueblo natal después de treinta años. La autora visita una serie de lugares, siguiendo los mismos pasos que la llevaron al éxodo de treinta años antes. Al seguir este mismo camino, el texto entremezcla los recuerdos del pasado con el nuevo vacío producido al darse cuenta de este es un viaje a “donde las cosas no están ya” (19). Sin embargo, los recuerdos en *Tiempo de llorar* presentan un mejor panorama

filmar *Tauromaquia*, mi primera película, vencidos y organizados los escrúpulos animados de una intención de *ver* y tratar de *hacer*, nos fue negada la entrada. Llevamos ya dos meses de gestiones. [...] Ahora las gestiones han dado fruto. Parece que no hay ningún obstáculo para la visa, que espero de un momento a otro. Y entonces, el último golpe. Minutos antes de tomar el avión Manolo [Barbancho Ponce]—que ya llevaba una temporada extrañamente seco—me dice que *Tauromaquia* se aplaza por lo menos dos meses...y se va. Y nosotros con la casa levantada, libros y muebles recogidos, billetes apartados, maletas compradas [...].” (Rodríguez José Miguel García Ascot). Aunque parece que los motivos del viaje a España fueron profesionales, es curioso que el plan de viajar a España correspondiera con el comienzo del ME/59.

⁹⁵ El uso de la palabra “novela” es paradójica porque las experiencias en el libro son autobiográficas. Es posible que la autora haya usado la palabra “novela” al referirse a su texto por el hecho de que en su mayoría fue escrito al regresar de España, no durante el viaje. Respecto de los desdoblamientos auto-bio-gráficos, ver Olney.

de los eventos y las circunstancias familiares que llevaron a la familia de Elío al exilio en México.

A lo largo del viaje, Elío empieza a darse cuenta de los peligros del regreso porque la experiencia termina borrando los recuerdos que tiene. En lugar de recuperar la unidad identitaria que supuso el viaje, se confirma su imposibilidad. El viaje a Pamplona, en parte, fue motivado por la muerte de sus padres, siendo ellos el último lazo con el pasado. Poco a poco, evita los encuentros con la familia. Visita sólo una vez a una de sus tías:

Sigue hablando de cosas que ahora no quiero entender. Sé que no volveré a verla y que trataré de no ver, desde este momento, a nadie que haya conocido a mis padres. Nadie volverá a decirme en pasado cuánto los quería. Aquí, en España, no están muertos. Lo están en México. El recuerdo de ellos en Pamplona es de ellos vivos y nadie me lo cambiará. Si algo tiene el recuerdo es la cualidad de no poder cambiarse, puesto que ya fue... (41)

Otro aspecto que contribuye al extrañamiento de la narradora son los sentimientos de su hijo. En no menos de un párrafo, Elío combina el recuerdo del extrañamiento que sentía al llegar a la escuela por primera vez en Francia, y el hecho de que su país de origen no es el de su hijo Diego:

Mi hijo lo miraba y al irse preguntó: “Mamá, ¿por qué va vestido así y llama al elevador ascensor, como tú?” Me vino a la memoria cuando siendo niña había llegado a París. Ahora él se empezaba a dar cuenta que *no estaba en su país, aunque tanto me había oído hablar de él.*

Para mi hijo ascensor era elevador, y recordé a la niña del internado quien, el primer día que llegamos, me tiró la pelota a los pies gritándome: “Et toi, la nouvelle, passe moi la balle.” Nunca olvidaría el nombre de pelota en francés. (22: el énfasis es mío)

La mezcla de estas dos anécdotas expresa la sensación de pérdida que siente Elío, primero al ser trasplantada a otro país, forzada a adoptar una lengua y cultura que eran las suyas, y segundo, al darse cuenta de que la cultura (y la lengua) de su hijo tampoco son las suyas.

“Locura” y el vacío del retorno

Según Roberto Pérez, *Tiempo de llorar* es la historia de los fantasmas que habían perseguido a Elío durante toda la vida y que tanto el viaje como la escritura del texto le ayudaron a superarlas:

La escritura del texto parece que llegó a conjurar los fantasmas infantiles de María Luisa Elío que no pudieron ser expulsados ni con el cuento ni con el rodaje de la película. Conversaciones posteriores con la autora ya ponen de manifiesto que todo ha sido superado. Esa superación exigía el viaje, el retorno por un lado, y la comunicación de la experiencia, por otro. La escritura de este texto consiguió lo que faltaba. (746)

En varias entrevistas,⁹⁶ Elío afirmó que todo lo relacionado con su exilio fue resuelto,

⁹⁶ Por ejemplo, en una entrevista con Paloma Ulacia y James Valender, la escritora afirmó: “No, ya todo está resuelto. Bueno, me queda un cuarto de hora de vida: o lo resuelvo de una vez o ya no resolví nada. Además, yo lo tengo que resolver todo,

pero no fue el resultado del viaje, como afirma en una conversación con Paloma Ulacia y James Valender:

Lo que pasa es que me había ido extraordinariamente mal en la vida y si me quejaba, era con razón. Era un desastre cómo me había ido. Pero el mayor desastre sobrevino después, al volver por primera vez a España. Al escribir *En el balcón vacío* no había vuelto aún: imagine cómo sería volver. Y la experiencia resultó como me la había imaginado, si no, quizá, un poco peor, tal y como intenté explicar al escribir *Tiempo de llorar*. (375)

De hecho, al volver a México sufre una “tormenta interior” que la lleva a abusar de somníferos, y los más cercanos a ella creen que quiso morirse (Gambarte 64). Después, pasa tiempo en un sanatorio, experiencia reflejada en “Locura”, texto que forma parte de *Cuaderno de apuntes*.

Este texto expresa la angustia que sentía Elío por tantos años y que no logró aliviar ni con el viaje a Pamplona, ni con la escritura de *Tiempo de llorar*, ya que es incapaz de expresarse: “Yo grito, grito y no sale un solo sonido de mi boca” (105). La mujer se encuentra en una casa de salud, según ella, otro nombre para un manicomio. La mujer en ese cuento se cae y se parte la cabeza, imagen que podríamos vincular con la fragmentación ontológica producida por el exilio, fragmentación que la ha perseguido durante toda la vida, aumentada al darse cuenta de la imposibilidad de recuperarla: “Ya no soy nada, ¿qué es eso de no ser nada? Sí, yo también me lo he preguntado. No soy nada, ¿qué es ser algo?, ¿qué es ser? Yo ya

porque se lo tengo que dejar resuelto a mi hijo, Diego. No se puedo dejar una tragedia ahí, como madre. Y de hecho todo está ya resuelto. Totalmente resuelto” (379).

no estoy, ¿en dónde estoy ahora? Sólo estoy en no estar, sólo soy en no ser” (105).

Además, el texto es un fluir de conciencia que remite al miedo que sentía durante la guerra: “Ahí han sido matadas muchas gentes, ahí los niños se han muerto de hambre, ahí han sido separados padres, madres e hijos. De ello ya me habían contado. Cuántas horas, cuánto tiempo estuve esperando a que me llegara el turno. Sí, aún lo recuerdo” (107).

A pesar de la angustia expresada en este cuento que refleja la experiencia de María Luisa en el sanatorio, ella misma afirma estar recuperada después, ya que hizo varios viajes más a España, acompañada por sus hermanas. Además, Roberto Pérez señala que tenía previsto publicar dos novelas—*Tiempo de esperanza* y *Tiempo de sonreír*—para completar una trilogía iniciada con *Tiempo de llorar*.⁹⁷

Breve introducción a la obra literaria de Jomí García Ascot

En comparación a la obra de María Luisa Elío, la obra literaria de Jomí García Ascot ha tenido más difusión, pero sigue siendo desconocida para la mayoría de los lectores. Su obra fue mayormente poética, y se publicaron unos siete volúmenes de poesía en diversas editoriales en 1985 y 1986. Debido al hecho de que estos poemarios han tenido editores diferentes y por haber sido publicados en antologías, ciertos poemas se repiten. Como veremos, la obra poética de García Ascot demuestra un profundo conocimiento de la tradición lírica española y europea, pero sus labores ensayísticas demuestran que su conciencia artística y literaria fue muy amplia. Sus ensayos incluyen *Baudelaire, poeta existencial*, *Roger von Guten* y *Con la música*

⁹⁷ En *Y yo entonces me llevé un tapón*, Diego García Elío, hijo de Jomí y María Luisa alude a algunos textos no publicados de la autora. No obstante, la referencia de Pérez es la única que menciona títulos específicos.

adentro y demuestran su interés en la literatura, el arte y la música, temas que se convergen a menudo en su poesía. Por ejemplo, su afición por la música es particularmente evidente en sus poemas dedicados a John Coltrane, Charlie Parker o los Beatles. La confluencia de todas las artes es aún más notable en su novela póstuma *La muerte comienza en Polanco*. En esta novela cinematográfica que combina elementos de la novela negra con referencias al cine, un crítico de cine⁹⁸ que también es detective privado accidentalmente se encuentra en una situación peligrosa en la cual se enfrentan la CIA y la KGB. El protagonista sólo logra salvarse gracias a su conocimiento y contactos personales dentro del ámbito del cine y de las artes. Mientras esta novela difiere en muchos sentidos de los otros textos de García Ascot, nos sirve para situar al autor en el elenco cultural mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

Relaciones entre *En el balcón vacío* y la poesía de Jomí

Por el gran número de participantes en una película, las nociones de autoría no son tan fáciles de identificar como en un texto literario (Carmona 71). Frente a una película como *En el balcón vacío*, estas cuestiones son aún más interesantes debido a la relación cercana que mantiene con la memoria individual de María Luisa Elío y la memoria colectiva tanto de la segunda generación del exilio como la comunidad republicana exiliada en México. No obstante, pese a que el filme se basa en las

⁹⁸ El protagonista de *La muerte comienza en Polanco* usa dos nombres. Como detective privado, se llama Martín Mesa y como crítico de cine, Emilio García Rovira. Es interesante la elección de este nombre porque es el nombre del padre de Emilio García Riera, amigo de García Ascot que tuvo un papel importante en la escritura y la filmación de *En el balcón vacío* y quien además llegó a ser un importante crítico de cine. Su padre había sido un miliciano de la cultura durante la Guerra Civil.

experiencias personales y el cuento del mismo título de María Luisa Elío, es Jomí quien ha recibido más atención por su papel en su dirección y rodaje, y Brémard se ha referido a la película como “ficción autobiográfica de Ascot” (249). Por un lado, me parece que es necesario pensar en esta película como un proyecto de colaboración entre la pareja porque no es que Jomí simplemente convirtiera el texto de María Luisa en película. Al hablar de su papel en la filmación de la cinta, María Luisa ha señalado que frecuentemente tenía que decirle a su esposo que ciertas escenas tenían que ser de una forma u otra porque: “Era mi vida, mi historia” (*Los que hicieron nuestro cine*). A su vez, Ramón Xirau, contemporáneo de Jomí y Elío, ha señalado que el mundo poético de García Ascot siempre estaba en el centro de sus películas (“Jomí García Ascot” 33). Al leer la obra poética de García Ascot, no se puede negar que hay muchos puntos de contacto entre el cuento de Elío, la película y la poesía de García Ascot, aspecto apenas estudiado antes. Además se trata de un gran esfuerzo colaborativo de la comunidad exiliada en línea con la dificultad para determinar la autoría individual de una película. El rodaje de *En el balcón vacío* contó con la participación de varias generaciones del exilio republicano y en ella no sólo se ven reflejados las preocupaciones de Elío y García Ascot, sino de toda una generación:

Al mismo tiempo, esa memoria familiar e íntima de la niña Gabriela, *alter ego* de María Luisa Elío, se convierte en una memoria compartida, social, colectiva, pues el conjunto de exiliados republicanos españoles en México se vieron identificados con su peripecia, ya que habían vivido historias similares y compartían la

experiencia y, sobre todo, los sentimientos reflejados en la película.

(Fernández Martínez, *La memoria y el lugar* 227)

Al leer el poema “Grito” (*Seis poemas*),⁹⁹ por ejemplo, surgen ciertas imágenes que son paralelas a las de *En el balcón vacío*. El poeta lleva un constante grito adentro, un grito surgido de la angustia de los recuerdos inaccesibles. El uso de las palabras “habitaciones” y “pasillos” remonta a la imagen de la casa familiar, último lugar fijo antes del desarraigo del exilio (Bachelard). Por ser las habitaciones de “[mi] sangre”, es el espacio familiar que se ha quedado fijado en la memoria del poeta. A su vez, al mencionar los pasillos, uno tiene la misma sensación que al ver la película, se puede imaginar los pasillos, las puertas y las ventanas de la casa. El lugar del recuerdo provoca sensaciones paradójicas que sugieren la fragilidad de los recuerdos, es “donde quedaron los juguetes rotos / y los hermosos veranos” y “donde resuenan interminablemente las pisadas / de los seres queridos hoy ya muertos.” El poema también da testimonio a la fragilidad del tiempo y de la vida (“en este breve tiempo que pasa como un ave / con una ala rota”).¹⁰⁰ El hecho de que el ave de García

⁹⁹ “Bajo el cielo gris he oído muchas veces / el largo y punzante grito de de la angustia / como el de una gaviota sobre el mar. / Lo escucho dentro, adentro, /rebota por las habitaciones de mi sangre / donde quedaron los juguetes rotos / y los hermosos veranos, / se alarga en los pasillos / donde resuenan interminablemente las pisadas / de los seres queridos hoy ya muertos / —apenas alcanzados a vivir / en este breve tiempo que pasa como un ave con una ala rota. / ¿Quién grita así, de pronto, en la mañana / en que tan sólo esperaba este rozar el aire, / el cansancio, la indiferencia de las horas perdidas de antemano? / ¿Quién con mi voz me grita en los oídos / y me atraviesa de par en par las ventanas y las puertas del alma / que yo había ecerrado cuidadosamente antes de salir? / En vano miro el horizonte, busco la distancia ajena bajo el cielo, en vano me miro pequeño bajo el ancho mundo / —escuchando” (7).

¹⁰⁰ Como veremos, García Ascot usa muchas imágenes que tienen ecos juanramonianos. Aquí, el vínculo entre el paso del tiempo y el ave es reminiscente del pájaro en “Espacio”: “Pasan vientos como pájaros...” (*Antología* 368).

Ascot tenga una ala rota sugiere que el paso del tiempo en él ha sido particularmente doloroso debido a las experiencias del exilio.

A veces el poeta parece no reconocer el grito que le acompaña desde las horas tempranas del día y por más que haya intentado, no logra calmar su angustia: “¿Quién con mi voz me grita en los oídos / y me atraviesa de par en par las ventanas y las puertas del alma / que yo había cerrado cuidadosamente antes de salir?” Cierra las ventanas y las puertas de forma proactiva para protegerse, pero siempre se abren, dejando entrar la angustia del mundo exterior, que probablemente surge de la inaccesibilidad de los recuerdos. Al final de la segunda estrofa, el poeta se ve más pequeño, evocando la misma fragmentación ontológica que advertimos en la película—la mujer se cruza en la escalera con la niña que fue. Del mismo modo, el poeta siente la distancia entre el presente y el pasado. Al final, el grito viene “de este otro mundo guardando a manotazos / en cajones y cajones e inacabables almacenes de recuerdos”.

Los temas de España y las consecuencias del exilio están muy presentes en toda la obra poética de García Ascot. En el poema “Del exilio” por ejemplo, también expresa sentimientos muy parecidos a los de Elío. El poema empieza: “Hemos venido aquí, desde muy niños / a esperar, y a vivir.” Podemos interpretar la espera que menciona como la del regreso a España, idea recurrente en la literatura del exilio. El poeta también habla de “los pequeños amigos desterrados” haciendo referencia a todos los que llegaron de España a México de niño, dejándolos con una confusión sobre su verdadera identidad, llevando a algunos a clasificarlos como “los niños de ninguna parte” o una generación fronteriza. Esta falta de identificación contribuye a

una ausencia como leemos en el poema “Uno se ha acostumbrado”: “Uno se ha acostumbrado a conocer la ausencia, su visita, / la sombra del sabor de las cosas perdidas.” Ésta se atribuye a la falta de sentimiento de arraigo a un sitio en particular: “Uno se ha acostumbrado a esta mudanza / y a estar perdido en algún sitio fijo, / detenido ya no se sabe dónde...” También está presente en el poema “Dos infancias”, en el cual García Ascot da testimonio a la sensación de haber vivido dos vidas diferentes, separadas por la experiencia de la guerra y del exilio:

Yo tuve dos infancias.

La primera, remonta más allá de la imagen

es de Túnez, frente a un mar

que debió ser del más hermoso azul que no recuerdo.

De allí sé del calor, de lo dulce detrás de la garganta,

del silencio poblado de colores

y unas lejanas voces como abejas que zumban detrás de unas persianas.

Pero esta primera infancia feliz se diferencia de la que pasó en Francia, una caracterizada por “la tristeza infinita.” Más adelante afirma: “Una infancia de vida”, un tiempo de alegría. La segunda infancia, en cambio, “es de muerte.” Sobre este tiempo del exilio escribe: “A ella le debo la pérdida, el silencio / y reconocer en los ojos ajenos / el temblor del hermano.” Pero tal vez la idea más impactante del poeta aparece en los últimos dos versos: “Y también quizás—como alargar la mano por la sombra— / casi todos mis poemas.” Al fin y al cabo, intenta llenar los vacíos y los

silencios con sus palabras, estrategia que le reúne con los poetas del desarraigo simbolista íntimo: Bécquer, Antonio Machado, Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez.

Un otoño en el aire y la primavera perdida de Emilio Prados

Ha señalado Susana Rivera que los escritores de la segunda generación buscaron contacto con España a través de la literatura y: “Las resonancias de la poesía ibérica en la promoción hispano-mexicana son tantas que se la puede y debe considerar como una continuación de la gran tradición lírica española” (“Presencia de Antonio Machado” 179).

Entre los escritores de la segunda generación del exilio, la mayoría se dedican a la poesía, hecho que Mateo Gambarte atribuye a la condición exílica:

Ante ello cabe plantearse la hipótesis de que este hecho tuviese una relación directa con la situación del exilio. ¿No será que la poesía es un género más apto para el exiliado que la novela o el teatro? La poesía es un lenguaje más íntimo y universal y más ambiguo al mismo tiempo. La poesía es una capacidad de expresión más ligada al psiquismo. No necesita espacio ni tiempo, mientras que la novela y el teatro tienen una mayor dependencia de las coordenadas espacio-temporales en las que inscribirse y proyectarse. Están más unidos al enjuiciamiento, son más discursivos. De ahí que el lenguaje poético, es decir, la lírica, da más opción al desahogo, y es el terreno más

abonado para expresar lo onírico y las nostalgias. (“Dos problemas” 359-360)¹⁰¹

Francisco González Aramburo, sin embargo, señala que la educación de estos escritores en los colegios españoles del exilio también influyó mucho en la preferencia por la poesía porque “los héroes de la emigración para los niños eran poetas: Machado, Lorca, etc. Nos educaron como lectores de poesía” (en Mateo Gambarte “Dos problemas” 360).

Por tener como héroes a estos poetas, se nota con frecuencia notables ecos de los mayores en la poesía de la segunda generación, hecho que se puede ver como una continuidad de la gran tradición poética española. Así mi intención es mostrar con detalle cómo la poesía de Jomí García Ascot refleja tal continuidad. Aunque la poesía de Jomí ya había sido publicada en revistas como *Presencia*, su primer volumen de poesía no aparece hasta 1964 en *Un otoño en el aire*. Notamos en este poemario muchos de los temas comunes a los escritores de la segunda generación del exilio, sobre todo el tiempo y la nostalgia que es “nostalgia de permanencia en un tiempo furtivo y fugaz que el poeta trata de fijar a cada instante” (Xirau 33). Además, los poemas reunidos en este libro demuestran fuertes resonancias autobiográficas, particularmente el peso del paso del tiempo en el poeta: “Entre el cantar mis nombres / entre el cantar mi tiempo / entre el cantar las cosas que me han hecho.”

Mientras la preocupación por el tiempo y el espacio perdido se puede atribuir a la temprana experiencia del exilio, también hay que considerar la influencia de la tradición poética española, tanto en los años anteriores a la Guerra Civil como

¹⁰¹ Para la especificidad del lenguaje poético como expresión de exilio, ver Naharro-Calderón, *Entre el exilio y el interior*.

posteriormente. Mateo Gambarte, por ejemplo, ha señalado la influencia de Emilio Prados en la escritura de María Luisa Elío. En su opinión, además de apuntar una visión compartida del exilio, también considera que la poética de Prados está en el sustrato de la obra de Elío. A mi parecer, esta visión compartida se hace presente también en la obra de García Ascot, en particular en este primer volumen de poesía.

Emilio Prados fue maestro de muchos de la misma generación como expresa Tomás Segovia: “Yo era el discípulo, el seguidor, el hijo... (*Sobre exiliados* 225)” y mantenía una relación personal con muchos de sus alumnos, por ejemplo Jomí y María Luisa. Por eso, no me parece casual el simbolismo del título del primer libro de García Ascot. En *Penumbbras I*, primer poemario publicado por Prados en el exilio, encontramos el poema titulado “Cuando era primavera en España”. En éste, se usa la imagen de la primavera para describir su florecimiento típico, lo cual provoca una sensación de libertad entre la gente: “Cuando era primavera en España: todos los hombres desnudaban su muerte / y se tendían juntos sobre la tierra / hasta olvidarse el tiempo...” (*Poesías completas* 765), pero hacia el final del poema, el poeta lamenta la pérdida de tal momento tan pasajero: “Pero, ¡ay!, tan sólo / cuando era primavera en España... / ¡Solamente en España / antes, cuando era primavera!” (766). Según Carlos Blanco Aguinaga, la naturaleza es un tema que ya había aparecido en poetas como Machado, Cernuda, Jiménez y Alberti antes de la guerra como símbolo de renacimiento, pero para los escritores del exilio llega a representar el renacimiento de viejas esperanzas socio-políticas españolas (“La primavera (perdida)” 32).¹⁰² En otras

¹⁰² Por ejemplo, comparamos la esperanza en “A un olmo seco” (1912) de Machado (“Mi corazón espera / también hacia la luz y hacia la vida / otro milagro de la primavera.”) o el renacimiento en “El viaje definitivo” (1911) de Jiménez (“Se

palabras, la primavera “sirve para cualquier nostalgia de la esperanza que precede a la plenitud del verano ya pasado, sobre todo de un verano tan terrible como el del 36” (82).

Como ya hemos visto, el discurso de la pérdida de la guerra y del exilio conformó gran parte de la educación de la segunda generación del exilio. Creo que es importante tener presente esta idea de la primavera perdida al leer los poemas de *Un otoño en el aire*. El mismo título es sugerente si consideramos la primavera como momento de plenitud de los sueños socio-políticos de la Segunda República, el otoño sugiere un momento de decadencia, de muerte. Además, por estar “en el aire”, se puede interpretar como un momento de inseguridad. El verano y la primavera en este primer poemario de García Ascot siempre son representados como instantes de plenitud ya idos: “Hemos jugado aquí, y un día con el alto galope de cierta primavera, / hemos quedado / lejos” (62).

A la segunda generación del exilio, les toca vivir el “otoño” de los mayores. Además de las imágenes asociadas con la decadencia del otoño, por ejemplo, las frecuentes menciones de “las hojas quemadas”, este primer poemario se puebla del tiempo y espacio perdido tras el exilio. Por ejemplo en el poema “Verano y retorno”, el poeta canta “... aquel pasado” y confiesa que su canto es “de niño”, y no sólo tiene sus orígenes en otro tiempo, sino en otro espacio: “Pero allí está la voz, el viento, / y empieza el canto.” Como muchos de los escritores de la segunda generación, García Ascot parece estar consciente de que gran parte de su tristeza es de cierta forma

morirán aquellos que me amaron; / y el pueblo se hará nuevo cada año.”) con la nostalgia en “Primavera vieja” (1941-1944) de Cernuda: “En el rincón de algún compás, a solas / Con la frente en la mano, un fantasma / Que vuelve, llorarías pensando / Cuán bella fue la vida y cuán infantil.”

heredada de sus mayores. Por ejemplo, en un poema que va dedicado a su madre, escribe: “Desde todas las tardes / desde siempre / esta tristeza antigua me llegaba” (41). No obstante: “Sólo queda un olor de hojas quemadas, / un otoño en el aire / el eco de manzana.”

La intertextualidad con la obra de María Luisa también se puede observar en este libro, a quien le dedica el poema “Un tiempo antiguo”. En éste, describe con sensaciones vívidas los recuerdos que se hacen tan presentes que parecen reales: “Y de repente todo un tiempo antiguo / acude hasta mi piel, hasta el olfato, / hasta el leve escalofrío de memoria...” Parece hacer referencia a un momento impreciso, pero es un “instante suspendido” que dejó “su frío en medio de [su] infancia”. El tiempo antiguo remite al concepto del tiempo para el exiliado que señala Tabori: “The exile lives in two different times simultaneously, in the present and in the past” (32).

España, para García Ascot, es el lugar “donde habita el dolor”¹⁰³ y el poeta es muy consciente del peso que tiene en su vida y en su obra: “España caliente manantial trezado con el viento, / el peso de mi sangre, memoria del olvido” (28). A pesar del dolor y la nostalgia provocados por la guerra y el exilio, siempre sigue con la esperanza, como notamos en “Verano y retorno”. Sigue anclado en el pasado (“Canto de aquel pasado”), pero a su vez: “Allí otro canto espera, / amasado despacio un silencio más antiguo que el tiempo. / Y habrá que escucharlo hasta el final / con los ojos abiertos” (27).

¹⁰³ Me parece que aquí hay una posible influencia de Luis Cernuda por la similitud al título *Donde habite el olvido* (1931), además de las primeras líneas del poema: “y el canto de estas nubes es España” de *Las nubes* (1937). Naharro-Calderón señala la referencia de “Jardín antiguo” de Cernuda (*Entre la mneme*).

Jomí García Ascot: Poeta del tiempo y del espacio perdido

Las resonancias de la poesía ibérica en la segunda generación, según Susana Rivera, “son tantas que se la puede y debe considerar como una continuación de la gran tradición lírica española” (“Presencia de Antonio Machado” 179). Ella sugiere los ecos de Juan Ramón Jiménez en Tomás Segovia, de las vanguardias de la Generación del 27 en Manuel Durán, de León Felipe en Nuria Parés y de Antonio Machado en casi todos: “La presencia de Antonio Machado se advierte en casi todos ellos, con frecuencia miméticamente, pero Jomí García Ascot es el único que incorpora creativamente el núcleo del mundo poético machadiano en su propia obra.” Esta afirmación por parte de Rivera se basa en la convergencia de ciertos temas e imágenes de ambos poetas—la infancia, el tiempo, los jardines—, pero sobre todo una conciencia del tiempo perdido: “el universo poético de Jomí García Ascot gira en torno a una aguda conciencia de la temporalidad, a la sensación de pérdida que el hecho de vivir supone, y al doloroso—por imposible—deseo de recuperar o actualizar lo perdido, todo ello intensificado por la experiencia del exilio” (180).

Es evidente que no hay duda sobre las resonancias de Antonio Machado en la poesía de García Ascot y otros escritores de la segunda generación del exilio en México. No obstante, me parece que la interpretación que propone Rivera es algo restringida. Los ejemplos anteriores contradicen su afirmación de que la figura de Machado no tuvo un papel tan decisivo en el exilio mexicano (179). Para repensar esta idea, sólo tenemos que fijarnos en el cuadro de Machado que cuelga en el piso de *En el balcón vacío*. A su vez, Tomás Segovia, en su libro *Sobre exiliados*, nos recuerda de la importancia del poeta español como símbolo del exilio y de los ideales

de la Segunda República, como también ha afirmado Federico Patán, otro escritor de la segunda generación del exilio. En 1999, durante un congreso dedicado a este grupo de escritores, Patán tuvo ocasión de visitar, junto a sus coetáneos, el pueblo de Collioure. Sobre su visita al sitio donde muere Machado en febrero de 1939, apenas unos días tras salir de España, afirma:

Lamento no estar solo ante la tumba de Machado. Me gustaría meterla en mis recuerdos a partir del diálogo sostenido exclusivamente entre ella y mis ojos. Dudo que vaya a concedérseme un segundo viaje a Collioure. Por tanto, que nada escape a tu mirada es el consejo que me doy. Aitana, hija de Rafael Alberti, dice unas palabras sencillas pero eficaces y alguien cuyo nombre se me ha escapado lee varios poemas de Machado. Mientras todo esto va sucediendo, un convencimiento nace y se fortalece en mí: Machado pertenece a Collioure. ¿Por qué? me pregunto de inmediato. Porque aquí, enterrado en el destierro, representa a cabalidad el significado de exilio. Es decir, representa primero el exilio personal, luego aquel de todos los huidos de España al concluir la guerra civil y enseguida aquél a todos perteneciente, este último una especie de símbolo general. De haber sido enterrado en Sevilla o en Soria, Machado representaría muchísimo menos de lo que hoy significa. En Collioure el poeta resume todos los exilios que en el mundo han sido. (1171)

Si bien están presentes los ecos de la obra machadiana en la poética de García Ascot, también tiene fuertes resonancias de la obra de Juan Ramón Jiménez, en

particular la preocupación por el tiempo y el espacio junto al deseo de usar la poesía como una forma no sólo de recuperar el tiempo y el espacio perdidos, sino eternizarlos gracias a la palabra. Este es un aspecto tal vez ignorado debido al escaso estudio de Jiménez en el contexto del exilio y de la época de la posguerra. Esto se debe en parte a una percepción errónea en cuanto al compromiso político de Machado y Jiménez. Mientras Machado se mitificó en el exilio por su deseo de usar la poesía como arma política, Jiménez prefirió mantener la poesía separada de la política, actitud que dio a muchos la impresión de que el poeta no estaba comprometido con su tiempo (Naharro Calderón *Entre el exilio y el interior*).

En *Poesía española contemporánea* (1969), Max Aub explora ésta desde una perspectiva transatlántica, detallando su historia desde los finales del siglo XIX hasta 1969. Según Aub: “Tal vez podría escribirse la historia de la poesía *lírica* española contemporánea hablando únicamente de Juan Ramón Jiménez” (63). Tomás Segovia comparte esta perspectiva al afirmar que el poeta moguerense se debe considerar una figura paternal porque “todos los poetas de la lengua española que vienen después de él son hijos suyos, unos legítimos y otros ilegítimos, que es lo que explica el brío con que algunos lo niegan” (*Sobre exiliados* 36). Dadas estas declaraciones por parte de Aub y Segovia, junto al hecho de que Jiménez recibió el Premio Nobel en 1956, es sorprendente que muy pocos hayan señalado la influencia de Jiménez en los escritores de la segunda generación del exilio.

Segovia también expresa extrañeza frente a la falta de atención que Jiménez ha recibido en el contexto del exilio:

Sencillamente me asombro de que este poeta muy leído, muy conocido, premio Nobel por añadidura, de pronto, en cierto periodo de su vida, publique un libro tras otro que casi nadie lee. Comprendo que las circunstancias del destierro no son las más favorables para la difusión de estas obras; pero conozco muchos poetas jóvenes que deberían ser los más curiosos y entusiastas, que muchas veces lo son, y que siguen de cerca a muchos autores muy difíciles de encontrar, a veces casi desconocidos todavía, mientras que con frecuencia ignoran hasta los títulos de los libros de Juan Ramón, que sin embargo han estado en los escaparates de casi todas las librerías. (*Sobre exiliados* 39)

Este rechazo se debe a varios factores, según Segovia. En primer lugar, la tendencia de ver a Juan Ramón como personaje en vez de poeta. Además, por considerar a Juan Ramón como padre literario provoca para algunos una negación de esta figura paternal: “El sentimiento que provocaría en él este encuentro sería en efecto humillante: le haría sentirse *infantil*; le haría sentir que lo que había vivido no contaba” (38).

A su vez, el poema “Espacio”, considerado una cumbre de la poesía juanramoniana y española, fue muy conocido en Latinoamérica y en particular en México donde se publica por primera vez.¹⁰⁴ Los primeros dos fragmentos en verso

¹⁰⁴ Jiménez también publicó varios libros en México. A partir de 1938, la editorial argentina Losada había publicado la mayoría de sus libros. Sin embargo, empezó a tener algunos problemas con esta editorial y cambia su enfoque a las editoriales mexicanas cuando Max Aub le propone publicar su obra entera como parte de una colección a cargo del Fondo de Cultura Económica (López Sánchez 188). En una

aparecieron en *Cuadernos Americanos* en 1943 y 1944. El tercer fragmento no aparecerá hasta 1954 en la revista *Poesía Española*, cuando se publica la versión completa en prosa.

En una carta a Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez escribió: “Yo soy un ansioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir como instante. El hombre es el que ha dividido la eternidad en tiempo...” (citado en Llanso y Bejarano 38). Se puede considerar toda la obra poética juanramoniana como una lucha contra el tiempo y un deseo de vivir eternamente a través de la palabra, y no son pocos los críticos (Naharro, Juliá, Segovia, Villar) que han considerado el poema “Espacio” como culminación de esta visión. Esta obra surgió tras la salida del poeta del hospital después de uno de sus episodios depresivos: “(...) Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (...) una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola estrofa de verso mayoría (...)” (*Cartas literarias* 65-66). A lo largo de los tres fragmentos que llegan a formar “Espacio”, el autor “describe la experiencia de un hombre que ama la vida y anhela conocer su misterio (Juliá *El universo de Juan Ramón Jiménez* 63). En lo que parece un fluir de conciencia, Jiménez incorpora los temas característicos juanramonianos: dios / Dios, el amor, la naturaleza, la vida y la

carta a Aub, escribe: “Moralmente, para mí sería muy agradable editar en Méjico, donde ya me han hecho algunos librillos a mi gusto, por muchas razones: por la compañía de excelencias personales del tipo de Alfonso Reyes, por la calidad de las ediciones actuales mejicanas, me refiero al contenido, y por la simpatía que tengo por los mejicanos. Por otra parte, la posibilidad de recibir un dinero que me hace mucha falta me decide del todo a hablar con usted en serio del asunto” (*Cartas literarias* 276-277).

muerte, la Obra, la trascendencia y la eternidad, todo dentro de un marco espacio-temporal.¹⁰⁵

Morales Milohnic reitera la importancia del aspecto espacial:

[El destierro] crea un “espacio externo” (el de la distancia) y un “espacio interno” (el del amor y de la poesía). El poeta escribe desde “el otro costado”, desde América, desde el otro lado del Atlántico. El texto pretende anular ese espacio, quiere hacer más cercanas las orillas de ese océano: asunto imposible en la realidad, pero absolutamente plausible en la coherencia interna del texto, donde a cada instante, se nos dan señas que ese espacio real se ha convertido, se ha trastocado en un espacio irreal e interior donde no existen las fronteras ni las distancias... (240)

No obstante, a pesar del enfoque espacial del poema, este texto también se puede ver como una lucha del poeta contra el tiempo. No sólo quiere anular el espacio, sino el tiempo y busca “la salvación temporal por medio de la obra” (Villar 268). De hecho, como señaló en su carta a Cernuda, el tiempo para Juan Ramón es una categoría imprecisa, en la cual el pasado, el presente y el futuro a veces existen

¹⁰⁵ Se ha considerado que el poema “Tiempo”, texto inédito y no publicado hasta 1986, podría ser un borrador de “Espacio.” Según Mercedes Juliá, una de las principales diferencias es que el primero tiene un enfoque temporal y el segundo uno espacial: “Una lectura cuidadosa de “Tiempo y “Espacio” revela no obstante que no se trata de duplicaciones, ya que estos asuntos adquieren significados particulares en los respectivos contextos líricos. En un poeta tan minucioso y esmerado como fue Juan Ramón Jiménez cada una de estas vivencias se presenta bajo dos enfoques distintos: uno temporal, el otro espacial. Estudiados en conjunto, por consiguiente, los referidos poemas muestran asombrosamente cómo el poeta, en dos textos independientes, iba creando entre ambos una visión cósmica que daría sentido a su vida y a su obra en el vasto universo.” (“Juan Ramón Jiménez en los espacios del tiempo” 66).

simultáneamente, idea mejor ejemplificada en “Espacio” por el perro que ha oído ladrar desde siempre:

No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande. No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que hora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si serlo dejáramos. (*Antología poética* 375)

Esta sincronía espacial y temporal también aparece con frecuencia en la poesía de Jomí García Ascot. Como en la obra literaria de María Luisa Elío y en la película *En el balcón vacío*, la poesía de García Ascot surge del tiempo perdido y la ruptura espacial irreparable (Sicot *Entre mémoire et oubli* 20). Una mirada atenta a los títulos de sus poemarios confirma estas preocupaciones—*Estar aquí, Haber estado allí, Del tiempo y unas gentes*—. Siguiendo las ideas de Józef Wittlin, Sophia McClennen propone que el exiliado no sólo vive fuera del espacio nacional sino fuera del tiempo en una especie de “destiempo” (58). Es por eso, que en la poesía de Jomí,

notamos la misma “congregación del tiempo en el espacio” (Jiménez *Antología poética* 384) que advertimos en “Espacio”: “Un poema es distancia / años, días, un tiempo indefinido / en el que fuimos algo, o dejamos de serlo” (*Estar aquí* 26). En otro poema de la misma colección, García Ascot usa el símbolo del río para representar el paso del tiempo, pero también adquiere una dimensión espacial: “Poema es río arriba, por el aire” (*Estar aquí* 23).¹⁰⁶ En otro poema, el río también se vincula con la nostalgia, según el poeta, inventada por Heráclito: “En el repetido recuerdo del río que nunca se repite / descubrió la presencia del pasado y su palabra” (*Antología personal* 117).¹⁰⁷ A su vez, en el poema “Viaje”, el poeta recurre al tópico de la vida como uno interminable en el cual el espacio se mide en términos temporales: “Escucho todavía el tren que me ha traído / a través de la noche / hasta esta noche. / Estoy a tantos años de mi hogar / a tantos años de la luz / a tantos años

¹⁰⁶ Pienso aquí en el Fragmento Segundo de “Espacio” en que Jiménez contempla el fluir del río Hudson por debajo del Washington Bridge de Nueva York: “Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche y el río que se iba bajo Washington Bridge con sol aún, hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un solo ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente...” (*Antología poética* 378-379).

¹⁰⁷ Juan Ramón cita a Heráclito en el epígrafe de “Tiempo”: “...Lo vivo y lo muerto son una cosa misma en nosotros, lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo: lo uno, movido de su lugar, es lo otro, y lo otro, a su lugar devuelto, es lo uno...” (*Tiempo* 73). Heráclito también es clave en la poesía de Antonio Machado y en sus referencias en *Juan de Mairena*: “El escepticismo de los poetas puede servir de estímulo a los filósofos. Los poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: *El río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant, etcétera*” (*Juan de Mairena* 99). También: “Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables, postulados de nuestra razón, que llaman principios a la lógica, los cuales, reducidos al principio de identidad que los resume y reasume a todos, constituyen un solo y magnífico supuesto: el que afirma que todas las cosas, por el mero hecho de ser pensadas, permanecen inmutables, ancladas, por decirlo así, en el río de Heráclito” (102).

de tanta esperanza hecha pedazos” (*Haber estado allí* 33). El vínculo entre la imagen del tren y su valor espacio-temporal es también clave en la obra de Juan Ramón Jiménez, como notamos en “En tren” de *Melancolía*: “Un afán imposible de lujos sensuales / llevaba, entre visiones, al alma melancólica, / ...afán de llegar pronto...o de no llegar nunca... / a no sé dónde... ¡para qué!..., a no sé qué hora...” (*Antología poética* 212).

En *Tiempo*, texto que se ha considerado borrador de “Espacio” la escritura se ve motivada por la música (Beethoven) y la lectura en Juan Ramón, aspecto que también percibimos en la obra de García Ascot. Sabemos que junto a los otros de la segunda generación del exilio, este poeta recibió una educación letrada y artística, pero curiosamente son pocas las referencias implícitas a la tradición literaria española, mientras las a otros escritores vinculados con el tiempo perdido son frecuentes: Borges, Proust, Conrad, F. Scott Fitzgerald. La lectura, aunque temporalmente, le permite recuperar los momentos perdidos: “Abro el libro, llega a la tarde aquella o la mañana / y todo queda más, más que las otras tardes / pasajeras / ... / cada instante, ya detenida en perla / la palabra” (*Estar aquí* 63). En otra ocasión, la de Borges le provoca el deseo de “enumerar mis bienes, la memoria / de unos cuantos amigos cuyos cuadros, / libros, conciertos o lejanos labios / dejaron en mi carne sus historias” (*Antología personal* 126). Como veremos, es importante dejar escritas estas historias porque: “Todo es vida que pasa, decantada. / Y esto que veo, escucho, lo que digo / como me lo dijeron mis amigos / es lo poco que dura entre la nada” (127).

La música es otro aspecto que reúne la obra de Jomí García Ascot con la de Juan Ramón Jiménez. Pocos años antes de su muerte, García Ascot publicó *Con la*

música por dentro (1982), libro de ensayos dedicados a ésta. El autor confiesa que es un adicto a la música y que por no encontrar un libro dedicado a ella a su gusto, decidió redactar algo que a él mismo le gustaría leer. Los ensayos abarcan una variedad de géneros musicales—clásico, jazz, pop, folk—y expresan su admiración por los mismos músicos que aparecen a menudo en sus poemas: Brahms, Chopin, John Coltrane, Bob Dylan y los Beatles.¹⁰⁸ Cabe señalar que los vínculos entre la música y la literatura de García Ascot siempre adquieren un valor espacial y temporal, como nos advierte en *Con la música por dentro*: “El fenómeno más importante de la música moderna y contemporánea es su *espacialización*. Lo cual equivale a decir su *destemporalidad*... El resultado es una música que, en el sentido temporal, *no va a ninguna parte*, y que está “puesta allí” en lugar de ir haciendo de sí mismo” (17). Según el autor, las cuestiones temporales y espaciales tienen sus respuestas en la literatura:

La explicación podría encontrarse en lo observado acerca de la deshumanización del arte por Ortega y Gasset. Porque si hay una dimensión específicamente humana es la del tiempo. Y el arte, al alejarse de lo humano y crear su propio ámbito, se aleja necesariamente de esta dimensión. Cabría observar que, en el siglo XX, la literatura y el pensamiento producen grandes meditaciones sobre el tiempo: Proust, Bergson, Heidegger, Borges. Quizás existió el presentimiento de su ocaso en el arte—es decir del ocaso de su

¹⁰⁸ Sobre la influencia de los Beatles en el interior de España, pensamos en la película *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013) de David Trueba, sobre un profesor que enseñaba inglés a través de las canciones de los Beatles y quien conoció a John Lennon mientras rodaba una película en Almería en 1966.

esencial importancia en la condición humana—y el deseo de legarle pensamiento y discurso para su supervivencia. En todo caso estas meditaciones sobre el tiempo hubieran debido ser una advertencia.

En su introducción al libro *Lost Childhood and the Language of Exile*, John Clare describe la relación entre la música y la pérdida que sufrimos todos durante la infancia: “Every child will experience a series of exiles: at the primary stage something is always lost. Perhaps music is an expression in later life of this archaic loss; abstract, pre-verbal and yet wordlessly voicing the language of the irretrievable, the absence which makes us what we are” (12). En “In Memoriam”, poema dedicado al recuerdo de John Coltrane, Charlie Parker y Eric Dolphy,¹⁰⁹ García Ascot da testimonio a este concepto de la música que busca llenar el silencio:

Una vez más alguien deja de buscar
en el sonido
ese lugar donde se alcanza el silencio
en un solo fugaz irrepitible instante
ya para siempre desaparecido
como quedan el mármol y el granito.
Buscaban la fijeza en el río que nunca se repite
ese latido en donde el corazón se vuelve inmóvil,

¹⁰⁹ García Ascot era muy aficionado al jazz y le dedica una sección bastante extensa de *Con la música por dentro*. Sobre la diferencia entre el jazz y otros tipos de música, dijo: “Porque creo que el jazz no es susceptible de integrarse a la intelectualización de la música, sufrida por la música “clásica”. Y no es susceptible de hacerlo precisamente por su *esencia*: improvisación, espontaneidad, presencia, *stream of consciousness*, que no concuerdan con la *detención intelectual* respecto a problemas rítmicos y armónicos” (124).

alcanzado. (*Antología personal* 122)

Además, García Ascot recurre a la música como forma también de recuperar el espacio perdido. Por ejemplo en el poema “Somewhere Man” que va dedicado a los cuatro Beatles, el poeta parece jugar con el título de su canción “Nowhere Man”¹¹⁰ para afirmar que hasta en su madurez será un “niño de ninguna parte”:

Oh corrompida madurez,
amarga y pequeña sabiduría
que sabe qué se esconde en los espejos
y hábilmente sospecha lo peor
y sabe defenderse;
yo no. (*Antología personal* 123-124)

Sin embargo, expresa el deseo de recuperar lo perdido: “Sea bienvenida, oh bienvenida, / esta risa que hoy sube por mis años / a despertar en mí / al hermano dormido”.

Dados los vínculos entre la poesía y el cine de García Ascot, me parece importante señalar sus observaciones sobre la música y el cine. Afirma el escritor hispano-mexicano que:

En cualquiera de esos casos (personaje, relación, situación, lugar) la música introduce un factor capital en el lenguaje fílmico: la dimension del *recuerdo* y la *nostalgia*. En efecto, la vista es un sentido del espacio, al igual que el tacto. Los sentidos del tiempo son el oído y el

¹¹⁰ “He’s a real nowhere man / Sitting in his nowhere land / Making all his plans for nobody / Doesn’t have a point of view / Knows not where he’s going to / Isn’t he a bit like you and me?” (*The Beatles Rubber Soul*)

olfato-gusto. La vista y el tacto rara vez generan recuerdos emocionales, y menos aún con nostalgia. Ésta viene casi siempre de una melodía, o de un olor o sabor súbitamente recobrados (la magdalena de Proust, sí, pero además la sonata de Vinteuil...). En el cine la música *es* la nostalgia, ya que la imagen es notoriamente insuficiente para generarla. (*Con la música por dentro* 114)

Para observar esta teoría en práctica, simplemente tenemos que pensar en dos escenas claves de *En el balcón vacío*. Primero, al comienzo de la película, suena la “Siciliano” de Bach mientras observamos la familia de Gabriela pasar una tarde tranquila en casa. Se apaga la música al anunciar Gabriela: “Mamá, oye, la guerra ha venido...”. Luego, suena “La verbena de la paloma” mientras Gabriela, a punto de salir de Francia para el exilio definitivo en México, mira por la ventana, llorando y dice: “Ahora había conocido la nostalgia”.

Si la música es la nostalgia como propone García Ascot, la palabra escrita es la única posibilidad de luchar contra ella. Es en este concepto de la escritura que podemos establecer otra convergencia entre la obra de García Ascot y la de Jiménez. Ambos comparten un mismo concepto de la escritura—el de nombrar con el fin de eternizar (Naharro *Entre el exilio*), a quedar “inmortalizado al ser nombrado en el poema” (Juliá *El universo de Juan Ramón Jiménez* 137): “Todos los nombres que yo puse / al universo que por ti me recreaba yo, / se me están convirtiendo en uno y en un dios” (Jiménez *Antología poética* 339). Notamos ciertas resonancias de este verso en el poema “Sentarse aquí otra vez...” donde García Ascot busca llenar “un terreno baldío” con sus palabras: “pensando en el instante de la muerte / en que todos los

nombres juntos / se me vendrán a solas / demasiado tarde” (*Haber estado allí* 21).

Uno de los poemas de García Ascot que mejor refleja esta visión juanramoniana sería

“Poema es” (*Haber estado allí* 48), donde define el poema:

es convocar los nombres de las cosas
y levantar con ellos
el grande edificio de su ausencia;
es ir tejiendo alrededor del aire
la red de la distancia y la nostalgia,
al fin es ir quitando del mundo las palabras
y ponerlas aquí
para dejar desnudo lo que cuenta.¹¹¹

En la última parte de “Espacio”, el poeta se enfrenta a un cangrejo y se defiende con su única arma: el lápiz: “Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara” (*Antología poética* 387). Acaba la lucha cuando el cangrejo es aplastado y lamenta el poeta al descubrir que es sólo:

un hueco igual que cualquier hueco, un hueco en otro hueco. Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo; un hueco, un hueco aplastado por mí, que el aire no llenaba, por mí, por mí; sólo un hueco, un vacío, un heroico secreto de un frío cáncer hueco, un cangrejo hueco, un pobre david hueco. Y un silencio mayor que aquel silencio

¹¹¹ Este poema se puede leer como una lectura y reescritura abierta e inconclusa, postmoderna y ambivalente del poema juanramoniano “Intelijencia”.

llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio,
no un fin. (388)

Después, el poeta asume el lugar del cangrejo para sufrir el vacío como el cangrejo.

Explica Mercedes Juliá que:

El cangrejo agarrado al lápiz es símbolo del poeta que quiere seguir existiendo en su obra. La obra persistirá, pero aun así persistirá sólo un momento en la totalidad del cosmos; y más aún: en el instante de la muerte eso tampoco importa. El hombre es un desamparado. Nada le sirve, ni obra, ni amor terrenal. Está solo y abandonado a una fuerza mucho mayor que él, cuyo significado no comprende, que le destruirá.

(Cosmovisión 367)

García Ascot también lucha contra esta misma soledad de ser un “desamparado”, deseo expresado en “Hay tanto por decir...”: “Yo escribo para andar acompañado, / para poblar el tan desnudo tiempo / de paseos, para haber visto casas, / calle y plazas, árboles y por encima el cielo, / para alargar esta tarde del mundo / en que me muero” *(Estar aquí 18)*.

Conclusiones

Carlos Barral, poeta de la generación del medio siglo del interior y editor de Seix-Barral mantuvo una correspondencia con varios escritores del exilio, notablemente con Max Aub. Durante los años sesenta, hizo una serie de viajes a México para dar algunas charlas sobre lo que pasaba en el interior y sobre la literatura bajo la dictadura.¹¹² Acerca de su primer viaje, el poeta y editor español observa:

¹¹² Había salido ilegalmente de España y tuvo problemas al volver.

Aquella primera visita a México fue, además de una tentativa de descubrimiento personal del Nuevo Mundo, una reanudación de mi historia propia, un cote, un nudo de urgencia que me revinculaba a una tradición cultural para mí necesaria. Fue allí, en esos días, donde se remendó la malla del tejido que me restituía a la tradición de una cultura viva de la que me había separado la postguerra, la postguerra de la guerra civil. (*Cuando las horas veloces* 148)

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la segunda generación del exilio en México es clave para estudiar las cuestiones de resistencia cultural en la época tras la Guerra Civil española. Con una visión idealizada de España heredada de sus padres, estos escritores incorporaron y continuaron ciertas tradiciones literarias a través de su obra. Según Carlos Barral, los jóvenes escritores del exilio lograron esta continuidad mucho mejor que los del interior:

Recuerdo la sorpresa con la que leí los primeros libros de Durán y Nuria Parés... y como descubrí una resonancia de Juan Ramón y de los poetas del veintisiete en esos escritores del exilio que, casi nacidos con él y en la compañía de los maestros trasterrados [sic], habían realizado mucho antes que nosotros, escritores cisoceánicos y enjaulados, y tal vez mejor que nosotros, la síntesis de tradiciones y la fusión con la troncalidad de la gran poesía del siglo en la lengua común. (*Observaciones a la mina de plomo* 328)

Las observaciones de Barral son llamativas porque representan un esfuerzo de vincular la literatura del interior con la del exilio. En el capítulo anterior, estudiamos

las estrategias de resistencia usadas por parte de los escritores del interior como Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité. Dado que éstos, por fecha de nacimiento, pertenecen a la misma generación, cabe preguntar qué diálogo se puede establecer entre estos dos grupos coetáneos. A pesar de haber compartido ambos grupos la misma experiencia infantil de la guerra, por cuestiones nacionales o territoriales, existen muy pocos intentos de establecer un diálogo entre la literatura del exilio y la del interior. Como hemos visto a lo largo de este proyecto, los contactos entre el exilio y el interior no fueron tan escasos como se ha afirmado anteriormente. No obstante, si los estudios de tales relaciones son pocos en el contexto de los escritores mayores, son casi inexistentes los estudios comparativos sobre la generación más joven.

Entre los que han intentado establecer un vínculo entre la generación del medio siglo y la segunda generación del exilio es Eduardo Mateo Gambarte, quien ha contribuido una cantidad de trabajos al estudio de ésta en México. Este estudioso ha tenido muchas ocasiones para hablar con sus representantes respecto a sus experiencias con el exilio y el efecto de ello en su obra literaria, pero afirma que al preguntar a los escritores de ambos grupos sobre qué tipo de relación mantenían con sus coetáneos del otro lado del Atlántico, se ha encontrado casi siempre con silencio respecto al tema. Al parecer, las relaciones habían sido inexistentes en todos los sentidos: teórica falta de influencia mutua, preocupación por temas diferentes, influidas por corrientes diferentes. Por esta razón, Mateo propone que en realidad existen dos generaciones de la posguerra. No podemos negar que existen diferencias entre estos dos grupos de escritores. Sin embargo, me parece que Mateo ignora un

hecho importante: las condiciones en que los dos grupos escribieron fueron diferentes. Los del interior no pudieron expresar abiertamente la pérdida que sufrieron tras la guerra debido a las leyes de censura. En cambio, los del exilio tenían mucho más libertad para expresar los horrores que marcaron para siempre sus vidas y sus trayectorias literarias. Dos textos del interior que ponen en evidencia esta idea son *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité y *Espejito, espejito* de Francisca Aguirre. Publicada tres años después de la muerte de Franco, *El cuarto de atrás* fue una de las primeras novelas que dio testimonio al miedo y el vacío vividos durante la dictadura. A su vez, la narradora de esta novela alude con frecuencia al miedo que todavía siente al expresar ciertas ideas. De la misma forma, el texto de Francisco Aguirre plantea con aun más franqueza y sinceridad los efectos de la Guerra Civil y la posguerra en su familia, ya que no publica el libro hasta 1995, dos décadas después de la muerte de Franco. Ambos textos del interior tienen mucho en común con los textos literarios de María Luisa Elío.¹¹³

Gran parte de la falta de estudio de la obra de la segunda generación se puede atribuir a su desconocimiento en ambos lados del Atlántico, hecho que también advirtió Barral. Refiriéndose en concreto a la obra Nuria Parés y Angelina Muñiz, señala que:

la generación de escritores a la que ellas y yo pertenecemos, escritores contemporáneos en la misma lengua y vinculados a la misma tradición

¹¹³ Otros vínculos entre los escritores del interior y los del exilio que merecen más estudio es la mirada hacia Francia que comparten ambos grupos (v. gr. la influencia de la literatura francesa en los escritores del medio siglo en España y el impacto de la *Nouvelle Vague* en los de la segunda generación del exilio) y la influencia del cine neorrealista italiano, por ejemplo, los contactos con cineastas como Cesare Zavattini.

troncal, está mutilada por falta de reconocimiento de un grupo fronterizo pero no marginal, el de los hispano-mexicanos al que las historias de la literatura nacional de ambos lados del mar han negado hasta ahora sus páginas. (*Observaciones a la mina del plomo* 331)

Barral también había señalado su interés en crear una antología de estos autores, pero por lo visto, este proyecto se quedó a un lado a favor de propagar los textos del boom latinoamericano (Mengual Catalá 447).

A pesar de haber sido, en su mayoría, excluidos de la historiografía literaria española y mexicana, algunos escritores de la segunda generación del exilio han podido trascender estas miradas nacionales. Como hemos advertido, un primer ejemplo sería el de Tomás Segovia, quien recibió mucho reconocimiento fuera de México, hecho que podríamos atribuir a su rechazo de ser definido como exiliado. Otro ejemplo sería el de Claudio Guillén, hijo de Jorge Guillén, quien en 2002 fue nombrado como miembro de la Real Academia Española.

No obstante, queda todavía la necesidad de reivindicar la obra de esta generación de escritores exiliados. Desafortunadamente, muchos de ellos, como sus padres, murieron a una edad temprana y es una generación que poco a poco desaparece, como nos ha recordado la muerte de Tomás Segovia en 2011 y de Carlos Blanco Aguinaga en 2013. Pero las trazas transatlánticas de su escritura muestran la riqueza y necesidad de advertir los puentes genérico-generacionales.

Conclusión

Tras la victoria de los nacionalistas en 1939, España fue sometida a una dictadura que duró casi cuarenta años. Además de sus efectos negativos en la misma vida humana, una de las consecuencias más dañinas fue sobre el terreno cultural. El proceso creativo del interior fue fuertemente controlado a través de la censura. Además, al finalizar la Guerra Civil, un gran número de intelectuales se vieron obligados a exiliarse. El estudio de la literatura de aquella época ha sido problemático. Por demasiado tiempo, la literatura producida en el interior de España y en el exilio han sido estudiadas como dos producciones distintas bajo la suposición de que tanto la guerra como el exilio representaron una ruptura cultural. En general, los estudios literarios peninsulares han mostrado una preferencia por los textos escritos dentro de España. Lentamente en las últimas décadas, ha habido un esfuerzo para recuperar los de las voces marginadas del discurso cultural, en particular los exiliados y las mujeres. En este trabajo, he intentado establecer un nuevo diálogo sobre ambos a través de puntos de encuentro antes desconocidos. En primer lugar, he buscado señalar la necesidad de incorporar la voz femenina a un discurso cultural más allá de la experiencia femenina. A su vez, he estudiado algunas de las semejanzas que se encuentran en los textos escritos en la España territorial y en el exilio con el fin de problematizar las aproximaciones tradicionales a la creación literaria y artística después de la Guerra Civil española.

En el primer capítulo, he trazado la trayectoria literaria y vital de Rafael Alberti y María Teresa León. Esta pareja literaria ha sido materia de otros estudios debido en gran parte a lo que representan sus nombres en el contexto de las luchas

políticas y culturales asociadas con la Guerra Civil. Al extender mi análisis a obras poco conocidas de María Teresa León, he demostrado que la escritora misma ayudó a crear la imagen de “la cola de cometa” en torno a ella al lado de Alberti. Su presencia en el ámbito intelectual de las primeras décadas del siglo XX tuvo que ser cuidadosamente negociada debido a las normas patriarcales del momento. Además, las normas genéricas del Partido Comunista también la obligó a disminuir su protagonismo. Como hemos visto, esta capacidad de *performance* va de la mano con los intereses teatrales de nuestra autora.

Dada la cantidad de estudios sobre la obra de Rafael Alberti, he intentado en lo posible dar preferencia a la obra de León para destacar la idea de que fue una escritora tan comprometida como su esposo y para sacar a la luz obras desconocidas. Es imposible, sin embargo, separarlos por completo porque sus vidas estaban tan vinculadas que la intertextualidad entre sus obras es inevitable. Los temas de la Guerra Civil y el deseo de presentar una versión de la historia contraria a la oficial franquista, junto a una preocupación por España en su ausencia, aparecen con frecuencia en los textos de ambos. En novelas como *Contra viento y marea* y *Juego limpio*, la autora presenta las durezas de la guerra, y al mismo tiempo, destaca la libertad que aquella representaba para muchas mujeres españolas. Luego, en las *Fábulas del tiempo amargo*, se percibe la profunda nostalgia de la autora tras varias décadas de exilio. Sin embargo, en la obra teatral *La libertad en el tejado*, plantea que nunca perdió fe en las posibilidades de resistencia en la España del interior. Todas estas obras confirman que María Teresa León fue una mujer tan comprometida como Rafael Alberti, y que merece ser reconocida por su producción literaria. A medida

que se recuperan sus otros textos inéditos, se seguirá reiterando esta idea. En este sentido, cabe señalar la publicación de *La memoria dispersa* en 2013, libro que reúne varios textos no publicados antes, entre ellos algunos radio-guiones escritos en Argentina.

Desde la perspectiva de los exiliados como Alberti y León, España fue por un lado, un espacio carente de cualquier valor cultural y por otro, uno de resistencia. El estudio de la obra de Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité en el segundo capítulo nos señala que aunque la labor literaria en la España franquista fue complicada, no fue imposible. Además, como hemos visto, estos escritores lograron plantear una literatura “disidente” por subvertir los modelos literarios oficiales y usar la arbitrariedad de la censura en su provecho. Aunque los nombres de Sánchez Ferlosio y Martín Gaité frecuentemente aparecen juntos en los estudios sobre la generación de medio siglo, nadie ha estudiado a esta pareja en conjunto. Esto probablemente se debe a la independencia que mantuvieron en su vida literaria y privada. A pesar de la admiración que tuvo por el talento literario de su esposo, ella se dio cuenta tempranamente que las críticas de Sánchez Ferlosio la desanimaban. Por eso, empezó a esperar hasta después de publicar, para mostrarle sus escritos.

Pese a la independencia que cada uno mantuvo frente a su creación literaria, el estudio de sus obras juntas nos descubre varios elementos en común, algunos de los cuales remiten a tradiciones de preguerra y son claves en el desarrollo de un concepto de literatura resistente del interior. En primer lugar, hay que señalar la importancia de *El Jarama* por su manera de ser un testimonio del tedio y el vacío de la posguerra a través del realismo y las técnicas cinematográficas. No obstante, bajo la superficie de

esta novela junta a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, primera novela de su autor, encontramos una serie de estrategias literarias que se pueden ver como formas de huir del presente: la incorporación de los discursos paisajistas de la Generación del 98 o la subversión de la literatura picaresca a través de lo fantástico. En este sentido, Carmen Martín Gaité también busca refugio en el pasado al emprender sus estudios históricos sobre el siglo XVIII para presentar una versión alternativa a la oficial. Es importante subrayar que en esta pareja, fue ella la que logró más éxito literario, hecho notable si consideramos las actitudes conservadoras hacia las mujeres durante aquella época.

Mientras los escritores del medio siglo buscaron formas literarias en el interior, un grupo coetáneo que también había experimentado la Guerra Civil durante la infancia buscaba su camino al otro lado del Atlántico. En el tercer capítulo, he elaborado un estudio sobre la segunda generación del exilio en México a través de las labores creativas de Jomí García Ascot y María Luisa Elío. La exclusión de estos dos autores de la historiografía literaria española y mexicana demuestra la necesidad de estudiar la época de la posguerra desde una perspectiva transatlántica. Por un lado, en su obra aparece una imagen idealizada de España y la sensación del desarraigo es constante. Por otro, habían participado de manera activa en la vida cultural mexicana y latinoamericana, y mantuvieron amistades con destacados escritores como Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier.

Clave en el estudio de la segunda generación del exilio en México es la película *En el balcón vacío* porque en ella se mezclan la memoria personal de María Luisa Elío con la colectiva de los otros exiliados. Además de analizar este filme, también he señalado los puntos de contacto que tiene con la poesía de Jomí García

Ascot, cuya poesía demuestra una continuidad de la tradición poética española. En particular, notamos las fuertes resonancias de la poesía de Juan Ramón Jiménez.

A lo largo de la escritura e investigación de este proyecto, me solían surgir más preguntas que respuestas sobre las relaciones entre la España territorial y la exiliada. Esto fue particularmente patente durante la elaboración del último capítulo porque a cada paso descubría otro dato que ponía en evidencia que los contactos entre el interior y el exilio eran mayores que los previamente supuestos. Un ejemplo que aporta esta idea es el Movimiento Español 59 (M/E 59), grupo anti-franquista formada por los hijos de exiliados en México. A través de éste, buscaban establecer un vínculo con su país de origen y llegaron a tener contacto con varios presos políticos, entre ellos, el escritor Luis Goytisolo. Su hermano, Juan le había pedido ayuda al ME/59 para liberarlo. El ME/59 realizó varias actividades de colaboración con el interior, por ejemplo, para recaudar fondos y mandarlos a España, y fundó un editorial para publicar obras censuradas del interior. Aquí conviene señalar que al final, esta colaboración solo sirvió para sacar a la luz las divisiones entre los mismos republicanos. Al mismo tiempo, demostró que cada grupo tenía una perspectiva diferente sobre los propósitos de su colaboración. Mientras los del ME/59 pensaban en derrocar a Franco, los del interior estaban estableciendo los cimientos políticos para después de su muerte, poniendo en evidencia que los exiliados no se dieron cuenta de que la España que habían abandonado ya no existía, problema que señala Max Aub en *La gallina ciega*.

En mi introducción a esta tesis, señalé la polémica entre Sebastiaan Faber y Jordi Gracia en torno al libro *A la intemperie*, en el cual Gracia sostiene que las cartas

y otros documentos entre los del exilio y el interior “son hoy testigos privados de una continuidad cultural interrumpida” (41). Uno de los reproches de Faber criticaba el énfasis de Gracia en las comunicaciones privadas como forma de continuidad cultural porque: “Por más intenso que sea el circuito privado, nunca puede ser sustituto válido para una esfera pública libre” (160). No obstante, todas estas comunicaciones privadas son claves para ampliar nuestra perspectiva sobre aquellas relaciones culturales entre la España territorial y la peregrina durante los años de la posguerra.

Una aportación reciente en este sentido es el epistolario entre Carmen Laforet y Elena Fortún, *De corazón y alma* (2017). Las cartas reunidas en este libro son las intercambiadas entre 1947 y 1952, los años inmediatamente después del éxito de *Nada*, primera novela de Laforet que retrata el vacío existencial en Barcelona durante los años 40. Fortún, la creadora de *Celia*, heroína infantil de las niñas españolas de la época republicana (incluso para Laforet y Carmen Martín Gaité), escribe desde su exilio en Buenos Aires y las cartas de ambas incluyen reflexiones en torno al exilio, el matrimonio, la maternidad y la escritura. Uno de los temas que más se destaca en este epistolario es la ansiedad que Laforet sufrió frente a la escritura tras el éxito literario de *Nada*, hecho que contribuyó a su escasa publicación después. De esta manera, el epistolario entre estas dos autoras no sólo revela otro vínculo entre el exilio y el interior, sino que también contribuye otro componente al estudio de las voces femeninas de posguerra, en particular, los retos del proceso creativo.¹¹⁴

¹¹⁴ El tema de la ansiedad de la influencia (Bloom) en Laforet, tras haber ganado el Premio Nadal, es provocador porque se puede preguntar si le pasó algo parecido a Rafael Sánchez Ferlosio, quien no publicó ficción durante casi treinta años tras el éxito de *El Jarama*. Además, cabe señalar el caso de *El libro de la fiebre*, novela de Carmen Martín Gaité, publicada casi sesenta años después de su escritura, porque al

En este trabajo, se reúne una variedad de textos, creados en diversos espacios geográficos, a través de distintas generaciones. Lo que comparten, sin embargo, es el deseo de construir un discurso alternativo al oficial franquista. Al establecer un diálogo entre estas parejas y estos terrenos culturales, he subrayado la necesidad de ampliar nuestras perspectivas sobre la cultura de posguerra. Una forma de lograr esta meta ha sido la incorporación de la voz femenina en un sentido más pragmático y otra, señalar que los vínculos entre la literatura exiliada y la territorial son más diversos de lo señalado anteriormente. De esta forma, las huellas de esta continuidad estudiada pretenden orientar futuras odiseas sobre esta cartografía de resistencia.

compartirla con Sánchez Ferlosio, él le negó su valor. Uno de los temas que sobresale en esta novela, gracias al uso de lo fantástico, es la ansiedad de la autora sobre cómo el texto será recibido por el público. A diferencia de Carmen Laforet, sin embargo, se liberó de sus ansiedades para publicar una cantidad considerable de libros.

Bibliografía

- Abellán, José Luis. *El exilio español de 1939*. Vol. 2. Madrid: Taurus, 1977. Print.
- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980. Print.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2003. Print.
- Ackelsberg, Martha A, and Antonia Ruiz. *Mujeres Libres: El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus, 2000. Print.
- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008. Print.
- Aguirre, Francisca. *Espejito, espejito*. San Sebastián de los Reyes: Universidad Popular, 1995. Print.
- Alberti, Aitana. "María Teresa León: Nuestra señora de todos los deberes." *Recuerdo de un olvido: María Teresa León en su centenario*. Ed. Maya Altolaguirre. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 13-24. Print.
- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida, 1: Primero y Segundo libros (1902-1931)*. Madrid: Alianza, 1998. Print.
- . *La arboleda perdida, 2: Tercero y Cuarto libros (1931-1987)*. Madrid: Alianza, 2002. Print.
- . *La arboleda perdida, 3: Quinto libro (1988-1996)*. Madrid: Alianza, 2002. Print.
- . *Marinero en tierra. La amante. El alba de Alhelí*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1990. Print.

- . *Noche de guerra en el Museo del Prado / El hombre deshabitado*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. Print.
- . *Poesía III*. Ed. Jaime Siles. Barcelona: Seix Barral, 2006. Print.
- . *Prosas encontradas (1924-1942)*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Editorial Ayuso, 1970. Print.
- Albiac Blanco, María Dolores. “Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces.” *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Eds. José Teruel y Carmen Valcárcel. Madrid: Ediciones Siruela, 2014. 175-190. Print.
- Alcalá del Olmo, Rocío. “Entrevista a María Luisa Elío.” *Images d’exil: “En el balcón vacío”* (1962). Ed. Bénédicte Brémard and Bernard Sicot. Paris: Université Paris X-Nanterre, 2006. 161-167. Print.
- Aldecoa, Josefina. *Los niños de la guerra*. Madrid: Grupo Anaya, 1983. Print.
- Alted Vigil, A., Martell R. González and Trujillo M.J. Millán, eds. *El exilio de los niños: Exposición*. Palacio Euskalduna, Bilbao, Del 17 de diciembre de 2003 al 23 de enero de 2004. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2003. Print.
- Altolaguirre, Maya, ed. *Recuerdo de un olvido: María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. Print.
- Álvarez, Federico. “Identidad y exilio.” *Los hijos del exilio vasco: Arraigo y desarraigo*. Eds. José Ascunce Arrieta and María Luisa San Miguel. San Sebastián: Saturrarán, 2004. 37-48. Print.
- . *Una vida: Infancia y juventud*. México, D.F.: Cuauhtémoc, 2013. Print.

- Álvarez, Gerardo, ed. *Los españoles de la Argentina*. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, 1987. Print.
- Andújar, Manuel. “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica.” *El exilio español de 1939 vol. 3*. Ed. José Luis Abellán. Madrid: Taurus, 1976. 21-92. Print.
- Argente del Castillo, Concha. *Rafael Alberti. Poesía del destierro*. Granada: Universidad de Granada, 1986. Print.
- Ascunce, José Ángel. “A modo de prólogo.” *El exilio: Debate para la historia y la cultura*. Ed. Ascunce. Donostia: Saturran Argitaletxea, 2008. 9-18. Print.
- Aub, Elena. *Historia del ME/59. Una última ilusión*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992. Print.
- Aub, Max. *La gallina ciega*. Barcelona: Diario Público, 2010. Print.
- . *Poesía española contemporánea*. México, D.F.: Ediciones Era, 1969. Print.
- Aub, Max, and Luis Buñuel. *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineaste aragonés*. Madrid: Aguilar, 1985. Print.
- Aznar Soler, Manuel. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen II. Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*. Barcelona: Laia, 1978.
- . “El exilio heredado y la poesía de los niños de la guerra en México.” Ed. Alted Vigil, A, Martell R. González, and Trujillo M. J. Millán. *El exilio de los niños: Exposición*. Palacio Euskalduna, Bilbao, Del 17 de diciembre de 2003 al 23 de enero de 2004. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2003. 227-239. Print.

- . "Introducción". *La libertad en el tejado / Sueño y verdad de Francisco de Goya*.
Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2003. 9-106. Print.
- . "Los conceptos de "exilio" y "exilio interior." *El exilio: Debate para la historia y la cultura*. Coord. José Ángel Ascunce. Donostia: Saturran Argitaletxea, 2008. 47-62. Print.
- . "Movimiento español 1959: Literatura y política de la segunda generación exiliada en México." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Eds. Manuel Aznar Soler and J. Ramón López García. Sevilla: Renacimiento, 2011. 143-198. Print.
- Aznar Soler, Manuel, and J. Ramón López García, eds. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 2011. Print.
- Aznar Soler, Manuel and Luis Mario Schneider, eds. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen III. Ponencias, documentos y testimonios*. Barcelona: Laia, 1978. Print.
- Bache Corés, Yolanda, and Irma Isable Fernández Arias. *Pascual Duarte y Alfanhuí: Dos actitudes de posguerra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. Print.
- Bados Ciria, Concepción. "Escritoras republicanas españolas exiliadas en México." *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. 73-95. Print.
- Barral, Carlos. *Cuando las horas veloces*. Barcelona: Tusquets, 1988. Print.

- . *Observaciones a la mina de plomo*. Ed. Jordi Jové. Barcelona: Palabra en el tiempo, 2002. Print.
- Barrett, James R. "Was the Personal Political? Reading the Autobiography of American Communism." *International Review of Social History* 53 (2008): 395-423. Print.
- Bataillon, Claude. "EL IFAL de 1945 a 1964." Trans. Tomás Segovia. *IFAL 1945-1985: Histoire De L'institut Francais d'Amérique Latine / IFAL 1945-1985: Historia del Instituto Francés de América Latina*. México, D.F.: IFAL, 1986. 137-182. Print.
- Bataillon, Claude, and Georges Couffignal. "Introducción." Trans. Tomás Segovia. *IFAL 1945-1985: Histoire De L'institut Francais d'Amérique Latine / IFAL 1945-1985: Historia del Instituto Francés de América Latina*. México, D.F.: IFAL, 1986. 129-133. Print.
- Beatles. "Nowhere Man". *Rubber Soul*. Parlophone, 1965.
- Becerril Longares, María Elena. "Viajeros españoles a Rusia: Cartografía de una ilusión, 1917-1939." Diss. University of Maryland-College Park, 2015. Web. 15 Mar 2017.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Madrid: Cátedra, 2000. Print.
- Bellver, Catherine. *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. Print.
- . "Antidotes for Exile: Rafael Alberti's Struggle Against a Persistent Malady." *Monographic Review* 2.1 (1986): 68-83. Print.

- . "Carmen Martín Gaité As A Social Critic." *Letras femeninas* 6 (1980): 3-16.
Print.
- Berasátegui, Blanca. "Carmen Laforet y Elena Fortún. Correspondencia inédita." *El Cultural*. El Cultural. 3 Feb. 2017. Web. 2 May 2017.
- Bergmann, Emilie L., and Richard Herr, eds. *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain*. Berkeley: University of California Press, 2007.
Print.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982. Print.
- Blanco, Alda. "Desde la pared de vidrio hasta la otra orilla: El exilio de María Martínez Sierra." Eds. Emilie Bergmann and Richard Herr. *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-Century Spain*. Berkeley: University of California Press, 2007. 79-92. Print.
- . "«Las voces perdidas»: Silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León." *Anthropos* 125.10 (1991): 45-49. Print.
- Blanco, María-José. "The Feminism of an Antifeminist in Carmen Martín Gaité's *Cuadernos de todo*." *Journal of Romance Studies*. 9.1 (Spring 2009): 47-57.
Print.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Emilio Prados*. New York: The Hispanic Institute in the United States, 1960. Print.
- . *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México, D.F.: Colegio de México, 2006. Print.

- . "La primavera (perdida) y la Historia." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 29-36. Print.
- Blanco Aguinagua, Julio Rodríguez Puértolas, and Iris M. Zavala. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. II. Madrid: Akal, 2000. Print.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press, 1997. Print.
- Boarelli, Mauro, Claude Penner, and Bernard Pudal. *Autobiographies, Autocritiques, Aveux dans le monde communiste*. Paris: Belin, 2002. Print.
- Brémard, Bénédicte. "Los niños de ninguna parte: El cine del exilio español." *Cine, nación y nacionalidades en España*. Eds. Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. 249-258. Print.
- Brémard, Bénédicte, and Bernard Sicot, eds. *Images d'exil: "En el balcón vacío"* (1962). Paris: Université Paris X-Nanterre, 2006. Print.
- Brown, Joan L. *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*. New York: The Modern Language Association, 2013. Print.
- . "Carmen Martín Gaité, the Canon, and *El cuarto de atrás*." *Hispania* 98.4 (2015): 676-677. Print.
- . *Confronting Our Canons. Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*. Lewisberg: Bucknell University Press, 2010. Print.

- . "The Back Room: Teaching Translation, History, Literature, and Culture." *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*. Ed. Joan L. Brown. New York: The Modern Language Association, 2013. 89-100. Print.
- , ed. *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: University of Delaware Press, 1991. Print.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. Print.
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera*. New York, Scribner, 1955. Print.
- Buschmann, Albrecht. "Max Aub entre sus culturas." *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura / Guerre civile, exile et littérature*. Ed. Omar Ette, Mercedes Figueras, and Joseph Jurt. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. 270-282. Print.
- Carbayo Abengózar, Mercedes. *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998. Print.
- Carbonell, Elena, et al. *Historia de la literatura española: El realismo social. Vol. IV*. 1982. Print.
- Carenas, Francisco, and José Ferrando. *La sociedad española en la novela de la postguerra*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1971. Print.

- Carnicer, M.A. Ruiz. "La ley de la victoria." *La España de Franco (1939-1970): Cultura y vida cotidiana*. Ed. Jordi Gracia Garcia and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. 39-68. Print.
- . "La educación popular en el régimen franquista." *La España de Franco (1939-1970): Cultura y vida cotidiana*. Ed. Jordi Gracia Garcia and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. 69-126. Print.
- Castellet, José María. *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral, 1957. Print.
- Cate-Arries, Francie. "War Through a Girl's Eyes, Exile in a Woman's Voice: Cinematic Images of Memory's Hiding Places in *El balcón vacío* (1963)." *Letras peninsulares* (16.1): Spring 2003. Print.
- Caudet, Francisco. *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997. Print.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 2006. Print.
- Cepedello Moreno, María Paz. "Dos autobiografías y una experiencia: María Teresa León y Rafael Alberti." *Autobiografía en España: Un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*. Eds. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermsilla Álvarez. Madrid: Visor Libros, 2004. 361-372. Print.
- Cercas, Javier. "La falsificación de la historia". *La Vanguardia*. La Vanguardia. 3 Apr. 2003. Web. 15 Jan. 2013.
- . *La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006. Print.

- . *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets, 2001. Print.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo. 1924-1962*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Charlon, Anne. "Cambios y permanencias del rol femenino en las relaciones de pareja." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva-de la Paz. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. 45-63. Print.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. Print.
- Ciplijauskaite, Biruté. "Escribir entre dos exilios: Las voces femeninas de la Generación del 27." *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez, and Marta C. Carbonell. Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Española, 1989. 119-126. Print.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875-893. Print.
- Clare, John. "Introduction." *Lost Childhood and the Language of Exile*. Ed. Judit Szekacs-Weisz and Ivan Ward. London: Imago East West, 2004. 11-16. Print.
- "Claudio Guillén define su ingreso en la Academia como la culminación de su desexilio." *El País*. El País. 3 Feb. 2003. Web. 27 Oct. 2013.
- Clifford, James. "Travelling Cultures." *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler. New York, Routledge, 1992. 96-116. Print.

- Colorado Castellary, Arturo, and Alfonso Arteseros. *Éxodo y exilio del arte : La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. 1a. ed. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- Corral, Rose, Arturo Souto Alabarce, and James Valender, eds. *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. México, D.F.: Colegio de México, 1995. Print.
- Cuadernos de la Filmoteca* (13): 2009. Print.
- Cuesta, Bustillo J. *La odisea de la memoria: Historia de la memoria en España, Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. Print.
- Cypess, Sandra Messinger. *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz and the Battle for Cultural Memory*. Austin: University of Texas Press, 2013. Print.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1956. Print.
- DiGiacomo, Susan M. "Re-presenting the Fascist Classroom: Education as a Space of Memory in Contemporary Spain." *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*. Ed. Sharon R. Roseman and Shawn S. Parkhurst. Albany: State University of New York Press, 2008. 136-169. Print.
- Domínguez Prats, Pilar. *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994. Print.
- Doria, Sergi. "El enigma Laforet." *ABC*. 10 May 2010. Web. 2 May 2017.
- d'Ors, Inés. *El testimonio de Yarfoz: De Rafael Sánchez Ferlosio o los fragmentos del todo*. Kassel: Edition Reichenberger, 1995. Print.

- . "La fragmentariedad, denominador común en la narrativa de Rafael Sánchez Ferlosio." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, August 24-26, 1995: Época contemporánea*. Ed. Derek W. Flitter, Trevor J. Dodson, and Patricia Odber de Baubeta. Birmingham: The University of Birmingham, 1998. 84-90. Print.
- Durán, Isabel. "The Personal Essay as Autobiography: A Gender and Genre Approach." *Revista canaria de estudios ingleses*. 58 (2009): 41-65. Print.
- Durán, Manuel. "El furgón de cola." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011. 81-89. Print.
- Echevarría, Ignacio, and Carlos Feliu. "Prólogo: La pasión de la inteligencia." *Carácter y destino: Ensayos y artículos escogidos*. Rafael Sánchez Ferlosio. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Print.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Nuevo Imagen, 1978. Print.
- Eder, Javier. "Luis Elío o los desastres de la guerra." *Soledad de ausencia: Entre las sombras de la muerte: España 1936*. Pamplona: Pamiela, 2002. Print.
- Egido, Luciano G. *Agonizar en Salamanca: Unamuno, julio-diciembre de 1936*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006. Print.
- "El grupo "Nuevo cine (Episode 44)." *Los que hicieron nuestro cine*. Dir. Alejandro Pelayo. Unidad de Televisión Educativa y Cultural, 1984. VHS.
- Elío, Luis. *Soledad de ausencia: Entre las sombras de la muerte: España 1936*. Pamplona: Pamiela, 2002. Print.

- Elío, María Luisa. *Tiempo de llorar y otros relatos*. Madrid: Turner Publicaciones, 2002. Print.
- Emiliozzi, Irma. "Hacia un estudio comparativo de la narrativa de María Teresa León." *Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años: Encuentro internacional (4 y 5 de marzo de 2003)*. Ed. Julio Neira. Santander: Caja Cantabria, 2004. 69-81. Print.
- En el balcón vacío*. Dir. Jomí García Ascot. Con Nuria Pereña y María Luisa Elío. AEMIC, 2012. DVD.
- Eslava Galán, Juan. *De la alpargata al seiscientos*. Barcelona: Planeta, 2010. Print.
- . *Los años del miedo: La nueva España (1939-1952)*. Barcelona: Editorial Planeta, 2008. Print.
- Eslava Galán, J., and D. Rojano Ortega. *La España del 98: El fin de una era*. Madrid: Clio, 1997.
- Espinasa, José M., ed. *Revista Diálogos: Antología*. México, D.F: El Colegio de México, 2008. Print.
- Estébanez Gil, Juan Carlos. *María Teresa León: Escritura, compromiso y memoria*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2003. Print.
- Establier Pérez, Helena. "De la guerra al exilio en los cuentos de María Teresa León: La recreación de la experiencia en *Cuentos de la España actual* y *Morirás lejos*." *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. 149-162. Print.
- Estrella Cózar, Ernesto. "*Espacio* de Juan Ramón Jiménez: Extremos del poema en

- prosa, impura inclusividad, hundimiento del yo y resistencia a la fusión total.” *Hispanic Review*. Summer 2011: 453-472. Print.
- Etchebehere, Mika. *Mi guerra de España*. 1. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1976. Print.
- Ette, Ottmar, Mercedes Figueras, and Joseph Jurt, eds. *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura / Guerre civile, exile et littérature*. Madrid: Iberoamericana, 2005. Print.
- Faber, Sebastiaan. *Exile and Cultural Hegemony Spanish Intellectuals in Mexico (1939-1975)*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002. Print.
- . “¿Quién pelea contra el invierno? El revisionismo de Jordi Gracia.” *Migraciones y Exilios*. 11 (2010): 155-162. Print.
- Fajardo, Salvador. “Rafael Alberti’s *La arboleda perdida*: Ethos in Time.” *Anales de la literatura española contemporánea* 2010 (35.1): 117-140. Print.
- Fasey, Rosemary. “The ‘Shock of Recognition’: Alberti’s Indebtedness to Russian Writing.” *Revista canadiense de estudios hispánicos*. XXIV (1): Otoño 1999. Print.
- Felipe, León. “*La insignia*” y otros poemas. Madrid: Visor, 1982. Print.
- Fernández, James. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Fernández Martínez, Dolores. “La memoria y el lugar: “Y entonces yo me llevé un tapón”.” *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano*. Ed. Javier Lluich-Prats. Madrid: AEMIC, 2012. 227-251. Electronic Resource.

- , Dir. *La segunda generación del exilio republicano a través de la película En el balcón vacío.* Madrid: AEMIC, 2012. 3 DVD.
- Ferrán, Ofelia. “*Memoria de la melancolía* by María Teresa León: The Performativity and Disidentification of Exilic Memories.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 2005 (6.1): 59-78. Print.
- . *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- Flores Pazos, Carlos. “María Teresa León en la URSS (tercer viaje, 1937).” *María Teresa León: Memoria De La Hermosura.* Madrid: Fundación Autor, 2005. Print.
- Font, María Teresa. *Espacio: Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez.* Madrid: Ínsula, 1972. Print.
- Fox, Soledad. *Constancia de la Mora in War and Exile: International Voice for the Spanish Republic.* Brighton: Sussex Academic Press, 2007. Print.
- Fuente, Inmaculada de la. *Mujeres de la posguerra.* Barcelona: Planeta, 2002. Print.
- Gala, Antonio. *Anillos para una dama.* Madrid: Ediciones Jucar, 1974. Print.
- García Ascot, Jomí. *Baudelaire, poeta existencial.* México, D.F.: Gráfica Panamericana Pánuco, 1951. Print.
- . “El cine y el escritor.” *Diálogos.* 1965 (2.1): 29-32. Print.
- . *Del tiempo y unas gentes.* México : Ediciones del Equilibrista, 1986. Print.
- . *Estar aquí.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. Print.
- . *Haber estado allí.* Monterrey: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1970. Print.

- . *La muerte empieza en Polanco*. México, D.F.: Editorial Diana, 1987. Print.
- . *Roger von Guten*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. Print.
- . *Seis poemas al margen*. Monterrey: Ediciones Sierra Madre, 1972. Print.
- . *Un modo de decir*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1975. Print.
- . *Un otoño en el aire*. México: Era, 1964. Print.
- García Càrcel, Ricard. *La herencia del pasado: Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011. Print.
- García, de F. S, and de S. J. M. Fernández. *La identidad nacional de los colegios del exilio republicano español en la Ciudad De México, 1939-1950*. Valencia G.F. Sandra,2010.Web.<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=21415>. Accessed 14 nov 2013
- García Montero, Luis. “Cuando tú apareciste.” *Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años: Encuentro internacional(4 y 5 de marzo de 2003)*. Ed. Julio Neira. Santander: Caja Cantabria, 2004. 11-24. Print.
- García Narezo, Gabriel. “¿De verdad es un exilio?” *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 367-374. Print.
- García Riera, Emilio. *El cine es mejor que la vida*. México, D.F.: Cal y Arena, 1990. Print.
- . *El juego placentero I: Crítica cinematográfica, 1955-1961*. Ed. Ángel Miquel. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2003. Print.

- . *El juego placentero II: Crítica cinematográfica, años sesenta*. Ed. Ángel Miquel. Cuernavaca: Cineteca Nacional, 2007. Print.
- García Tsao, Leonardo. "El hombre que amaba el cine." Introduction. *El juego placentero II: Crítica cinematográfica, años sesenta*. By García Riera. Ed. Ángel Miquel. Cuernavaca: Cineteca Nacional, 2007. 9-11. Print.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. Print.
- Gerschel, Catherine B, Peña J. A. Valdés, Hernández M. Jiménez, Durán M. Matamoros, and Esmoris O. Paz. *Nouvelle Vague: Una Visión Mexicana*. México, D.F: Cineteca Nacional, 2008. Print.
- Gibson, Mary. "Women and the Left in the Shadow of Fascism in Interwar Italy." *Women and Socialism / Socialism and Women: Europe Between the Two World Wars*. Eds. Helmut Gruber and Pamela Graves. New York: Berghahn Books, 1998. 381-414. Print.
- Gies, David T., Ed. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Print.
- Gil-Albert, Juan. *Crónica general*. Barcelona: Barral Editores, 1974. Print.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral, 1973. Print.
- Giraud, François. "El IFAL de 1965-1984." Trans. Tomás Segovia. *IFAL 1945-1985: Histoire De L'institut Francais d'Amérique Latine / IFAL 1945-1985: Historia del Instituto Francés de América Latina*. México, D.F.: IFAL, 1986. 183-211. Print.

- González, Ángel. "El exilio en España y desde España." *El exilio de las Españas de 1939 de las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Ed. José María Naharro Calderón. Barcelona: Antrhopos, 1991. 195-209. Print.
- González Neira, Ana. "Análisis periodístico de las primeras cabeceras de la segunda generación del exilio republicano: *Clavileño, Presencia, Hoja y Segrel*." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel Aznar Solerand J. Ramón López García. Sevilla: Renacimiento, 2011. 433-441. Print.
- Goytisolo, Juan. *El furgón de cola*. Paris: Ruedo Ibérico, 1967. Print.
- . "In Praise of Non-profitable Knowledge." Trans. Peter Bush. *Juan Goytisolo: Territories of Life and Writing*. Ed. Stanley Black. Oxford: Peter Lang, 2007. 23-28. Print.
- Gracia, Jordi. *A la intemperie: Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2010. Print.
- . "Artes y letras de supervivencia." *La España de Franco (1939- 1970): Cultura y vida cotidiana*. Ed. Jordi Gracia Garcia and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. 127-154. Print.
- . "La cultura del exilio." *La España de Franco (1939-1970): Cultura y vida cotidiana*. Ed. Jordi Gracia Garcia and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. 187-198. Print.
- . *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.

- . "Rafael Sánchez Ferlosio." *Revista de la Fundación Juan March* 2003 (329): 3-2. Print.
- . "Virajes del medio siglo." *La España de Franco (1939-1970): Cultura y vida cotidiana*. Ed. Jordi Gracia Garcia and Miguel Ángel Ruiz Carnicer. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. 239-268. Print.
- , and Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española: 7*. Madrid: Critica, 2010. Print.
- Gracia Jordi, and Miguel Ángel Ruiz Carnicer, eds. *La España de Franco (1939-1970): Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000. Print.
- Gracia Alonso, Francisco, and Gloria Munilla. *La protección y el expolio del patrimonio histórico-arqueológico durante la Guerra Civil*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. Print.
- Graham, Helen. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Print.
- Grinberg, León, and Rebeca Grinberg. *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*. New Haven: Yale University Press, 1989. Print.
- Gruber, Helmut and Pamela Graves, eds. *Women and Socialism / Socialism and Women: Europe Between the Two World Wars*. New York: Berghahn Books, 1998. Print.
- Guevara, Alfredo, et al. *Ese diamantino corazón de la verdad: Alfredo Guevara – Cesare Zavattini*. Madrid: Iberautor, 2002. Print.
- Guillén, Claudio. "De la continuidad: tiempos de historia y de cultura."
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-continuidad-tiempos-de-historia->

y-de- cultura-discurso-leido-el-dia-2-de-febrero-de-2003-en-su-recepcion- publica-por-el-excmo-sr-don-claudio-guillen--0/ Web. 27 Oct 2013.

Guillén de Segovia, Pero, and Josep Maria Casas Homs. *La gaya ciencia*. Ed. Oiva Johannes Tuulio. Madrid: Consejo Superior De Investigaciones Científicas, 1962. Print.

Guerrero Solier, Eloisa. "Ritmo lento y la renovación de la novela en los sesenta." *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* 13.1 (1990): 93-106. Print.

Gusdorf, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 28-48. Print.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 3 Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. Print.

Herrera Barba, Ana. "María Teresa León, la gran olvidada." *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. 219-228. Print.

Herrerín López, Ángel. *El dinero del exilio: Indalecio Prieto y las pugnas de posguerra (1939-1947)*. Madrid: Siglo XXI, 2007. Print.

Herrmann, Gina. "The Dogs of War: Melancholy and the Infinite Sadness of Rafael Alberti and María Teresa León." *Anales de la literatura contemporánea española* 2002 (27.2): 155-177. Print.

---. *Written in Red: The Communist Memoir in Spain*. Urbana: The University of Illinois Press, 2010. Print.

- Herzberger, David K. "Carmen Martín Gaité and the Writing of History." *Hispania* 98.4 (2015): 664-65. Print.
- . *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995. Print.
- . "Teaching *El cuarto de atrás* in the Context of History and Historiography." *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*. Ed. Joan L. Brown. New York: The Modern Language Association, 2013. 113-121. Print.
- Hidalgo Bayal, Gonzalo. *Camino de Jotán: La razón narrativa de Ferlosio*. Badajoz: Del Oeste Ediciones, 1994. Print.
- Hidalgo de Cisneros, Ignacio. *Cambio de rumbo*. Vitoria: Ikusager Ediciones, 2001. Print.
- Higgins, Lynn A. *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and the Representation of History in Postwar France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996. Print.
- IFAL 1945-1985: *Histoire De L'institut Francais d'Amérique Latine / IFAL 1945-1985: Historia del Instituto Francés de América Latina*. México, D.F.: IFAL, 1986. Print.
- Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. Print.
- Inestrillas, Mar. *Huellas textuales del exilio. Autobiografía de escritoras republicanas*. Santiago: Editorial Asterión, 2010. Print.
- Jardine, Alice. "Death Sentences: Writing Couples and Ideologies." *Poetics Today* 6 (1985): 119-131. Print.

- Jato, Mónica. “Hacia una “imposible” poética del regreso: *Tiempo de llorar* de María Teresa Elío.” *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Ed. Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde, and Janet Pérez. Barcelona: Icaria, 2009. 145-166. Print.
- , Sharon Keefe Ugalde, and Janet Pérez, eds. *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Barcelona: Icaria, 2009. Print
- Jelinek, Estelle. *Women’s Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. Print.
- Jensen, Julio. *The Poetry of Juan Ramón Jiménez. An Example of Modern Subjectivity*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2012. Print.
- Jiménez, Juan Ramón. *Antología poética*. Ed. Javier Blasco. Madrid: Cátedra, 2004. Print.
- . *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977. Print.
- . *Espacio y Tiempo*. Ed. Joaquín Llansó Martín-Moreno y Rocío Bejarano Álvarez. Orense: Linteo Poesía, 2012. Print.
- . *Tiempo*. Ed. Mercedes Juliá. Barcelona: Seix Barral, 2001. Print.
- Jiménez Parga, Antonio. “María Teresa León. Desmemoria de la alegría.” *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. 163-192. Print.
- Jiménez Tomé, María José. *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. Print.

- , and Isabel Gallego Rodríguez. *Españolas del Siglo XX: Promotoras de la cultura*. Málaga: Servicio de Publicaciones, 2003. Print.
- Johnson, Roberta. "El concepto de la soledad en el pensamiento feminista española." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva-de la Paz. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. 23-44. Print.
- Jordan, Barry. *Writing and Politics in Franco's Spain*. London: Routledge, 1990. Print.
- Jorge, David. *Inseguridad colectiva: La sociedad de naciones, la guerra de España y el fin de la paz mundial*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016. Print.
- Juaristi, Jon. *Miguel de Unamuno*. Madrid, Taurus, 2012. Print.
- Juliá, Mercedes. "Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 5.18 (1991): 225-238. Print.
- . *El universo de Juan Ramón Jiménez: Un estudio del poema Espacio*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1988. Print.
- , ed. *Historicidad en la novela española contemporánea*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997. Print.
- . "Introducción." *Tiempo*. Barcelona: Seix Barral, 2001. 9-59. Print.
- . "Juan Ramón Jiménez en los espacios del tiempo." *Revista de estudios hispánicos*. 2001 (1-2): 65-74. Print.
- . "Time By Juan Ramón Jiménez: A Portrait of The Artist As An Old Man." *Letras Hispánicas: Revista de literatura y cultura* 5.2 (2008): 2-14. Web. 16 Aug 2013
- Juliá, Santos. *Hoy no es ayer: Ensayos sobre la historia de España en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2011. Print.

- Jurado Morales, José. "Sobre los *Usos amorosos del diechiocho en España* de Carmen Martín Gaité." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 15 (2007): 53-64. Print.
- Kamen, Henry. *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*. New York: Harper Collins, 2007. Print.
- Keller, Florence. "En el balcón vacío (1962): Guión técnico y diálogos." *Images d'exil: "En el balcón vacío" (1962)*. Eds. Bénédicte Brémard and Bernard Sicot. Paris: Université Paris X-Nanterre, 2006. 170-183. Print.
- Kenwood, Alun. "The Socio-Political World of Sánchez Ferlosio's *Alfanhuí*." *War and Revolution in Hispanic Literature*. Ed. Roy Boland and Alun Kenwood. Melbourne: Voz Hispánica, 1990. 179-188. Print.
- Kharitónova, Natalia. "María Teresa León y su correspondencia con la Unión de Escritores Soviéticos en los años cincuenta." *Letras peninsulares* 17.1 (2004): 97-117. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. Print.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Ed. Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Clásicos y Modernos, 2001. Print.
- , and Elena Fortún. *De corazón y alma (1947-1952)*. Ed. Cristina Cerezales. Madrid: Fundación Banco Santander, 2016. Print.
- Larraz, Fernando. *Letricidio: Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Ediciones Trea, 2014. Print.
- . *Max Aub y la historia literaria*. Berlin: Logos Verlag, 2014. Print.

- Leggott, Sarah. *The Workings of Memory: Life-Writing by Women in Early Twentieth-Century Spain*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2008. Print.
- , and Ross Woods, eds. *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel: Revisiting the Past*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2014. Print.
- Lejeune, Philippe. "Autobiography in the Third Person." *New Literary History* 9.1 (1977): 27-50. Print.
- León, María Teresa. *Contra viento y marea*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010. Print.
- . *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. Ed. Margarita Smerdou Altolaguirre. Madrid: Castalia, 2004. Print.
- . *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra, 2003. Print.
- . *Juego limpio*. Madrid: Consejería de Educación, 2000. Print.
- . *La historia tiene la palabra: Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico de España*. Madrid: Ediciones Endymion, 2009. Print.
- . *La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2003. Print.
- . *La memoria dispersa*. Ed. Aitana Alberti. Sevilla: Atrapasueños, 2013. Print.
- . *Las peregrinaciones de Teresa*. Ed. María Teresa González de Garay. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009. Print.
- . *Memoria de la melancolía*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1998. Print.
- . *Menesteos, marinero de abril*. Barcelona: Seix Barral, 1965. Print.

- . *Rodrigo Díaz de Vivar: El Cid Campeador*. Burgos: Editorial Gran Vía, 2007. Print.
- León, María Teresa, ed. *Crónica general de la Guerra Civil*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2007. Print.
- Lida, Clara. *Caleidoscopio del exilio. Actores, memoria, identidades*. México, D.F.: El Colegio de México, 2009. Print.
- . *Inmigración y exilio: Reflexiones sobre el caso español*. México, D.F.: Siglo XXI, 1997. Print.
- Llansó Martín-Moreno, Joaquín and Rocío Bejarano Álvarez. "Introducción general." *Espacio y Tiempo*. Juan Ramón Jiménez. Ed. Joaquín Llansó Martín-Moreno y Rocío Bejarano Álvarez. Orense: Linteo Poesía, 2012. 25-78. Print.
- Lluch-Prats, Javier, ed. *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano*. Madrid: AEMIC, 2012. Electronic Resource.
- London, Bette. *Writing Double: Women's Literary Partnerships*. Ithaca: Cornell University Press, 1999. Print.
- López Cabrales, María del Mar. "Passion and Participation: Motherhood and Exile in the Works of María Teresa León." *Female Exiles in Twentieth and Twenty-first Century Europe*. Ed. Maureen Tobin Stanley and Gesa Zinn New York: Palgrave, 2007. 137-153. Print.
- López Sánchez, José María. *Los refugios de la derrota. El exilio científico e intelectual republicano de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013. Print.

- Loureiro, Angel G. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville, Tenn: Vanderbilt University Press, 2000. Print.
- Low, Mary, and Juan Breá. *Red Spanish Notebook: The First Six Months of the Revolution and the Civil War*. San Francisco: City Lights Books, 1979. Print.
- Macciuci, Raquel. *Final de plata amargo: De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. Buenos Aires: Ediciones al margen, 2006. Print.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Print.
- . *Los complementarios*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, 1982. Print.
- . *Poesías completas*. Madrid: Espasa, 2005. Print.
- Mainer, José-Carlos. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica, 1994. Print.
- Malson, Lucien, Jean M. G. Itard, and Ferlosio R. Sánchez. *Los niños selváticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. Print.
- Mangini, Shirley. *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- . *Rojos y rebeldes: La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987. Print.
- Mar Mañas Martínez, María del. "Carmen Martín Gaité: La imaginación como huida de la postguerra." *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Eds. Marina Mayoral and María del Mar Mañas Martínez. *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Madrid: Trivium, 2010. 129-175. Print.

- Marías, Julián. *España inteligible: Razón histórica de las Españas*. Madrid: Alianza, 1985. Print.
- Martín Rodrigo, Inés. "Elena Fortún y Carmen Laforet: Cartas a flor de piel." *ABC*. 9 Feb. 2017. Web. 2 May 2017.
- Martín-Santos Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona, Seix Barral, 1990. Print.
- Martínez, Francisco. "F.M. Ortas: Ex-combatiente republicano y autor en el exilio." *War and Revolution in Hispanic Literature*. Ed. Roy Boland and Alun Kenwood. Melbourne: Voz Hispánica, 1990. 161-177. Print.
- Martínez, Josebe. *Exiliadas: Escritoras, Guerra civil y memoria*. Barcelona: Montesinos, 2007. Print.
- Martínez, José Luis. "Las revistas del exilio español en México." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 269-279. Print.
- Martín Gaité, Carmen. *Agua pasada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993. Print.
- . *Cuadernos de todo*. Barcelona: Random House, 2003. Print.
- . *Cuentos completos y un monólogo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994. Print.
- . *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Print.
- . *Después de todo: Poesía a rachas*. Ed. Jesús Munárriz. Madrid: Ediciones Hiperión, 1976. Print.
- . *El balneario*. Madrid: Alianza, 1968. Print.
- . *El conde de Guadalhorce: Su época y su labor*. Barcelona: Tabla Rasa, 2003. Print.

- . *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006. Print.
- . *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. Print.
- . *El libro de la fiebre*. Ed. Maria Vittoria Calvi. Madrid: Cátedra, 2007. Print.
- . *El proceso de Macanaz: Historia de un empapelamiento*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1970. Print.
- . *Entre visillos*. Madrid: Espasa, 2007. Print.
- . *Esperando el porvenir: Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. Print.
- . *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1982. Print.
- . *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama, 2002. Print.
- . *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI, 1972. Print.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. 15th ed. Anagrama: Barcelona, 2007. Print.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, Bibliografías, Hemerografías*. Pamplona: Ediciones Eunete, 1997. Print.
- . “Dos problemas del exilio: géneros literarios y relación con los escritores del interior.” *Scriptura*. 1992 (8-9): 359-368. Print.
- . *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996. Print.
- . *Literatura de los «niños de la guerra» del exilio español en México*. Lleida: Pagès Editors y Universitat de Lleida, 1996. Print.

- . "Los escritores de la segunda generación del exilio republicano en la actualidad: 1939-2009." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Eds. Manuel Aznar Soler and J. Ramón López García Sevilla: Renacimiento, 2011. 199-212. Print.
- . *María Luisa Elío Bernal: La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2009. Print.
- Mateos, Abdón. *Historia del antifranquismo*. Barcelona: Flor del viento Ediciones, 2011. Print.
- Mayoral, Marina. "Dos miradas sobre un mismo mundo." *Juan Ramón, Alberti: Dos poetas líricos*. Ed. Diego Martínez Torrón. Kassel: Edition Reichenberger, 2006. 322-339. Print.
- Mayoral, Marina, and María del Mar Mañas Martínez, eds. *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Madrid: Trivium, 2010. Print.
- Matute, Ana María. "A Wounded Generation." *The Nation*. 29 Nov 1965. <http://www.unz.org/Pub/Nation-1965nov29-00420a02> Web 16 Jun 2012
- Medina, Alberto. "Nada me pertenece sino aquello que perdí: Infancia y guerra en la generación poética del 50." *Letras peninsulares*. (11.1): Spring 1998. Print.
- Mengual Catalá, Josep. "Obras son amores. Los hispanomexicanos y su contexto editorial." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel Aznar Soler and J. Ramón López García Sevilla: Renacimiento, 2011. 442-452. Print.

- Miquel, Ángel. "Un perfecto conocido." Preface. *El juego placentero II: Crítica cinematográfica, años sesenta*. By García Riera. Ed. Miquel. Cuernavaca: Cineteca Nacional, 2007. 12-20. Print.
- Mitry, Jean. *Semiotics and the Analysis of Film*. Trans. Christopher King. Bloomington: Indiana University Press, 2000. Print.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. "Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva-de la Paz. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. Print.
- Montero, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Punto de lectura, 1995. Print.
- Morán, Gregorio. *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets, 1998. Print.
- . *Los españoles que dejaron de serlo. Euskadi, 1937-1981*. Barcelona: Editorial Planeta, 1982. Print.
- . *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España (1939-1985)*. Barcelona: Planeta, 1986. Print.
- . "Soldadito de plomo en Salamina." *La Vanguardia*. 29 Mar. 2003. Web. 15 Jan. 2013.
- Morón Arroyo, Ciriaco. *El "alma de España": Cien años de inseguridad*. Oviedo Spain: Edicionebel, 1996. Print.
- Morot-Sir, Edouard. "Dialogues between Painting and Narrative: from Goya to Malraux." *The Spanish Civil War in Literature*. Ed. Janet Pérez and Wendell Aycock. Lubbock: Texas Tech University Press, 1990. 23-41. Print.

- Muñiz-Huberman, Angelina. "Exilio y olvidados: Los hispanomexicanos y los hispanojudíos." *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008. 99-111. Print.
- . "La poesía y la soledad del exilio." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 375-379. Print.
- Mutis, Alvaro. "Prólogo: Emilio García Riera o los insondables servicios de la inteligencia." *El cine es mejor que la vida*. By Emilio García Riera. México, D.F.: Cal y Arena, 1990. 9-12. Print.
- Naharro-Calderón, José María. "Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez en «los espacios del tiempo»". *Divergencias y unidad: Perspectivas sobre la generación del '98 y Antonio Machado*. Ed. John Gabriele. Madrid: Editorial Origenes, 1990. 215-223. Print.
- . "Cuando España iba mal: Aviso para «navegantes» desmemoriados." *Ínsula*. 627 (1999): 25-28. Print.
- . "De exilios, interexilios y desexilios." *Exilios y residencias: Escrituras de España y América*. Ed. Juana Martínez. Madrid: Iberoamericana, 2007. Print.
- . "De prisiones históricas y rebeliones textuales." *Historicidad en la novela española contemporánea*. Ed. Mercedes Juliá. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997. 29-48. Print.
- . "Des-lines de exilio." *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»* Barcelona: Anthropos, 1991. Print.

- , ed. *El exilio de las Españas de 1939 de las Américas: “¿Adónde fue la canción?”* Barcelona: Anthropos, 1991. Print.
- . *Entre alambradas y exilios. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017. Print.
- . *Entre el exilio y el interior: El «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- . “Entre la *mneme* de *En el balcón vacío* y la *anamnesis* de *Tiempo de llorar*.” En *el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano*. Ed. Javier Lluch-Prats. Madrid: AEMIC, 2012. 134-163. Electronic Resource.
- Nantell, Judith. “The Consequence of War and Exile: Rafael Alberti’s *Entre el clavel y la espada*.” *Monographic Review / Revista monográfica* 1986 (2.1): 101-110. Print.
- Naranjo Orovio, Consuelo. *Cuba, otro escenario de lucha: La Guerra Civil y el exilio republicano español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988. Print.
- Nash, Mary. *Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War*. Denver: Arden Press, 1995. Print.
- . “Ideals of Redemption” *Women and Socialism / Socialism and Women: Europe Between the Two World Wars*. Ed. Helmut Gruber and Pamela Graves. New York: Berghahn Books, 1998. 348-380. Print.
- Navarro, Eva. “María Teresa León: *Fábula del tiempo amargo*.” *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. Print.

- Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Trans. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos, 1994. Print.
- Nieva-de la Paz, Pilar. "La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva-de la Paz. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. 9-22. Print.
- , ed. *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. Print.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." *Representations* 1989 (26): 7-24. Print.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York: Bloomsbury, 2013. Print.
- O'Byrne, Patricia. "Spanish Women Novelists and the Censor (1945-1965)." *Letras femeninas* 20.1-2:199-212. Print.
- O'Leary, Catherine, and Alison Ribeiro de Menezes. *A Companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Print.
- Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. Print.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote; Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969. Print.

- Overstreet, April. "History and Literature at the Margins: "Industrias y andanzas de Alfanhuí." *Anales de la literatura española contemporánea* 2006 (31.1): 225-244. Print.
- Pacheco, José Emilio. "Max Aub y la poesía de las dos orillas." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 253-257. Print.
- Palau de Nemes, Graciela. "Tiempo, obra inédita de Juan Ramón Jiménez: Su relación con *Espacio*." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II*. Madrid: Istmo, 1986. 359-366. Print.
- Palau i Fabre, Josep, and Pablo Picasso. *Picasso Cubism (1907-1917)*. New York: Rizzoli, 1990. Print.
- Parés, Nuria. "Poesía y vida." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 381-389. Print.
- Patán, Federico. "Un día en Collioure." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Ed. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García. Sevilla: Grupo de Estudios del Exilio Literario, 2011. 1169-1173. Print.
- Patiño Eirín, Cristina. "Fragmentos de exterior en el espacio narrativo de Carmen Martín Gaité." *Ciudades vivas / Ciudades muertas: Espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Ed. K.M. Sibbald, R. de la Fuente and J. Díaz. Valladolid: Universitas Castellae, 2000. 277-285. Print.

- Penrose, Mehl Allan. *Masculinity and Queer Desire in Spanish Enlightenment Literature*. Farnham: Ashgate, 2014. Print.
- Pérez, Janet. "El exilio político femenino de la guerra civil española." *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Ed. Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde, and Janet Pérez. Barcelona: Icaria, 2009. Print.
- . "Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951)." *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ed. Pilar Nieva-de la Paz. Amsterdam: Editions Rodopi, 2011. 107-132. Print.
- . "Prose in Franco Spain." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. New York: Cambridge University Press, 2004. 628-642. Print.
- Pérez, Janet, and Wendell Aycock, eds. *The Spanish Civil War in Literature*. Lubbock: Texas Tech University Press, 1990. Print.
- Pérez, Roberto. "Exilio y literatura en María Luisa Elío." *Lengua y discurso: Estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquez*. Ed. Pedro Carbonero Cano, Manuel Casado and Pilar Gómez Manzano. Madrid: Editorial Arco, 2000. 739-750. Print.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Max Aub y la cultura francesa." *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura / Guerre civile, exile et littérature*. Ed. Omar Ette, Mercedes Figueras, and Joseph Jurt. Madrid: Iberoamericana, 2005. 109-124. Print.

- Pérez Magallón, Jesús. "Alfanhuí: marginalidad y reescritura de la picaresca." *Bulletin of Hispanic Studies* 73.2 (1996): 165-177. Print.
- Pla Brugat, Dolores, Ed. *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. México, DF: SEGOB, 2007. Print.
- . "Un río de sangre roja. Los refugiados republicanos en México." *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. Ed. Dolores Pla Brugat. México, DF: SEGOB, 2007. 35-127. Print.
- Pons Prades, Eduardo. *Los niños republicanos: El exilio*. Madrid: Oberon, 2005. Print.
- Pope, Randolph. "La autobiografía del exilio: el ser previamente preocupado de Rafael Alberti and María Teresa León." *El exilio de las Españas de 1939 de las Américas: «¿Adónde fue la canción?»* Ed. José María Naharro Calderón. Barcelona: Antrhops, 1991. 369-378. Print.
- Prado, Benjamín. *Los nombres de Antígona*. Madrid: Aguilar, 2001. Print.
- Prados, Emilio. *Poesías completas*. 2 vols. Ed. Carlos Blanco Aguinaga and Antonio Carreira. México, D.F.: Aguilar, 1975. Print.
- Ramos Ortega, Manuel José. "Imagen de un tiempo de derrota y esperanza: La posguerra según Carmen Martín Gaité." *Historicidad en la novela española contemporánea*. Ed. Mercedes Juliá. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997. 29-48. Print.
- . *Las alas de Ícaro: De poetas, revistas y exilios en la literatura española contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2010. Print.

- Ratcliffe, Marjorie. *Jimena: A Woman in Spanish Literature*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992. Print.
- Renshaw, Layla. *Exhuming Loss: Memory, Materiality and Mass Graves of the Spanish Civil War*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2011. Print.
- Rica Aranguren, Álvaro. "El triunfo de la memoria. Estudio de *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío." *Memorias y olvidos: Autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. Ed. J. Pérez Magallón, R. de la Fuente Ballestros and K. M. Sibbald. Valladolid: Universitas Castellae, 2003. 297-309. Print.
- Richards, Michael. *After the Civil War: Making Memory and Re-making Spain since 1936*. New York: Cambridge University Press, 2013. Print.
- . *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Print.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2004. Print.
- . *Time and Narrative. Vol. 4*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Print.
- Rivera, Susana. "España y el exilio en la obra de los poetas hispanoamericanos." *El exilio de las Españas de 1939 de las Américas: «¿Adónde fue la canción?»* Ed. José María Naharro-Calderón. Barcelona: Anthopos, 1991. 227-238. Print.
- . "La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto

- Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 423-435. Print.
- . *Última voz del exilio: El grupo poético hispano-mexicano*. Madrid: Hiperión, 1990. Print.
- Rocha, Carolina, and Georgia Seminet, eds. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. Internet resource.
- Rodríguez, Juan. "José Miguel García Ascot asiste al parte del nuevo cine cubano." <http://www.gexel.es/jomiasistealpartodelnuevocinecubano.pdf> Web. 19 Nov 2013.
- . "La aportación del exilio republicano español al cine mexicano." <http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm> 6 August 2013.
- Rodrigo, Antonina. "Mujer y exilio." *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Ed. María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez Málaga: Servicio de Publicaciones, 2005. 27-36. Print.
- . *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza & Janes, 1979. Print.
- Ruiz, Roberto. "Presencia: Una revista de la segunda generación exiliada." *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008. 1041-1047. Print.
- Ruiz Bautista, Eduardo. "Introducción." *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Ed. Ruiz Bautista. Gijón: Ediciones Trea, 2008. 1-18. Print.

- . “La censura en los años azules.” *Tiempo de censura: La represión editorial durante el franquismo*. Ed. Eduardo Ruiz Bautista. Gijón: Ediciones Trea, 2008. 45-76. Print.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Print.
- Saiz Valdivielso, Alfonso Carlos. *Rafael Sánchez Mazas: El espejo de la memoria*. Bilbao: Muelle de Urbitarte Editores, 2010. Print.
- Salabert, Juana. *Hijas de la ira: Vidas rotas por la guerra civil*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005. Print.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Campo de Marte 1. El ejército nacional*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Print.
- . *Carácter y destino: Ensayos y artículos escogidos*. Ed. Ignacio Echevarría and Carlos Feliu. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Print.
- . *El alma y la vergüenza*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. Print.
- . *El geco: Cuentos y fragmentos*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005. Print.
- . *El Jarama*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008. Print.
- . *Ensayos y artículos Volumen I*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992. Print.
- . *Ensayos y artículos Volumen II*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992. Print.
- . *Glosas castellanas y otros ensayos (diversiones)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2005. Print.
- . *God & Gun: Apuntes de polemología*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008. Print.
- . «Guapo» y sus isótopos. Barcelona: Ediciones Destino, 2009. Print.
- . *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Barcelona: Ediciones Destino, 2010. Print.

---. *La hija de la guerra y la madre de la patria*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
Print.

---. *Las semanas del jardín*. Madrid: Alianza, 1981. Print.

---. *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*. Madrid: Alianza, 1986. Print.

---. *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino, 1993.
Print.

Sánchez Ferlosio, Rafael, and Tomás Pollán. *Rafael Sánchez Ferlosio, Escritor: Exposición*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2005. Print.

Sanz Morales, Manuel. "La *Odisea* como antecedente literario de *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio." *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 17 (2007): 249-261. Print.

Sanz Villanueva, Santos. "Carmen Martín Gaité, crítica de la actualidad." *Cuadernos hispanoamericanos* 7(2008):105-108. Print.

---. "Ferlosio y *Alfanhuí*, o el gusto por contar historias." *Cuadernos hispanoamericanos* 492.6 (1991): 39-54. Print.

---. "Martín Gaité: Trayectoria de una escritora del medio siglo." *Cuadernos hispanoamericanos* 725.11 (2010): 21-26. Print.

Schneider, Luis Mario. *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Volumen I. Inteligencia y Guerra Civil Española*. Barcelona: Laia, 1978.
Print.

Schroeder, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002. Print.

- Segovia, Tomás. *Antología de poesía amorosa*. Ed. José María Espinosa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Print.
- . *Cuaderno del nómada: Poesía completa (1988-2011)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014. Print.
- . *Digo yo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Print.
- . *El tiempo en los brazos: Cuadernos de notas, 1984-2005*. Valencia: Pre-Textos, 2013. Print.
- . *Sobre exiliados*. México: El Colegio de México, 2007. Print.
- Senís Fernández, Juan. "Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaité." *Autobiografía en España: Un balance (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001)*. Eds. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez. Madrid: Visor Libros, 2004. 623-632. Print.
- Serrano Migallón, Fernando. *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*. México, D.F.: El Colegio de México, 2009. Print.
- Serrano Poncela, Segundo. *La venda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956. Print.
- Sibbald, Kay. "Rafael Alberti's *La arboleda perdida*: Autobiography as Social Situation." *Revista canadiense de estudios hispánicos* VVIV.1 (Otoño 1999): 153-170. Print.
- Sicot, Bernard, ed. *Ecos del exilio*. Alborelle: Ediciós do Castro, 2003. Print.

- . *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2002. Print.
- . "Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano: el espacio y el tiempo recobrados*." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 245-252. Print.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography*. Bloomington Indiana University Press, 1987. Print.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. "Introduction." *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Eds. Smith and Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998. 3-52. Print.
- Soldevila, Ignacio. *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980. Print.
- Souto Alabarce, Arturo. "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos." *Revista Diálogos: antología*. Ed. José M. Espinasa. México, D.F.: El Colegio de México, 2008. 330-337. Print.
- Squires, Jeremy. *Experience and Objectivity in the Writings of Rafael Sánchez Ferlosio*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1998. Print.
- . "Making Sense of Rafael Sánchez Ferlosio's *El Jarama*." *The Modern Language Review*. 86(3): 602-12. Print.
- . "Ramón Gómez de la Serna's *El Incongruente* and Rafael Sánchez Ferlosio's *Industrias y andanzas de Alfanhuí: An Example of Literary Influence?*" *A Lifetime's Reading: Hispanic Essays for Patrick Gallagher*. Ed. Don

- W.Cruickshank. Dublin: University College Dublin Press, 1999. 184-190.
Print.
- Stanton, Anthony. "Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias."
Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México. Ed. Rose Corral,
Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de
México, 1995. 231-243. Print.
- Steiner, George. *Extraterritorial*. New York: Atheneum, 1971. Print.
- . *In Bluebeard's Castle*. New Haven: Yale University Press, 1971. Print.
- Stone, Marjorie, and Judith Thompson. "Introduction." *Literary Couplings: Writing
Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. Eds. Stone and
Thompson Madison: University of Wisconsin Press, 2006. 3-37. Print.
- Szekacs-Weisz, Judit and Ivan Ward, eds. *Lost Childhood and the Language of
Exile*. London: Imago East West, 2004. Print.
- Szekacs-Weisz, Judit, Kathleen Kelley-Lainé and Judit Mészáros. "Preface in Three
Voices." *Lost Childhood and the Language of Exile*. Ed. Judit
Szekacs-Weisz and Ivan Ward. London: Imago East West, 2004. 1-10.
Print.
- Tasis Moratinos, Eduardo. *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñoz
Huberman*. Bern: Peter Lang, 2014. Print.
- Teruel, José. "Ritmo lento and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the
Spanish Novel of the 1960s." *Approaches to Teaching the Works of Carmen
Martín Gaité*. Ed. Joan L. Brown. 60-70. New York: The Modern Language
Association, 2013. Print.

- Teruel, José and Carmen Valcárcel, eds. *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones Siruela, 2014. Print.
- The Mexican Suitcase*. Dir. Trisha Ziff. Mallerich Films, 2011. DVD.
- Thron, Mary. "A Lost Voice Remembered: María Teresa León's Triumph." *Exiled Through a Gendered Lens: Women's Displacement in Recent European History, Literature, and Cinema*. Eds. Gesa Zinn and Maureen Tobin Stanley. 39-58. New York: Palgrave, 2012. Print.
- Tobin Stanley, Maureen, and Gesa Zinn. *Female Exiles in Twentieth and Twenty-first Century Europe*. New York: Palgrave, 2007. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. Print.
- Torres Nebrera, Gregorio "Introducción" *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra, 2003. Print.
- . "María Teresa León, autora teatral." *Obras dramáticas y Escritos sobre el teatro de María Teresa León*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003. 13-73. Print.
- , ed. *Obras dramáticas y Escritos sobre el teatro de María Teresa León*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003. Print.
- Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras: Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Editorial Planeta, 1994. Print.
- Treñas, Miguel Ángel. "Sánchez Ferlosio, treinta años después de *El Jarama*". *La Vanguardia*. 7 diciembre 1986. Web. 15 Jun 2012.

- Tuñón, Julia. "The Nepantla Generation as Portrayed in *On the Empty Balcony* by Jomí García Ascot." Trans. Georgia Seminet. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. Ed. Carolina Rocha and Georgia Seminet. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. 33-48. Internet resource.
- Ugarte, Michael. *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999. Print.
- . *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*. Durham: Duke University Press, 1989. Print.
- . "The Literature of Franco Spain, 1939-1975." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. New York: Cambridge University Press, 2004. 611-619. Print.
- . "Women and Exile: The Civil War Autobiographies of Constanca de la Mora and María Teresa León." *Letras Peninsulares* (Spring 1998): 207-222. Print.
- Ulacia, Paloma and James Valender. "María Luisa Elío: Porque 'regresar es irse'" *Los hijos del exilio vasco: Arraigo y desarraigo*. Eds. José Ascunce Arrieta and María Luisa San Miguel. San Sebastián: Saturran, 2004. 355-379. Print.
- Unamuno, Miguel de. *De mi país*. Buenos Aires: Austral, 1952. Print.
- . *En torno al casticismo*. Ed. Jean-Calude Rabaté. Madrid: Cátedra, 2005. Print.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006. Print.

- Valender, James, and Gabriel Rojo Leyva, eds. *Poetas del exilio español: Una antología*. México: El Colegio de México, 2006. Print.
- Valente, José Ángel. "Poesía y exilio." *Poesía y exilio: Los poetas del exilio español en México*. Ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce, and James Valender. México, D.F.: Colegio de México, 1995. 17-26. Print.
- Vázquez, Mary S. "The Grammar of Contested Memory: The Representation of Exile in Selected Female-Authored Texts of Diaspora." *Female Exiles in Twentieth and Twenty-first Century Europe*. New York: Palgrave, 2007. 13-29. Print.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Los demonios familiares de Franco*. Barcelona: Dopesa, 1978. Print.
- . *Pasionaria y los siete enanitos*. Barcelona: DeBosillo, 2005. Print.
- Velázquez Hernández, Aurelio. *Empresas y finanzas del exilio. Los organismos de ayuda a los republicanos españoles en México (1939-1949)*. México, DF: El Colegio de México, 2014. Print.
- Villagrà, Andrés. "Lenguaje autobiográfico e identidad femenina en el exilio literario español." *Las literaturas del exilio republicano de 1939: Actas del II Congreso Internacional (v.1)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: GEXEL, 2000. 161-169. Print.
- Villanueva, Dario. "*El Jarama*" de Sánchez Ferlosio: *Su estructura y significado*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1973. Print.
- . *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Editorial Bello, 1977. Print.

- Villar, Arturo del. "Tiempo de exilio de Juan Ramón Jiménez." *El exilio de las Españas de 1939 de las Américas: "¿Adónde fue la canción?"* Ed. José María Naharro Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991. 263-281. Print.
- Vivir es fácil con los ojos cerrados.* Dir. David Trueba. Con Javier Cámara. Universal, 2014. DVD.
- Vosburg, Nancy. "The Tapestry of a Feminist Life: María Teresa León (1903-88)." *Recovering Spain's Feminist Tradition.* Ed. Lisa Vollendorf. New York: The Modern Language Association, 2001. Print.
- Weinberg, Liliana. "Retrato del artista desterrado." *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura / Guerre civile, exile et littérature.* Ed. Omar Ette, Mercedes Figueras, and Joseph Jurt. Madrid: Iberoamericana, 2005. 153-175. Print.
- Wilson, Frances. *Literary Seductions: Compulsive Writers and Diverted Readers.* London: Faber and Faber, 1999. Print.
- Xirau, Ramón. *Memorial de Mascarones y otros ensayos.* México, D.F.: El Colegio Nacional, 1995. Print.
- Zatlin, Phyllis. "Carmen Martín Gaité and the Generation of 1898." *Romance Notes.* 20.3 (Spring 1980). 293-297. Web 13 Apr. 2017.
- . "Passivity and Immobility: Patterns of Inner Exile in Postwar Spanish Novels Written by Women." *Letras Femeninas* 14 (1/2): 3-9. Print.
- Zuleta, Emilia de. *De mar a mar: Letras españolas desde la Argentina.* Mendoza: Editorial Universidad de Cuyo, 2004. Print.

-----. *Españoles en la Argentina: El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones
Atril, 1999. Print.