

ROMANICA
SILESIANA



Nº 1 (23)

Protagonistas silenciados de la Historia
(Pos)memoria(s) de la violencia
dictatorial en la literatura española
e hispanoamericana
de los siglos XX y XXI

2023



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

ROMANICA
SILESIANA



Nº 1 (23)

Protagonistas silenciados de la Historia
(Pos)memoria(s) de la violencia
dictatorial en la literatura española
e hispanoamericana
de los siglos XX y XXI

2023

ROMANICA
SILESIANA



NO 1 (23)

Protagonistas silenciados de la Historia
(Pos)memoria(s) de la violencia
dictatorial en la literatura española
e hispanoamericana
de los siglos XX y XXI

2023

Coordinación

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Índice

Nota de la editora (MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA)

I. Manifestaciones de las (pos)memorias de la violencia franquista en la literatura española de los siglos XX y XXI

ANA BELÉN ÁLVAREZ

La promoción de justicia social a través de un testimonio: el caso de Juana Doña

ELŻBIETA BENDER

Exilios de Arturo Barea

MALGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA

Voces desapercibidas: Rastreado miradas femeninas en *La noche de los tiempos*,
de Antonio Muñoz Molina

ADRIANA MINARDI

El farmacón de la ilusión: *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité entre la
memoria de género y la doxa

II. Representaciones de las (pos)memorias de la violencia dictatorial en la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI

CECILIA MARÍA TERESA LÓPEZ BADANO

La expresión literaria del trauma histórico en dos novelas contemporáneas latinoamericanas: *Amuleto* (R. Bolaño, 1999); *Insensatez* (H. Castellanos Moya, 2004)

ALEJANDRO RAMÍREZ MENDEZ

“La historia que nos ha sido arrebatada”: crisis de representación de la memoria
y la historia en *Entrada libre* de Carlos Monsiváis

SUSANNA REGAZZONI

El relato de la violencia en Argentina: *Oración* de María Moreno

Varia

MAGDALENA ZDRADA-COK

L'immigration dans le roman actuel : enjeux sociaux et stratégies persuasives.
Le cas de *Soleil amer* de Lilia Hassaine

Contents

Preface (MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA)

I. Manifestations of the (post)memories of Franco's violence in Spanish literature of the 20th and 21st centuries

ANA BELÉN ÁLVAREZ

Testimony and the Promotion of Social Justice: The Case of Juana Doña

ELŻBIETA BENDER

Exiles of Arturo Barea

MALGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA

Unnoticed voices: Tracking female gaze in *In the Night of Time* by Antonio Muñoz Molina

ADRIANA MINARDI

The Pharmakon of Illusion: *Entre visillos* (1957) by Carmen Martín Gaité between Gender Memory and Doxa

II. Representations of the (post)memories of dictatorial violence in Latin American literature of the 20th and 21st centuries

CECILIA MARÍA TERESA LÓPEZ BADANO

The literary expression of historical trauma in two contemporary Latin American novels: *Amuleto* (R. Bolaño, 1999); *Insensatez* (H. Castellanos Moya, 2004)

ALEJANDRO RAMÍREZ MENDEZ

“La historia que nos ha sido arrebatada”: Rethinking the Representation of
Memory and History in Carlos Monsiváis’ *Entrada libre*

SUSANNA REGAZZONI

Violence Tale in Argentina: María Moreno *Oración*

Varia

MAGDALENA ZDRADA-COK

Immigration in Contemporary Novel: Social Issues and Persuasive Strategies.
The Case of *Soleil amer* by Lilia Hassaine



Nota de la editora

“¿Cómo administrar adecuadamente la memoria y el olvido? ¿Cómo recordar sin olvidar lo inolvidable? ¿Cómo vivir sin poder olvidar todo lo que nos hace daño y nos conduce a la venganza?” (Mèlich Sangrà, 2015, p. 74, *La lectura como plegaria*). Con esta cita del filósofo catalán Joan-Carles Mèlich Sangrà como punto de partida, hemos invitado a los estudiosos de literatura escrita en español a reflexionar sobre el tema de la Guerra Civil española y del franquismo enfocado en la(s) (pos)memoria(s) de la violencia del Estado en la narrativa española de los siglos XX y XXI, así como en la memoria de la violencia dictatorial latinoamericana. Como es bien sabido, los escritores en el ámbito español no cesaron de exponer el tema del conflicto militar y sus secuelas tras el final de la guerra y, de este modo, enriqueciéndolo con nuevos puntos de vista, emplearon la perspectiva distante y se sirvieron de originales aproximaciones temáticas y formales. Estas han permitido explorar ese filón inagotable del tema bélico y de la violencia institucional y política desde múltiples enfoques teóricos, interdisciplinarios y con un distanciamiento temporal respecto a lo acontecido, lo cual ha ofrecido a las sucesivas generaciones de escritores una actitud más ética e indagadora frente a la ya existente creación testimonial y memorialística de corte autobiográfico. Con referencia al tema y a sus conceptos vertebradores (a saber: el de la Historia, memoria(s), posmemoria, la violencia franquista y la dictatorial en Hispanoamérica), hemos reunido en este volumen monográfico de la revista literaria *Romanica Silesiana* contribuciones de autores procedentes de diferentes geografías y centros académicos, que en su labor investigadora profundizan susodichos conceptos en respectivas literaturas, otorgándoles perspectivas novedosas del análisis.

Los siete textos escritos en español, aquí presentados, están organizados en dos bloques temáticos delimitados por la procedencia española o hispanoamericana de escritores en cuyas obras han puesto interés los autores de artículos recogidos. De ahí, en la primera parte, bajo el epígrafe *Manifestaciones de las (pos)memorias de la violencia franquista en la literatura española de los siglos XX y XXI*, encontramos cuatro estudios del ámbito de la literatura española. El volumen está encabezado por un texto de Ana Belén Álvarez que propone analizar el proceso de redacción de la novela-testimonio *Desde la noche y la*

niebla, de Juana Doña, como un arma de promoción de la justicia, siguiendo en su estudio la teoría de Kimberly Nance sobre las decisiones éticas que toma el autor de un testimonio, e infiriendo así un nuevo papel en el lector como agente activo atemporal en la lucha social. La autora insiste en la idea de que la obra de Juana Doña es de no-ficción, testimonial y autobiográfica, contradiciendo, de este modo, las aseveraciones de la propia escritora sobre la naturaleza novelesca de su obra. Vale la pena mencionar que la autora del artículo, por un lado, subraya el carácter denunciador de la novela con el que Juana Doña destapaba la violación sistémica de los derechos de las mujeres encarceladas durante el régimen franquista y, por otro, resalta el papel de la memoria como portadora de una acción social a los lectores.

El siguiente estudio, de Elżbieta Bender, se enfoca en el análisis de las obras literarias de Arturo Barea que tratan sobre las experiencias de sus dos exilios: el francés y el británico, descritos en *La Llama* y en dos cuentos titulados “Teresa” y “Un español en Hertfordshire”, respectivamente. Cabe advertir que se trata de un escritor cuya obra ha sido desconocida hasta hace poco y que su gran valor, entre tantas obras dedicadas a la contienda fratricida en España, reside en la óptica imparcial adoptada por el autor en relatar los acontecimientos bélicos. En su estudio, la autora desgrana el papel que ejerció el exilio en la vida de Arturo Barea apuntando la dimensión trágica y entristecedora de tal experiencia en general, pero también poniendo énfasis en la diferencia abrumadora entre el exilio francés y el británico al contrastarlos. Para Barea el primero resultó definitivamente negativo y el segundo se convirtió en una vivencia optimista brindada por su país adoptivo.

En el tercer texto, de autoría de Małgorzata Gaszyńska-Magiera, se aborda la problemática de la Guerra Civil a partir del análisis de la novela *La noche de los tiempos* (2009), de Antonio Muñoz Molina. Es de notar que la autora del estudio pone su interés en la narrativa de la memoria al descubrir historias y voces de mujeres en un discurso mayoritario, dominante, esto es, contado por hombres. De esta forma, se recupera la mirada femenina en la susodicha novela, aprovechando, como sugiere la autora, las pautas teóricas de la aracnología de Nancy Miller. Por ello, la estudiosa rescata del silencio y del olvido la voz femenina y su protagonismo en la vida cotidiana de la guerra y la posguerra españolas al centrar su atención en la figura femenina de Adela, relegada al silencio en una novela escrita por un hombre y destinada para hombres.

La primera parte del volumen la cierra el texto, de Adriana Minardi, con el cual la investigadora se plantea la siguiente pregunta: ¿Qué diferencia a la novela *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité, del análisis de *Usos amorosos de la posguerra española* que la misma autora publica como un ensayo heredero de su tesis doctoral *Usos amorosos del XVIII español*? Siguiendo a Tseïlon (2003), formula una hipótesis posible que la escritora ya no alcanza con el realismo objetivo ni con el neorrealismo para explicar y denunciar la cuestión de

género y el imaginario social del franquismo. La autora resalta la idea de que el cine como farmacón, que aparece en la novela, es clara metonimia de la función de la ficción. Para dar respuesta a la hipótesis planteada, estructura su trabajo según dos ópticas. En la primera, se exponen los fundamentos de la norma y la distribución de los roles para las mujeres. Como asevera la autora, es el lugar paradigmático de la *doxa* política, social y económica del segundo franquismo. En cambio, en la segunda, se analizan los rituales de desmitificación y desregulación de la norma, cuyo fin es el exilio interior o exterior que en la novela permite la argumentación antinacionalista y performativa de género.

El segundo bloque, titulado *Representaciones de las (pos)memorias de la violencia dictatorial en la literatura hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, cuenta con tres estudios protagonizados por el análisis de obras de eminentes representantes de la literatura hispanoamericana contemporánea, a saber: el de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño, y el de *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya; el de *Entrada libre* (1987), de Carlos Monsiváis, y el de *Oración. Carta a Vicki y otras elegías* (2018), de María Moreno. El artículo de Cecilia María Teresa López Badano abre la segunda parte del presente volumen monográfico. La autora insiste en la idea de que escribir sobre la memoria implica balancearse sobre los límites de lo simbolizable y lo indecible del trauma, tanto individual como social, unir rompecabezas donde algunas piezas no encajan y otras se han perdido. Por ello, pone su interés en personalidades devastadas por la violencia estatal y en su desilusionada impotencia ante la facultad reconstructiva del recuerdo. Su análisis se basa en dos novelas de dos autores distintos, esto es, en *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño, y en *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya. Según las observaciones de la autora, las novelas mencionadas comparten rasgos que las emparentan: lidian con las dificultades del relato patológico planteándolo desde una indagación discursiva delirante y/o dislocada en la que los autores sostienen la posibilidad literaria de anamnesis.

El siguiente artículo es de autoría de Alejandro Ramírez Mendez, el cual ahonda en la materia de la resistencia civil en México a partir del análisis de las crónicas literarias tituladas *Entrada libre* (1987), de Carlos Monsiváis. El cronista mexicano indagaba en la materia de un sistema corrupto y violento ante el cual la sociedad civil había generado mecanismos de resistencia y reconciliación frente a una larga historia de abusos y represión contra grupos de izquierda. Por tanto, el objetivo del autor del estudio es explorar la crisis de representación de la memoria y la historia en las crónicas de Carlos Monsiváis enfocando sus reflexiones en la escritura de la vida cotidiana como método alternativo de expresión de una sociedad en resistencia, así como en la reconfiguración del sentido de historia nacional y memoria.

La última contribución la constituye el texto de Susanna Regazzoni que pone su mirada en la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional y conocida por ejercer un plan sistemático

de terrorismo de Estado, al examinar el libro de María Moreno *Oración. Carta a Vicki y otras elegías* (2018). La autora pone hincapié en un libro que representa un género narrativo en tránsito, en el cual también se nota la presencia de la fragmentariedad y la intertextualidad muy acentuada. La obra, que es el objeto de análisis, describe la dictadura argentina a través de la muerte de Victoria Walsh y la desaparición de su padre Rodolfo, un periodista, escritor y traductor argentino de renombre. Asimismo, aportando los contextos histórico-políticos de aquella época, la autora del estudio centra su reflexión en el significado de la maternidad y la paternidad de personas subversivas al régimen dictatorial. Por tanto, en su texto resuenan estos vínculos de sangre entre padre e hija junto con el tema de la búsqueda de la verdad y el del papel de las mujeres y madres en la lucha armada contra la dictadura. Definitivamente, la aportación de Susanna Regazzoni es una voz muy valiosa que se suma a las otras en el ejercicio de conservar la memoria individual de la familia Walsh y la memoria colectiva argentina.

En la sección de *Varia* ofrecemos a los lectores el único artículo escrito en francés por Magdalena Zdrada-Cok bajo el título *L'immigration dans le roman actuel : enjeux sociaux et stratégies persuasives. Le cas de Soleil amer de Lilia Hassaine*.

Agradecemos a los autores de los artículos mencionados por su valiosa contribución a la temática en cuestión, con la cual se ha logrado ahondar en la materia de (pos)memorias de la violencia dictatorial española y latinoamericana para rescatar las voces silenciadas de la Historia. A todas estas personas les doy mis más sinceras gracias.

Marta Kobiela-Kwaśniewska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0001-6538-5755>

Manifestaciones de las
(pos)memorias de la violencia
franquista en la literatura española
de los siglos XX y XXI





ANA BELÉN ÁLVAREZ

University of Alabama, EE. UU.

 <https://orcid.org/0000-0003-3360-0494>

La promoción de justicia social a través de un testimonio: el caso de Juana Doña

Testimony and the Promotion of Social Justice:
The Case of Juana Doña

Abstract

Juana Doña describes her book *Desde la noche y la niebla* as a novel-testimony, but not an autobiographical one. This story about her life as a militant in the communist ranks, the Spanish Civil War, and her imprisonment mark the narrative evolution that transgresses any taboo imposed by Francisco Franco's censorship. Doña relies on her memory and her present self-awareness to remember and decide, respectively, which events are related, and which are silenced; how actions are reaffirmed, and which information is omitted; and how the narrative pronoun changes according to her own life or the collective struggle. The book functions as an individual catharsis, both for the author and the readers. I propose to analyze the writing process of this book as a promotion of justice weapon, following Kimberly Nance's theory about the ethical decisions made by the author of the testimony and inferring a new role for the reader as a timeless agent in social struggle.

Keywords: testimony, Spanish Civil War, social promotion, social justice, perpetrators

Juana Doña (1918–2003) fue una mujer madrileña que militó en el Partido Comunista desde los quince años. La primera condena que le impusieron, ya en la posguerra, fue de doce años, aunque se la redujeron a seis y acabó recibiendo un indulto en 1941. Sin embargo, seis años después, vuelven a detenerla y la condenan a muerte: “Soy la última mujer condenada a muerte en España”, declara Doña en una entrevista que concede a Aníbal Malvar (2002) del periódico *El Mundo*. Con la pena de muerte conmutada, Juana Doña fue liberada el cinco de agosto de 1962, después de más de veinte años como presa política.

En octubre de 1967, Juana Doña terminó de escribir *Desde la noche y la niebla*, novela en la que voy a basar este ensayo, pero la cual no vería la luz hasta 1978. A este retraso en su publicación alude la autora en la introducción cuando expone que “no pretendía más que dar testimonios vivenciales. . . pero me topaba con la clandestinidad” (Doña, 2019, p. 16). Esto fue debido a que su testimonio lo frenó la Ley 14 de 1966 de Prensa e Imprenta, la cual, aunque de manera idealista aludía al derecho a la libertad de expresión, en virtud de su artículo segundo, se amparaba en una serie de limitaciones para evitar que obras, como la de Juana Doña, salieran publicadas.¹ Precisamente este artículo segundo fue uno de los que se derogó mediante el Real Decreto-Ley 24 de 1977 y que dio lugar a que, ese mismo año, se pudiera publicar la novela de Doña y muchas otras de la misma coyuntura.

Siguiendo con la introducción, Juana Doña describe su obra como una novela-testimonio, que no es autobiográfica ni tampoco feminista. A pesar de ello, Shirley Mangini (1995) lanza un contundente mensaje cuando argumenta que “[Doña] tells the story of Leonor (who is really Doña) and her prisonmates” (p. 109). Es cierto que muchos de los acontecimientos que le ocurren a Leonor tienen conexión directa con la vida de Juana Doña, e incluso ella misma reconoce que todo lo que ha escrito es real. Simplemente justifica haberlo escrito como novela para preservar la identidad de algunas de las personas que aparecen y, de este modo, protegerles de posibles represiones (Doña, 2019, p. 17). Por lo tanto, ya en la etiqueta que la autora utiliza para hacer referencia a su relato, novela-testimonio, se pueden observar las consecuencias de una larga vida de sufrimiento, pues quiere alzar su propia voz, a través de su testimonio, aunque veremos que sigue invadida por el miedo. Pero ¿busca la autora otros objetivos con estas declaraciones?, ¿escribió bajo la apariencia de novela de ficción para llegar a más lectores? En las siguientes páginas analizaré el proceso de redacción de esta novela como un arma de promoción de la justicia, siguiendo la teoría de Kimberly Nance (2006) sobre las decisiones éticas que toma el autor de un testimonio, e infiriendo, de este modo, un nuevo papel en el lector como agente activo en la lucha social, cualquiera que sea el momento temporal de la lectura.

Este ensayo parte de la idea de que el texto de Juana Doña (2019) es de no-ficción, a pesar de que ella dijera que lo escribió “en forma de novela” (p. 17). En su relato se describen unos hechos que ocurrieron realmente, como

¹ “La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.” (Art. 2 Ley 14 de 1966, derogado)

el franquismo, la posguerra, las torturas, las cárceles..., y el lector es conocedor de esto. La imperfección e imprecisión de estas narraciones es otro punto característico, pues los autores narran sus vivencias sesgadas por su propio yo. A esta tendencia hay que añadirle que, en el momento de plasmar sus historias sobre el papel, según Ana María Amar (1990), “el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes a lo fáctico; de algún modo lo recorta, organiza y ficcionaliza” (p. 447). Es, precisamente, esta alegoría narrativa a la que Juana Doña hará referencia cuando dice que su texto es una novela. De este modo, la etiqueta de novela-testimonio que se impone la autora se puede interpretar como novela, a modo de producto final, y testimonio porque ella plasma sobre el papel lo que vivió, dando su versión de los hechos y denunciándolos a su vez.

Mediante los testimonios la Historia se personaliza y los protagonistas son personas que, paradójicamente, en su mayoría, fueron héroes anónimos. Este cambio en la narración se produce a través de lo que Amar (1990) describe como “actividad de transformación textual” (p. 455). Esto es un proceso en el que los autores expanden sus palabras y acciones, trabajan su propia memoria y dan cabida a detalles y anécdotas mínimas. En esta misma línea, pero añadiendo el concepto de autobiografía, se encuentra la teoría de Birgit Neumann (2008), quien nombra este proceso como “narrative mediation” (p. 337) y repite que “any autobiographical narrative is bound to be fictionalized through processes of selection, appropriation, and evaluation, thus accentuating that remembering primarily means the identity-creating constructions of a usable past” (p. 338). Neumann (2008) menciona la reconstrucción de la propia identidad del autor proponiendo que el resultado sea un relato subjetivo, personal y con muchas influencias e interferencias, tal y como analizaré a continuación en el relato de Juana Doña. Mediante ambas teorías queda patente que, dejando de lado las razones que hicieron que Juana Doña dijera que su texto es una novela-testimonio, su obra es una novela de no-ficción, testimonial y autobiográfica.

Teniendo en cuenta, como acabo de explicar, que un testimonio es un relato tan íntimo, cabe preguntarse también si, además de dar testimonio sobre los hechos que vivieron, los autores tienen otros propósitos a través de su publicación. Y es que, escudándose en sus propios recuerdos y en la subjetividad de su escritura, estos relatos pueden esconder otras intencionalidades cuestionables. En el libro *Can Literature Promote Justice?* Kimberly Nance (2006) analiza la confluencia entre lo político y lo literario a través de las novelas de testimonio latinoamericanas.² Centrándose en el lenguaje utilizado por los autores de estas novelas, a grandes rasgos, explica que la retórica utilizada instrumentaliza la literatura para abogar por un cambio político para su propia causa. Sin embargo, las víctimas de tortura, como Juana Doña, merecen una mención aparte por-

² Pese a que el libro de Kimberly Nance analiza textos latinoamericanos, su teoría es perfectamente extrapolable y se puede aplicar al libro de Juana Doña.

que el trauma que llevan consigo estos autores influye en mayor proporción en el proceso de escritura, creando, de este modo, una retórica deliberativa. Este tipo de narración se caracteriza por utilizar un lenguaje persuasivo que busca soluciones sin saber exactamente qué dirección tomar, en ocasiones por su bajo nivel educativo, por lo que incluso el relato puede ser a veces incierto y difícil. Los tres tipos de retórica a los que se refiere Nance (2006, p. 47) —forense, epideíctico y deliberativo— no son excluyentes entre ellos, pero para este ensayo consideraré la obra *Desde la noche y la niebla* un texto deliberativo puro.

Para analizar el trabajo de Doña hay que tener en cuenta dos aspectos principales que se relacionan directamente con su concepto de novela-testimonio. Por un lado, el texto va a adoptar la apariencia externa de una novela porque tiene un narrador omnisciente, unos personajes y una trama. Este recurso será útil para facilitar la lectura y poder llegar a un número mayor de lectores, ya que el consumo literario se basa, principalmente, en novelas de ficción (Nance, 2006, p. 89). Por otro lado, el modo de narrar la historia poco va a tener que ver con estas novelas populares. El discurso deliberativo que Nance (2006, p. 40) relaciona con los escritores víctimas de torturas rechaza tajantemente la concepción de que el sufrimiento hace al individuo más fuerte. De hecho, según Elaine Scarry (1985, p. 19), el dolor físico causado por la tortura destruye el lenguaje de la víctima. Por este motivo, estos textos no presentan una estética típica de la literatura convencional, según Nance (2006):

Deliberative testimonio is imperfect and human, characterized by retardations, delays, slippages, diversions, unfinished arguments, partial proposals, competing claims, jarring and strange juxtapositions, fissures, gaps, and peripeteias. Deliberative testimonio's speakers admit to their readers what they themselves don't know, don't understand, bet upon, get wrong, fail to uphold, cannot hold onto, must ignore or partition off, fear, hate, and sometimes rage about. (p. 45)

El relato de Juana Doña, *Desde la noche y la niebla* (1978), se divide en dos partes: la primera, compuesta de 12 capítulos, narra la historia de Leonor desde febrero de 1939 cuando trabajaba en Madrid con su marido, el éxodo a la costa de Levante tras la falsa promesa de barcos que los iban a evacuar, su paso por un campo de concentración y la vuelta a Madrid cuando la detienen. A partir de ahí emprende una narración de dolor y sufrimiento de Leonor por las torturas y la vida en prisión hasta marzo de 1942 cuando le conmutan la pena de muerte por treinta años de pena mayor y se la llevan al Penal de inadaptadas de Guadalajara. La segunda parte, compuesta tan solo de tres capítulos, narra las miserias que vivió en dicho penal y cómo, tras años de reclusión, vuelve a Madrid, esta vez al Penal de Alcalá de Henares, para acabar su historia en los últimos días de 1960.

El comienzo de la narración de un testimonio está muy vinculado al recuerdo de la tortura de sus autores porque, según Nance (2006, p. 42), esta vivencia

hace que tiendan a presentar el cuerpo y el alma como un todo protegido por barreras físicas. Leonor y su familia estaban situados en Madrid, en un hogar “que aun en medio de los horrores de la guerra mantenía a todos juntos” (Doña, 2019, p. 23). Por definición, la casa supone la barrera física de ladrillos para proteger al personaje principal (Nance, 2006, p. 43). No obstante, aunque esta protege el cuerpo y el alma, la autora muestra a una Leonor de espíritu independiente, luchadora, trabajadora, soñadora... estos adjetivos pueden ser también interpretados como los ladrillos que protegen el alma de la propia Leonor.

En el caso de que la protagonista fuera presentada de este modo tan fuerte, hay que tener en cuenta de que se tiende a relacionar un corazón de piedra con alguien sin sentimientos, lo cual debería ser atribuido a los torturadores. Pero ¿qué sucede cuando las víctimas de torturas se presentan como sujetos capaces de aguantar la peor de las torturas? Nance (2006, p. 43) apunta que esta autoprotección dentro del relato debe tener un balance entre lo inhumano y la vulnerabilidad, y que el lector debe ser capaz de entender que esa coraza ha sido impuesta por los propios torturadores. Juana Doña (2019) explica en su novela que “las que no flaqueaban ante nada, tenían el derecho al respeto y al aprecio de las demás, las débiles no tenían lugar entre ellas” (p. 278), añadiendo, de este modo, otro punto para tener en cuenta: la lucha entre compañeras. Aunque la hermandad entre presas es una realidad dentro de la cárcel, se puede observar que era importante mantener una postura fría y no vulnerable hacia las demás para ser respetadas. Leonor, por su parte, solo muestra dos momentos de debilidad: cuando fusilan a Emilio y el día de la puesta en libertad de Adela y Paquita, sus mejores amigas (Doña, 2019, p. 288). No obstante, en otras ocasiones la balanza de Leonor se inclina hacia la no vulnerabilidad: “[Leonor] estaba convencida de que le sacarían como a él (muerto) y se insensibilizó” (p. 114) o “[Leonor] tuvo que hacer un esfuerzo para no llorar” (p. 185), escribe Doña (2017).

Una de las características que menciona Nance (2006, p. 44) sobre el discurso deliberativo de los narradores que han sufrido torturas es que, a través de sus textos, buscan soluciones sin saber exactamente cómo. Lo que sí es evidente es que lo llevan a cabo a través de los lectores, pues serán el nexo entre sus palabras y el mundo exterior. Mangini (1995) hace referencia a una entrevista a Juana Doña en la que le preguntaron por qué usó el estilo de novela a lo que respondió “I don’t know [...] I think I started that way and it was easier, more accessible. It was. Of all the books written about women in Spain, this one has been the most widely read. And the best-known abroad” (p. 109). A esta declaración reacciona Mangini (1995, p. 44) asumiendo que el objetivo inicial de Juana Doña al utilizar este formato fue llegar a un gran número de lectores.

Cualquier relación puede ser definida a través de un contrato en el cual se detallan las condiciones de esta. Esto es precisamente lo que Jean-François Lyotard hizo al acuñar el concepto *testimonial contract* que Nance (2006, p. 48) define como la relación entre el lector y el escritor del testimonio si este quiere

que su texto resulte en una acción social. La acción social, por su parte, recae en los primeros que, idealmente, deberían considerarse merecedores de esta responsabilidad social, pero que en realidad la rechazan (Nance, 2006, pp. 48, 51). Esta resistencia la justifica Nance (2006) a raíz del calificativo “worthiness to be addressed” (p. 53), ya que todas las acepciones de *worthiness* pueden servirle al lector como excusa para no sentirse aludido mientras consume este tipo de literatura. Otro motivo por el que estos no entran en el contrato ocurre cuando consideran que el relato que están leyendo no está dirigido a ellos, sino a estamentos políticos superiores, que son quienes tendrían el poder para realizar dicha acción social (Nance, 2006, p. 56). A continuación, ejemplificaré con la novela de Juana Doña algunos de los métodos que utilizan los autores para poder llegar con mayor facilidad a su receptor.

Los testimonios relatan hechos históricos reales y, por lo tanto, es importante que aporten datos o evidencias físicas tales como partes de guerra, cartas o documentos judiciales para dar mayor veracidad a su relato. En cambio, es curioso que la misma ausencia de estos datos, justificada por la propia historia de los autores, le indique al lector que éstos no han sucumbido a los “fines artísticos” (Nance, 2006, p. 73). Juana Doña no incluye ninguno de estos documentos para dar veracidad a su relato, pero es un recurso que sí utilizará en su otro libro *Querido Eugenio* (2003) en el que incluye la correspondencia con su marido mientras estaba en prisión. Por otro lado, a lo largo de su relato, la autora sí hace algunas alusiones a eventos, espacios y personajes reales, como la caída de Barcelona, el anuncio del fin de la guerra el 1 de abril de 1939, la Gestapo o la Prisión de Madres Lactantes, que ponen en un contexto real el resto de su narración (Doña, 2019, pp. 24, 54, 83, 235).

Un grave error en el que puede caer un testimonio es centrarse demasiado en su historia, es decir, volverse un mártir de la causa. Por esta razón, es importante diversificar y hacerle entender al lector que la pobreza, las torturas, las persecuciones, las humillaciones, etcétera, eran un factor común para un sector de la sociedad (Nance, 2006, p. 73). En este sentido, Juana Doña utiliza muy bien la intrahistoria para quitarse protagonismo. El capítulo “Galería de condenadas a muerte”, por ejemplo, incluye varias historias de reclusas que, como Leonor, estaban condenadas a muerte. La primera historia que recuerda es la de una mujer, de la que no se da nombre, que cuando la sacaron para fusilarla gritaba con tono desgarrador “¡Compañeras salvadme!” (Doña, 2019, p. 193). También habla sobre Pilar, de veinticuatro años, quien, parada en un camino, vio cómo bajaban a los detenidos a los pies del río Tajo, fusilaron a todos los hombres y escuchó a un oficial decir que las autoridades de Lisboa advirtieron “que no tiraran más cadáveres al Tajo, porque desembocaban en Lisboa y era todo un espectáculo” (Doña, 2019, p. 207). La autora destaca que, tras un intento de violación, “todo su cuerpo fue un hematoma” (Doña, 2019, p. 209), demostrándole al lector que no solo ella fue víctima de torturas. De una historia enlaza con otra, del recuer-

do de una mujer explica la historia de otra compañera, y así sucesivamente. Este capítulo representa también la imperfección y la humanidad características de los testimonios, esa urgencia que tiene Juana Doña por contar el horror que las mujeres vivieron dentro de las cárceles franquistas.

De manera opuesta, también es contraproducente que los autores de testimonios se presenten a sí mismos como los salvadores, las personas sin las que la causa se hubiera perdido (Nance, 2006, p. 77). Juana Doña (2019), por ejemplo, en la introducción hace alusión al importante papel que tuvieron las mujeres en el frente (p. 15) y así lo ejemplifica en el texto. A través de Leonor, por su propia condición de mujer, la autora forma parte de dicho conjunto de mujeres imprescindibles y, sin embargo, en ningún momento expresa que su acción fuera más necesaria que la de otras. Evidentemente, el relato es el testimonio de lo que le sucedió a Juana Doña y, por esta razón, en ocasiones da más detalles de sus acciones en la lucha como, por ejemplo, su trabajo en el Comité Provincial de la Agrupación de Mujeres Antifascistas (Doña, 2019, p. 22), pero esto no significa que la autora sea una heroína.

En los capítulos “El éxodo”, “El «Puerto de Alicante»” y “Empieza el terror” la autora describe la huida a Valencia y después hacia los barcos que, en un principio, los ayudarían a escapar desde el Puerto de Alicante puestos a disposición por la Sociedad de Naciones. Juana Doña cuenta que los coches y camiones llegaban a Valencia, desde Madrid, “arracimados y compactos”, “en Valencia... todo desbordaba”, “iban prensados en el camión como sardinas en latas”, “más de quince mil personas se hacinaban en el pequeño puerto”, “se apiñó como ganado a las miles de personas”, etcétera (Doña, 2019, pp. 42, 47, 54). El uso de palabras como hacinamiento, abarrotado o compacto hace que el lector, a medida que avanza en la lectura, pueda llegar a sentir la misma sensación de opresión que experimentó Leonor en ese momento. Como consecuencia, la autora consigue un mayor grado de empatía por parte del lector para poder embaucarlo en su causa sin arrollarlo con mucha violencia, ya que esto podría provocar un aumento de su resistencia (Nance, 2006, p. 75).

Otra palabra que se repite mucho a lo largo del texto es sobrevivir. La primera vez que aparece conlleva un significado muy sentimental, ya que es Emilio quien le dice a Leonor: “Prométeme que, pase lo que pase, pondrás todas tus energías en sobrevivir” (Doña, 2019, p. 55), cuando están saliendo del muelle a punta de pistola por los falangistas. En otros momentos, la autora, a través de Leonor, reflexiona “cada día era un triunfo para poder sobrevivir” (Doña, 2019, p. 129) o “ahora podría luchar por sobrevivir” (p. 203) cuando le dan la noticia de que le conmutaban la pena de muerte. El instinto de supervivencia no era único a Leonor, sino que se extendía por todas las cárceles donde había presas políticas (Doña, 2019, p. 226). La utilización de este verbo tiene dos implicaciones distintas, según las distintas acepciones del *Diccionario de la lengua española* (2014). Por un lado, “vivir después de la muerte de otra” haciendo referencia a la

memoria de todas las compañeras caídas; y, por otro lado, “perdurar”, que es precisamente la intención que tiene la autora de que su historia y la de todas las mujeres que sufrieron como ella no se borre nunca.

El objetivo de Juana Doña fue denunciar con su obra *Desde la noche y la niebla* la violación sistemática de los derechos durante el franquismo, especialmente la que sufrieron las mujeres dentro de las cárceles (Doña, 2019, p. 15). Por este motivo, la acción social relativa a su testimonio, es decir, la respuesta que buscó en el lector era la condena por parte de la sociedad española de estos hechos. El receptor de este objetivo eran los españoles como sujetos individuales, pero la respuesta debía ser única en contra de la omisión del papel fundamental que tuvo la mujer en los frentes y de la negación de la memoria histórica por parte de las más altas esferas políticas. La justicia se impartiría en las calles de España a través de nuevas leyes que promovieran el conocimiento de la parte más oscura de la Historia del país y la derogación de las que imponían amnistía general. Esta es otra de las características de los testimonios: la estrecha relación que las torturas y la represión desencadenan entre la literatura y la política (Nance, 2006, p. 11; Harlow, 1992, p. 256). No obstante, decía Juana Doña en una entrevista que “falta mucho para que cambie el mundo, y yo me moriré sin verlo” (Malvar, 2002) dejando claro que la justicia social que buscaba a través de su libro, tres décadas después de su publicación, no se había conseguido.

El capítulo 3 del libro de Nance (2006), en el que se cuestiona la efectividad de la narración de los testimonios en la sociedad, hace alusión a los trabajos sobre psicología y ética de Melvin Lerner. Su investigación concluye que ciertos textos sobre injusticias son más efectivos que otros en cuanto a la respuesta social de los lectores, aunque no justifica estos resultados (Nance, 2006, p. 66). En general, las personas quieren vivir en un mundo justo y el mejor modo de seguir en él y mantenerlo es a través de la justicia (Nance, 2006, p. 68). No existen estudios que evidencien una documentación sobre cómo la lectura de esta novela ha influido en cada lector y, por lo tanto, cómo cada uno de ellos ha respondido a la misma. No obstante, como he mencionado anteriormente, la respuesta que se buscaba es social y ésta, aunque tampoco se puede saber si Juana Doña ha tenido influencia directa, sí se puede encontrar en la vida política y social de España.³

Quiera o no el lector adoptar el papel de receptor de la responsabilidad que conlleva un testimonio, la realidad es que estos relatos también arrastran una gran carga emocional y mucho dolor. Tal y como se ha analizado anteriormente, en este texto se utilizan recursos que buscan que el lector empatice más con la causa. La utilización, por parte de Juana Doña (2019), de términos como des-

³ Por ejemplo, en el año 2019, el Partido Socialista (PSOE), que forma parte del nuevo gobierno de coalición español, registró en el Congreso una nueva proposición de ley de la Ley de Memoria Histórica de 2007. Gracias a esta reforma, se consiguió exhumar los restos del dictador Francisco Franco del Valle de los Caídos y, además, prevé crear un banco de ADN para facilitar la identificación en las próximas aperturas de fosas comunes.

garrador, dolor, grito, entrañas, agonía, llanto, muerte... o la descripción de un episodio de tortura hacia Leonor —como “le cogieron las manos y el pecho por el pezón y le introdujeron anillas en los dedos como si fueran sortijas y en el pezón una anilla más gruesa, enchufaron la corriente y una gran sacudida la hizo gritar” (p. 115)— consiguen mitigar la resistencia del lector a aceptar la acción social del testimonio. Sin embargo, aunque al final el receptor llegue a la conclusión de no querer ser partícipe, éste no puede obviar todo el tormento que acaba de leer, y ese sentimiento permanecerá en él.

Los testimonios, además de para denunciar unos hechos terribles y promover la justicia, sirven también como medio de instrucción a través de advertencias (Nance, 2006, p. 46). En el caso que estoy analizando, Juana Doña, para señalar a los lectores que encontró bondad entre tanta maldad, aprovecha personas buenas en el bando contrario al suyo y malas en el suyo propio. Por ejemplo, la autora refiere a un guardia apodado “el murciano” que, lejos de asemejarse a los torturadores que tiene por compañeros en Gobernación, le cuenta a Leonor que su madre ha sido puesta en libertad, le trae una manta y agua después de ser torturada e incluso, en una ocasión, comenta con ella que su compañera de celda puede ser una chivata (Doña, 2019, pp. 99, 116, 124). El murciano trabaja para el régimen franquista y es conocedor de las torturas que están ocurriendo en los sótanos de Gobernación, pero se puede deducir que estos actos de compasión denotan oposición, aunque no de una manera abierta. Juana Doña no aporta más datos personales de este personaje por lo que no se sabe si trabaja para el régimen por principios o por necesidad. No obstante, su lugar de trabajo en concreto es interpretado como el mal y, de este modo, la autora nos muestra cómo existieron personas buenas dentro de entornos hostiles. En cambio, en el capítulo “Disciplina de cuartel, seriedad de banco, caridad de convento”, entra en la trama Sor Serafina, una monja alemana que dirigió la cárcel de Ventas de Madrid como si fuera un cuartel militar. Al contrario que en el ejemplo anterior, una monja, *per se*, debería ser de las personas que ayudaran a las presas y, sin embargo, “la caridad ni por disimulo se molestaron en practicarla” (p. 172), protesta Juana Doña (2019).

Torturas, humillaciones, abusos, años alejada de su familia marcan el compás de la novela de Juana Doña *Desde la noche y la niebla*. Parece increíble que, tras leer la novela de Doña, uno, como lector, se puede plantear cómo esta persona ha tenido el valor de plasmar sobre el papel todos los horrores que le han ocurrido. El miedo, la memoria y la lucha son conceptos que van muy unidos durante la vida de Doña. La autora escribe esta novela desde un miedo profundo a que se repitan los horrores del franquismo, motivo por el cual se esconde tras la ficción de sus personajes. Su objetivo es preservar la memoria, tanto suya como la de sus compañeras, y transmitirla en forma de acción social a los lectores. De este modo, además, consigue que su lucha sea infinita, porque cada lector, en mayor o menor medida va a ser una continuidad de su lucha y su memoria.

Bibliografía

- Amar, A. (1990). La ficción del testimonio. *Revista Iberoamericana*, 15(151), 447–461. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4724>
- Doña, J. (2019). *Desde la noche y la niebla: mujeres en las cárceles franquistas*. Omegalfa.
- Harlow, B. (1992). *Barred: Women, writing, and political detention*. Wesleyan UP.
- Ley 14 de 1966 Prensa e Imprenta. 18 de marzo de 1966 [Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501>].
- Malvar, A. (2002, March 3). El orgullo de ser paria. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cronica/2002/333/1015237090.html>
- Mangini, S. (1995). *Memories of Resistance. Women's voices from the Spanish Civil War*. Yale UP.
- Nance, K. (2006). *Can Literature Promote Justice?*. Vanderbilt UP.
- Neumann, B. (2008). The Literary Representation of Memory. In A. Erlil & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies, an international and interdisciplinary handbook* (pp. 333–343). De Gruyter.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (23.ª ed.).
- Real Decreto-ley 24 de [con fuerza de ley]. Sobre libertad de expresión. 1 de abril de 1977. [Recuperado de: www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-9008].
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford UP.

Nota bio-bibliográfica

Ana Belén Álvarez es graduada en Criminología por la Universidad Internacional de La Rioja. Tras conseguir su maestría en Literatura española por la Universidad de Alabama (EE. UU.), actualmente es doctoranda en la misma universidad. En su tesis explora la representación de la victimización infantil en el cine y la literatura peninsular. Concretamente aplica estudios victimológicos a dichas fuentes primarias para comprobar la verosimilitud de estos. Además, le interesan los estudios de género, culturales, memoria y trauma, estudios transatlánticos y pedagogía.

aalvarezvivo@ua.edu



ELŻBIETA BENDER

Universidad Maria Curie-Skłodowska, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-1136-2539>

Exilios de Arturo Barea

Exiles of Arturo Barea

Abstract

The article analyzes the literary works of Arturo Barea that deal with the experiences of his two exiles: the French and the British. In *The Clash* Barea evokes his sad life in Paris: great poverty and uneasiness caused by the growing resentment of the French towards the Spanish exiles on the eve of World War II. In contrast, the British exile (shown in the stories *Teresa* and *A Spaniard in Hertfordshire*) appears as a mostly positive experience, as Barea achieves a certain economic and emotional stability. Nevertheless, there are moments (reflected in his letters and his novel *The Broken Root*) in which the author suffers from nostalgia for his homeland and remorse for having abandoned his children in Franco's Spain.

Keywords: Exiles of Arturo Barea, *The Clash*, *The Broken Root*, “Teresa”, *A Spaniard in Hertfordshire*

La obra de Arturo Barea, hasta hace poco casi desconocida entre los lectores españoles, desde la llegada de la nueva centuria y el “boom” de la nueva novela de la Guerra Civil, está ganando cada vez más entusiastas y admiradores. Tal es así que *La forja de un rebelde* y, sobre todo, su tercera parte *La llama*¹, dedicada a la Guerra Civil, se ha convertido en una valiosa referencia, imprescindible para examinar sin prejuicios la confrontación fratricida del 36. Dentro de una extensísima bibliografía al respecto, el libro de Barea ofrece una visión que huye de los esquematismos partidistas. El autor, que durante el conflicto, apoyó la causa republicana, en *La llama* denuncia no solo los crímenes de los nacionales,

¹ Los dos primeros tomos de la obra maestra de Arturo Barea *La forja de un rebelde* se titulan respectivamente *La forja* y *La ruta*. La serie apareció por primera vez en su versión inglesa entre 1941 y 1944 y casi inmediatamente fue traducida a otros idiomas. Su primera edición castellana se realizó en Buenos Aires, en 1951. En España no se publicó hasta el año 1977.

sino también las atrocidades cometidas por los republicanos. De este modo, desmitifica las glorificadas imágenes de la guerra ofrecidas por uno y otro bando. Desvela una verdad dolorosa, muy incómoda para todos los españoles independientemente de sus simpatías ideológicas.

Hoy en día, la imparcialidad del libro bareano se considera uno de sus mayores méritos, alabado tanto por los lectores como por los críticos y algunos de los escritores. Entre ellos, Antonio Muñoz Molina (2017), quien escribía recientemente: “Barea se comprometió activamente con la defensa de la República, pero eso no le hizo cerrar los ojos ante los crímenes, los atropellos ni los calamitosos enfrentamientos internos que debilitaron al bando leal” (p. 15).

Cabe apuntar que mientras hoy la recepción de la obra bareana es unánimemente entusiasta, en el siglo anterior las críticas fueron bastante dispares y se debían casi exclusivamente a las simpatías políticas de sus autores (Bender, 2016, pp. 21–29).²

La llama es una de las pocas narraciones sobre la guerra civil que rechaza la visión maniquea del conflicto, siendo al mismo tiempo una extraordinaria fuente histórica que suministra muchos testimonios de quienes vivieron el conflicto fratricida en persona. En opinión de Sánchez Zapatero y Guzmán Mora (2015), *La llama* “es un fresco histórico coral que, por encima de acontecimientos puntuales, describe el ambiente social y humano del país durante la guerra” (p. 140). El libro suministra una asombrosa cantidad de episodios reales, experiencias vividas por el mismo Barea o las gentes que él conoció personalmente y que le contó sus historias. En la narración se entrelaza lo personal/lo autobiográfico y lo colectivo/lo público, llevando a reflexionar sobre la influencia de la gran Historia sobre las vidas de las personas anónimas. Este esquema narrativo arraiga en el concepto unamuniano de intrahistoria (Bender, 2014a, pp. 148–149), una nueva fórmula de contar el pasado, que adelanta la llamada “nueva novela histórica”.³

Los dos primeros tomos de la autobiografía —*La forja* y *La ruta*— ofrecen también una materia histórica muy interesante. *La forja* recrea el ambiente del Madrid de principios del siglo XX con la creciente conflictividad social y la pujante actividad sindicalista. *La ruta*, a su vez, proporciona una imagen poco conocida de la guerra de Marruecos (1911–1927). Cada tomo de la trilogía destaca por su carácter intrahistórico y personal, lo que hace de *La forja de un rebelde* un libro intimista muy conmovedor. Nos enteramos, por ejemplo, de que a consecuencia de presenciar muertes violentas; primero, en Marruecos y,

² Torres Nebrera (2002) proporciona una amplísima información sobre las críticas de la obra de Arturo Barea publicadas a lo largo del siglo XX.

³ Los debates sobre los nuevos modelos de contar la historia empezaron a extenderse a partir de los años setenta del siglo XX. Desde entonces fueron recibiendo varias denominaciones: “nueva historia”, “nueva historiografía”, “Nouvelle Histoire”, “New Criticism”, “New History” o “historiografía posmoderna”. Para ver más información sobre el fenómeno: Burke (1991).

luego, en el Madrid bombardeado durante la guerra civil; Barea contrajo una enfermedad nerviosa que le producía convulsiones y le dejaba paralizado durante horas cuando oía sirenas de alarma antiaéreo. El escritor parecía sucumbir a su perturbación cada vez más grave cuando, por casualidad, descubrió que mientras se ponía a narrar las traumáticas experiencias de los bombardeos, conseguía aliviar los síntomas de su enfermedad (Bender, 2014b, p. 44–45). Así nacieron sus charlas radiofónicas, algunas de las cuales se publicarían en 1938, en la colección de cuentos *Valor y miedo* y, después, se incluirían en la famosa autobiografía del escritor. Los relatos *Valor y miedo*, en opinión de Sánchez Zapatero (2021), muestran “la dimensión intrahistórica de la contienda al otorgar su protagonismo a las víctimas del hambre, el miedo y la violencia que esta trajo consigo” (p. 22). Además, son historias que cumplen con el deber de acordar y testimoniar las tragedias de gente anónima, silenciada en los grandes relatos totalizadores.

A los horrores de la guerra de Marruecos y de la guerra civil, que sufrió hondamente Barea, se sumaron las angustiosas vivencias del forzado exilio. El escritor compartió el trauma de muchos españoles quienes huían de su país para salvar la vida, evitar represión o para buscar la seguridad, tanto político-social como económica. Se estima que aquel masivo éxodo español, consecuencia de la guerra civil, fue un fenómeno migratorio sin precedencia en la historia de España por su cuantía y su alcance. Los historiadores Bocanegra Barbecho (2009, pp. 215–217), Rodrigo, Alegre Lorenz (2022, pp. 140–141) mencionan cinco grandes olas migratorias durante la contienda y la inmediata posguerra: la inicial de 1936, como resultado del éxito o fracaso del golpe de Estado, abarcaría a unos 15 000 refugiados; la de 1937, en las regiones de Norte, equivaldría a más de 160 000 huidos; la de 1938, tras el derrumbe del frente del alto Aragón, arrojaría a Francia a unos 25 000 personas; la gran retirada de 1939, origen mayoritariamente de lo que se conoce como exilio republicano, hizo que unos 500 000 españoles cruzaran la frontera francesa; y, finalmente, la oleada migratoria del final de la guerra, con unos 12 000 refugiados. Bocanegra Barbecho (2009, p. 218) estima que el número total de exiliados de las cinco corrientes migratorias sumaría un total de un millón de personas aproximadamente. Aunque otros historiadores indican cifras menos cuantiosas —Rubio (1978), 680000; Llorens (1997), 550000 (*apud* Sánchez Zapatero, 2008a, p. 3)— es cierto que el éxodo de 1936–1939 fue un fenómeno de enormes dimensiones e importancia para el país. Su enormidad hizo que el término “exilio”, utilizado antes de la contienda de 1936 escasamente y en otros contextos, al ser identificado con el masivo éxodo de la guerra civil, llegase a ser muy popular, a menudo sustituyendo las expresiones hasta entonces más habituales (Sánchez Zapatero, 2008a, pp. 4–6). Como era de esperar, la magnitud del exilio de 1936–39 llevó a numerosos historiadores a estudiar el fenómeno, lo que en el caso de los investigadores residentes en España se produjo con cierta demora, debido a las nefastas circunstancias

políticas del régimen franquista. En cambio, los testimonios del exilio de quienes lo padecían fueron inmediatas, a menudo muy íntimas y eminentemente autobiográficas. Como advierte Sánchez Zapatero (2008b), el exiliado es “alguien a quien se ha despojado de su identidad y de sus raíces, que se convertirán desde el mismo momento de su marcha en obsesivo recuerdo” (p. 438). De ahí que muchos españoles, especialmente los que se dedicaban a la literatura antes de abandonar la patria, viéndose de pronto en un espacio ajeno, sintieran la aguda necesidad de contar su dolorosa experiencia del pasado y del presente para superar la sensación de desarraigo y para adquirir una nueva identidad. Tras analizar las memorias de diferentes escritores exiliados, Sánchez Zapatero (2009) llega a la convicción de que

la autobiografía ocupa un lugar destacado entre las obras de los exiliados, porque todo testimonio de una vida implica, más que una mimética reproducción de unos acontecimientos históricos, la formación de una nueva identidad del sujeto creador a través de múltiples identidades anteriores. (p. 6)

Además, en la autobiografía del exiliado no se trata de rememorar tan solo las vivencias traumáticas, causas más directas de su fuga, sino también de evocar los momentos más felices, como la infancia, “tiempo de mayor inocencia e ilusión, de alegre esperanza humana, . . . idealismo total y absoluto, lleno de encanto maravilloso, en donde el escritor vuelca su corazón sonriendo, en medio de tanta tristeza agobiante, olvidándose de todo” (Marra-López, 1963, p. 9). Para los exiliados, recordar su infancia casi siempre cumple una función reconfortante.

Todos los elementos de la autobiografía de exilio mencionados se encuentran en la trilogía de Arturo Barea, *La forja de un rebelde*. El escritor reconoce que el mismo hecho de escribir este libro le traía alivio a sus angustias del presente. Al evocar con todo detalle su trayectoria vital y ahondar en las circunstancias familiares y socio-políticas trataba de comprender su personalidad y las causas de sus éxitos y sus fracasos, entre ellos, sus forzados exilios en Francia e Inglaterra.

Antes de analizar los relatos bareanos cabe aclarar que, pese a que a Barea se le considera uno de los tantos exiliados de la guerra civil, resulta erróneo incluirlo dentro del exilio republicano, denominación al uso para referirse a quienes huyeron de la guerra civil y las represiones franquistas. Aunque el escritor siempre había simpatizado con las izquierdas y, durante la guerra, desempeñaba importantes cargos en el bando republicano, acabó siendo víctima de las luchas internas entre los distintos grupos políticos que conformaban el bloque antifascista. Primero, su amiga Ilsa Kulesar y luego él, fueron acusados de colaboradores de Trotski, enemigos de los comunistas y, en consecuencia, traidores de la causa republicana. Ambos perdieron sus cargos y sufrieron

numerosos registros de su casa. Sus amigos —los pocos que les quedaban—, conscientes del grave peligro que corrían, les aconsejaban huir de Madrid. Tras muchas vacilaciones, Arturo e Ilsa abandonaron la ciudad y la lucha con la que tanto se habían identificado. En principio, se refugiaron en Valencia, después, en Barcelona para, finalmente, tomar la decisión de abandonar España. Su exilio se debió entonces, en primer lugar, a las injustas acusaciones de parte de quienes habían sido sus camaradas del mismo bando político. Aquello pesaría bastante en su posterior vida en el exilio. Barea y su entonces esposa, Ilsa Kulcsar, no podrían contar con una entrañable y solidaria acogida de parte de los refugiados republicanos a causa de su condición política un tanto ambigua. Tal vez por eso, el matrimonio Barea se empeñó tanto en adaptarse a la vida del país de acogida. Su objetivo falló en Francia, pero, al parecer, se cumplió, aunque tan solo parcialmente, en Gran Bretaña. Aun así, como demuestran las cartas de Barea y confirman los testimonios de otros refugiados en Gran Bretaña, el escritor sintió nostalgia de su patria durante todo su exilio hasta su muerte acaecida el 24 de diciembre de 1957.

Veamos ahora cómo la impactante experiencia del exilio bareano queda reflejada en sus relatos: el tercer tomo de su autobiografía, *La llama*; su última novela *La raíz rota* y sus dos cuentos: “Un español en Hertfordshire” y “Teresa”.

En *La llama* el escritor evoca su exilio francés y su estancia en París, que duró un año, de febrero de 1938 a febrero de 1939, y que estuvo marcado por una aguda precariedad económica. Su preocupación por encontrar medios para sobrevivir era constante. Barea, aun abrumado por su delicada salud, tenía que sacar fuerzas para trabajar en lo que conseguía gracias a ciertos amigos y gente que conocía. Ganaba dinero vendiendo sus artículos o realizando encargos de traducción. A la traducción se dedicó también su mujer Ilsa. Aunque su situación era muy difícil, al principio los Barea se encontraban con muestras de simpatía y solidaridad por parte de los franceses. Algunos los invitaban a comer o les daban crédito en el alquiler o comida. Sin embargo, con el tiempo su situación fue empeorando. La mayoría de los franceses empezó a mirarlos con recelo: “apenas disimulaban su impaciencia, llena de miedos hacia la lucha en España; . . . se agarraban a su esperanza de paz para ellos mismos” (Barea, 1951/2010, p. 524). En el ambiente cada vez más tenso, ante la inminente guerra en Europa, para distraerse, Barea se refugiaba mentalmente en la redacción de su autobiografía. Mientras tanto, la situación internacional se volvía muy alarmante. En septiembre de 1938, después del Pacto de Munich (30 de septiembre de 1938), los refugiados españoles ya no pudieron contar con la ayuda de los franceses. Estos los miraban con desprecio y hasta odio. No querían comprometerse con la causa perdida y buscaban la posibilidad de una paz pagada a cualquier precio. Estaban dispuestos a sacrificar a quienquiera para mantener a Francia fuera del peligro. Barea lo recuerda de la siguiente manera:

Durante semanas, los franceses alrededor nuestro habían estado discutiendo la posibilidad de una paz pagada a cualquier precio, pagada por otros que no fueran ellos. Comenzaron a mirar de mala manera a los extranjeros que personificaban un aviso desagradable del futuro y amenaza de complicaciones políticas. Comenzaba a extenderse el despectivo *sal mèteque*. Fuera cual fuera su origen, su alcance era claro, y hería por la espalda a todos los extranjeros que no fueran ingleses o americanos. (Barea, 1951/2010, p. 530)

La creciente hostilidad hacia los extranjeros llegó a convertirse en el antagonismo oficial. Barea, desesperado, observaba cómo la Prefectura de Policía obligaba a un número cada vez mayor de españoles a abandonar Francia en muy pocos días. Entonces experimentaba una sensación de creciente amenaza. Le desesperaba la pasividad de las potencias europeas ante la violencia de los fascistas. La noticia del Pacto de Munich dejó claro que ya nadie iba a ayudar a los republicanos en España:

Munich destruyó la última esperanza de España. Era claro, sin duda posible, que ningún país movería un solo dedo para ayudarnos contra Hitler y sus amigos españoles El sacrificio de Checoslovaquia y la vergonzosa sumisión de las grandes potencias al ultimátum de Hitler no habían provocado una ola de ira y de desprecio para el dictador, sino una ola monstruosa de miedo, miedo crudo de guerra y destrucción que atizaba el deseo de desviar la guerra y la destrucción sobre las cabezas de otros. (Barea, 1951/2010, p. 534)

Finalmente, cuando Arturo e Ilsa se persuadieron de que permanecer en Francia suponía un riesgo muy grave, tomaron la decisión de huir a Inglaterra. Mientras se preparaban para el viaje, les llegaban las noticias del masivo éxodo de los españoles por la frontera francesa tras la caída de Barcelona. Arturo, conmovido, relata la miseria y la humillación de los refugiados españoles y hace un comentario sarcástico sobre la acogida que les prepararon las autoridades francesas:

Pobres gentes con patatas míseros, gentes más afortunadas en coches sobrecargados abriéndose camino en las carreteras congestionadas, y a las puertas de Francia una cola sin fin de fugitivos agotados, esperando que les dejaran entrar y estar seguros. Seguros en los campos de concentración que esta Francia había preparado para hombres libres: alambradas de espino, centinelas senegaleses, abusos, robo, miseria y las primeras oleadas de refugiados admitidos, encerrados entre el alambre en rebaños como borregos. Peor aún, sin techo sobre sus cabezas, sin abrigo contra los vientos helados de un febrero cruel. (Barea, 1951/2010, p. 544)

Según *La llama*, la experiencia del primer exilio de Barea ha sido sumamente negativa. Francia, al principio solidaria con los refugiados españoles, tras

el pacto de Munich, quiso deshacerse de quienes habían sido implicados en la lucha antifascista. Excepto casos aislados, los franceses no querían ayudar a los perdedores. Ante su masivo éxodo tras la victoria de Franco, las autoridades francesas tomaron la decisión de hacinar a los refugiados españoles en los campos de condiciones infrahumanas, sin techo, sufriendo heladas, encerrados entre alambradas de espino y vigilados por centinelas senegaleses.

El segundo y definitivo exilio de Barea en Inglaterra fue completamente diferente. El escritor encontró en la campiña inglesa la tranquilidad que por fin le ayudó a curar su enfermedad nerviosa. Además, podía hacer lo que más le gustaba: escribía relatos y daba charlas radiofónicas dirigidas a los hispanoparlantes de Latinoamérica en la BBC. Aunque, según los que lo conocieron en Inglaterra, Barea echaba de menos a España, no tardó casi nada en adaptarse a su nueva vida. Su muy positiva experiencia del exilio inglés queda perfectamente plasmada en “Un español en Hertfordshire”⁴, un cuento de corte claramente autobiográfico. Su protagonista, *alter ego* de Barea, confiesa que antes de llegar a Inglaterra tenía una imagen completamente errónea del país: se lo imaginaba como un lugar gris, muy feo, con gente difícil y poco amistosa. Una vez instalado en Inglaterra, el protagonista reconoce admirar la belleza del paisaje y la amabilidad de los británicos. Se sorprende a cada paso. Por ejemplo, le asombra ver a un policía inglés de pueblo portándose como una persona normal y amable con todo el mundo. Le extraña mucho que ese policía tenga una casita agradable con un típico jardín de tulipanes. El protagonista del relato cuenta también una anécdota según la cual el policía de su pueblo les trajo a su casa sus tarjetas de residencia, la suya y la de su esposa, para que no tuvieran que molestarse ir a recogerlas a la comisaría.

A menudo, Barea compara a los policías británicos con los agentes de la Guardia Civil española. Su recuerdo le produce siempre una sensación desagradable:

[El protagonista] seguía pensando en la sombría Guardia Civil sobre sus caballos negros, con sus tricornos y siempre en pareja porque cuentan con el odio sempiterno de todo el campo. La policía rural española vive en cuarteles, completamente aislada de la vida normal de los pueblos. Sus esposas también están sometidas a la disciplina cuartelera. Uno no puede imaginarse que se quiten el uniforme ni para dormir. (Barea, 2007, p. 91)

Otro personaje de la campiña inglesa que le da una agradable sorpresa al protagonista es el cura del pueblo. Barea lo ve todos los domingos “de pie a la puerta de la iglesia; estrechando manos, dando la bienvenida a la gente” (Barea, 2007, p. 92). Le impresiona que el cura les ofrezca a los exiliados su ayuda

⁴ El cuento publicado por *The Spectator* el 11 de agosto de 1939. En la traducción española apareció por primera vez en 2007 en *Cuentos completos*, edición de Nigel Townson.

a pesar de que estos declaran abiertamente ser ateos. Además, suele recorrer el pueblo en su modesta bicicleta, haciendo espontáneas y muy familiares visitas a los vecinos. El protagonista descubre también la perfecta convivencia de los anglicanos y los católicos. Entonces se acuerda tristemente de la intolerancia religiosa que tanto aquejaba a los españoles.

El exiliado admira en los británicos su simpatía y su gran tolerancia. Bromea que la única vez que se topó con un acendrado nacionalismo fue cuando le dijo a la esposa de un tabernero que su spaniel procedía de una raza española. Entonces la mujer protestó vivamente exclamando: “¡Oh no, este perro es inglés!” (Barea, 2007, p. 93). Al protagonista le encantan las tabernas inglesas. Allí lo tratan con mucha familiaridad, lo que le ayuda enormemente a integrarse en la sociedad local. Además, el ambiente de las tabernas inglesas le recuerda la vida social de los bares de España, una de las cosas que más añora en su exilio británico.⁵

La imagen del exilio inglés del cuento “Un español en Hertfordshire” resulta muy halagadora, lo que es prueba de que Arturo Barea se adaptó bien a la vida británica. Tal vez, el hecho de residir en un pueblo de campiña, bastante alejado de los bombardeos nazis, fue uno de los factores más propicios para que Barea disfrutara del ambiente más sosegado y más seguro que el que hubiera podido experimentar al vivir en una de las grandes ciudades británicas. Sin embargo, la tranquilidad del pueblo de provincias y la amabilidad de sus gentes no fueron suficientes para que Arturo superara su nostalgia por España y por sus hijos, lo que queda perfectamente plasmado en su última novela, *La raíz rota*⁶. La obra cuenta sobre un frustrado reencuentro de Antolín con su familia española, después de vivir diez años en el exilio británico. Un día de 1949, el protagonista de la novela viaja a Madrid para tomar allí la decisión de si volver definitivamente a España o seguir viviendo en el exilio.

Algunos críticos quieren ver en *La raíz rota* la continuación de *La forja de un rebelde* porque Barea y el protagonista del libro se parecen en muchos aspectos. Ambos militaron en el bando republicano, se exiliaron en Inglaterra, donde tomaron la decisión de cambiar de nacionalidad. Ambos fracasaron en su primer matrimonio, entablaron relación amorosa con una mujer extranjera y abandonaron a sus familias, huyendo de la España de Franco. No obstante, entre el escritor y Antolín hay una diferencia fundamental: Barea nunca volvió a España. Así que *La raíz rota* no es una autobiografía *sensu stricto*, sino una autobiografía figurada o hipotética (Bender, 2018, p. 24). En esta novela el escritor trata de reflejarse en el personaje de Antolín Moreno para imaginarse su propio retorno a España. Fantasea sobre cómo —en el caso de su regreso a España— se senti-

⁵ Desde 2013 de la pared del pub The Volunteer, el preferido de Barea en Faringdon, cuelga una placa conmemorativa dedicada al escritor.

⁶ Editada primero en su versión inglesa en 1952, luego en castellano, en 1953 en Buenos Aires. En España no se publicó hasta el año 2009.

ría en el Madrid aquejado por la miseria, la corrupción y la represión política.⁷ A su familia española se la imagina desintegrada y desmoralizada, incapaz de restablecer las relaciones familiares rotas. Así es la familia del protagonista de la novela. Además, Antolín, deambulando por el Madrid empobrecido, vive una honda sensación de desarraigo: se asombra al comprobar que tanto las personas como los lugares con los que antes se identificaba tanto, ahora le resultan muy ajenos, casi irreconocibles. Entonces divaga tristemente:

[Los exiliados] hemos vivido en países extranjeros por diez años, siempre recordando y siempre enalteciendo nuestros recuerdos. Yo no tengo idea de cómo los otros encontrarían la realidad si volvieran mañana, yo sé solamente lo que la realidad me está mostrando: soy extranjero en un país extranjero. Estoy más solo aquí que nunca he estado en Londres. No puedo explicarlo bien. Naturalmente, hay un vacío de diez años entre medias, y diez años son la cuarta parte de mi vida consciente, sin contar los primeros diez años en los que uno vive en un mundo aparte. No hay duda de que yo he cambiado muchísimo, pero me parece que mi pueblo ha cambiado muchísimo más. Lo encuentro natural y lógico. Mis hijos eran niños y ahora son hombres. Mi hija es una mujer. Sólo que, aunque esto lo entiendo, no encuentro manera de penetrar en su pensamiento. (Barea, 1953/2009a, p. 168)

Antolín —y muy probablemente el mismo Barea— siente remordimientos por haber abandonado a su familia española y haberse instalado cómodamente en Inglaterra. Hay momentos en los que reconoce haber cometido muchos errores. Se arrepiente de casarse demasiado joven y sin cariño, y de tener hijos con una mujer a la que no amaba. Le duele mucho que sus hijos lo miren como a un extranjero despreciable, un ricachón digno de sacarle algo de su fortuna.

Hay que advertir que la preocupación de Antolín por sus hijos se parece mucho a la que experimentó Arturo Barea. En las cartas del escritor a sus hijos descubrimos que siempre quiso ayudarlos y mantuvo la esperanza de que un día alguno de ellos viniera a Inglaterra a visitarlo y, tal vez, se quedara a vivir con él.⁸ Por otro lado, tanto Barea como su personaje literario, tienen remordimientos por haberse alejado de sus hijos. Sin embargo, tratan de autojustificarse. Explican que la guerra y el fracaso matrimonial fueron las causas de su abandono de los hijos. En *La raíz rota* hay fragmentos que recuerdan la carta que Arturo Barea escribió a su hija Adolfinia el 2 de agosto de 1956:

⁷ Para escribir esta novela Barea se documentó ampliamente sobre la situación social de España recurriendo a todo tipo de testimonio: noticias de medios de comunicación o relatos de la gente que venía de España (Townson, 2009, pp. 12–15).

⁸ En las cartas dirigidas a sus hijos, Barea muestra cierto desdén hacia sus hijos varones —por su indolencia y por su ingreso en los Testigos de Jehová en Brasil— y su predilección por Adolfinia, a la que, sin éxito, invita en tres ocasiones a visitarlo en Inglaterra (Chislett, 2017, p. 39).

En toda esta historia existe el desastre de vuestras vidas; pero la mayor culpa de este desastre ha sido ajena a mí. Ha sido causada por la Guerra Civil, primero, por la guerra en Europa, después, y también en gran medida por la ceguera y el rencor que impidió que al menos alguno de vosotros se reuniera conmigo. (Chislett, 2017, p. 39)

El cuento “Teresa”⁹ es otro relato de Barea centrado en el tema del exilio. Sin embargo, a diferencia de las narraciones anteriormente mencionadas, “Teresa” es un cuento ficticio y, como tal, no puede verse como una historia verídica o un testimonio, calidad intrínseca de la autobiografía. En cambio, “Teresa” ostenta los rasgos propios de una narración de fines ideológicos y propagandísticos. Su protagonista es un personaje llano, de convicciones ideológicas inamovibles, determinadas por las traumáticas experiencias de la guerra civil. Teresa simboliza una vida truncada, “la muerte de la primera vida” (Sánchez Zapatero, 2009, p. 7), un personaje condenado a la constante frustración. La protagonista vive atormentada por sus dolorosos recuerdos: la persiguen las imágenes de la muerte de su padre, fusilado por los falangistas, y de la persecución que sufrieron su madre y ella misma. Teresa no puede perdonar a los verdugos ni a los que, a pesar de declararse amigos de la familia, no hicieron nada para ayudarla. La mujer se muestra muy resentida con la Iglesia: los curas —entre ellos Don Servando, amigo de la familia— le hicieron creer en la bondad del hombre, pero cuando estalló la guerra se pusieron de lado de los verdugos. Por eso Teresa ha perdido fe y se ha alejado de la Iglesia. Ahora se niega a bautizar a su niño aún a sabiendas de que esto podrá acarrearle muchas complicaciones. Su vecina inglesa, una mujer mayor, trata de ayudarla, animándola a escribir una carta al cura de su parroquia. Tras muchas vacilaciones Teresa se deja convencer. Escribe la carta, volcando todo su rencor, tristeza y desesperación. Asegura que le gustaría creer en Dios y confiar en sus servidores, pero ya no es posible porque la guerra lo ha cambiado todo. Por medio del personaje literario de Teresa, Barea parece alardear de sus simpatías políticas y plasmar las frustraciones de muchos exiliados españoles que vivían atormentados por el recuerdo de la guerra civil. Sin embargo, como se trata de un personaje ficticio, el mensaje del cuento resulta ser menos convincente que el que se desprende de otras narraciones bareanas propiamente autobiográficas.

El exilio fue para Arturo Barea una de las experiencias más importantes en su vida, por lo que no extraña que la evoque con tanta frecuencia y reflexione sobre sus tristes consecuencias. Sin embargo, conviene destacar que los dos exilios de Barea —el francés y el británico— fueron muy distintos. El exilio francés le hizo al escritor vivir momentos de gran incertidumbre, angustia y hasta miedo, mientras que el británico fue para él una experiencia mayoritariamente positiva.

⁹ El cuento se publicó en la versión española en la selección de *Cuentos completos*, de Barea, edición de 2007, a cargo de Nigel Townson.

Al parecer, la personalidad de Barea encajó bien con la mentalidad inglesa, por lo que adaptarse a una nueva vida en Inglaterra le resultó bastante fácil. En muchas ocasiones, el escritor se mostró muy agradecido a los británicos, estimando su gran tolerancia y su extraordinaria amabilidad con los extranjeros.

Los relatos bareanos sobre el exilio invitan a los lectores a reflexionar sobre la vida de los refugiados como una experiencia forzada y, por tanto, a menudo, contemplada como un verdadero fracaso vital. Entre los exiliados hay quienes no llegan a deshacerse de insistentes y traumáticos recuerdos de la guerra civil. En momentos de debilidad sufren una honda nostalgia por la patria perdida y por sus familias españolas, de las que apenas les llegan noticias. Por tanto, se sienten cada vez más ajenos, viviendo una aguda sensación de desarraigo. No obstante, hay también relatos bareanos del exilio británico donde predomina el tono apacible y bastante optimista. En ellos, Barea aparece como un hombre que encontró en su país adoptivo, Inglaterra, lo que más anhelaba: la libertad, la seguridad y la tolerancia.

Bibliografía

- Barea, A. (2007). *Cuentos completos*. De Bolsillo.
- Barea, A. (2009a). *La raíz rota*. Salto de Página. (Texto original publicado 1953)
- Barea, A. (2009b). *La forja*. Editora Regional de Extremadura. (Texto original publicado 1951)
- Barea, A. (2010). *La llama*. Editora Regional de Extremadura. (Texto original publicado 1951)
- Barea, A. (2011). *La ruta*. Editora Regional de Extremadura. (Texto original publicado 1951)
- Bender, E. (2014a). La intrahistoria de la Guerra Civil española de 1936 según Arturo Barea. *Roczniki Humanistyczne, LXII*, 145–154.
- Bender, E. (2014b). ¿Cómo superar la traumática experiencia de la Guerra Civil española? La dimensión terapéutica de la autobiografía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea. In A. August-Zarębska & T. Marín Villora (Eds.), *Guerra, exilio, diáspora: Aproximaciones literarias e históricas* (pp. 13–19). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bender, E. (2016). *Historia del relato y relato de la historia: La obra autobiográfica de Arturo Barea*. Wydawnictwo UMCS.
- Bender, E. (2018). La raíz rota de Arturo Barea: destiempo ficcionalizado y autobiografía figurada. *Estudios Hispánicos, 26*, 17–26.
- Bocanegra Barbecho, L. (2006). *El fin de la Guerra Civil española y el exilio republicano: visiones y prácticas de la sociedad argentina a través de la prensa. El caso de Mar de Plata, 1939* [Tesis de Doctorado, Universitat de Lleida]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/83641#page=8>
- Burke, P. (1991). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. In P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 11–37). Alianza Editorial.
- Chislett, W. (2017). Arturo Barea: Del Madrid de la Guerra Civil al exilio en la campaña inglesa. In W. Chislett (Ed.), *Arturo Barea: La ventana inglesa* (pp. 21–40). Instituto Cervantes.
- Marra-López, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España*. Guadarrama.
- Muñoz Molina, A. (2017). La vocación de Arturo Barea. In W. Chislett (Ed.), *Arturo Barea: La ventana inglesa* (pp. 13–19). Instituto Cervantes.

- Rodrigo, J., & Alegre Lorenz, D. (2022). Refugio, evacuación, exilio, regreso: España y la “cuestión de los refugiados” en la Europa de entreguerras. *HISPANIA NOVA. Primera Revista De Historia Contemporánea on-Line En Castellano. Segunda Época*, 21, 138–179. <https://doi.org/10.20318/hn.2023.7297>
- Sánchez Zapatero, J. (2008a). Implicaciones históricas, literarias y léxicas del exilio en España. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 15. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/214/174>
- Sánchez Zapatero, J. (2008b). Memoria y literatura: escribir desde el exilio. *Lectura y signo: revista de literatura*, 3(1), 437–453.
- Sánchez Zapatero, J. (2009). La predisposición al testimonio en la literatura del exilio. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 18. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/359/258>
- Sánchez Zapatero, J., & Guzmán Mora, J. (2015). Guerra, compromiso y amor: de “La llama” (Arturo Barea, 1951) a “La noche de los tiempos” (Antonio Muñoz Molina, 2009). *Estudios humanísticos. Filología*, 37, 139–160.
- Sánchez Zapatero, J. (2021). Víctimas y victimarios en la literatura española de la memoria, de la Guerra a la actualidad: el caso de *Dicen*, de Susana Sánchez Arins. *Quaderns de filología. Estudis literaris*, 26, 21–37.
- Torres Nebrera, G. (2002). *Las anudadas raíces de Arturo Barea*. Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- Townson, N. (2009). Prólogo. In A. Barea, *La raíz rota* (pp. 5–16). Salto de Página.

Nota bio-bibliográfica

Elżbieta Bender, profesora de Hispánicas en la Universidad María Curie-Skłodowska (Lublin, Polonia). Los ámbitos más importantes de su investigación son: Generación del 98, obra de Arturo Barea, nueva novela histórica española, traducción literaria, adaptaciones cinematográficas de la prosa hispánica.

elzbieta.bender@mail.umcs.pl



MAŁGORZATA GASZYŃSKA-MAGIERA

Universidad de Varsovia, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-3449-5342>

Voces desapercibidas: Rastreando miradas femeninas en *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina

Unnoticed voices: Tracking female gaze in
In the Night of Time by Antonio Muñoz Molina

Abstract

Antonio Muñoz Molina's novel *In the Night of Time* focuses on a period of life of a talented and successful architect, living in Madrid in the run-up to the Spanish Civil War. The story of the main character is just a pretext to show the hectic atmosphere of the capital and discuss the factors which led to the outbreak of the armed conflict. However, the novel presents politics and war as a purely male domain. The purpose of the article is to trace hidden females voices in the work and analyze them using the theoretical guidelines of the arachnology.

Keywords: contemporary Spanish novel, Spanish Civil War, arachnology, women's perspective

En 2018, en la sección dedicada a la cultura de *El País*, se podía leer que en España el número de publicaciones dedicadas a la Guerra Civil no dejaba de crecer y, además, en el mercado editorial predominaban las mujeres, tanto como autoras como protagonistas (Morales, 2018). Es una buena ilustración de la tendencia a restituir la memoria de las víctimas que sufrieron las trágicas consecuencias del conflicto fratricida, que hasta hacía poco había sido silenciada (Giménez Micó, 2011; Granata De Egües, 2011). Las historias de mujeres no sólo se recuperan en reportajes y libros de memorias, sino también en obras de ficción.¹ Eso no quiere decir que las novelas protagonizadas por héroes masculini-

¹ La más conocida de ellas y, al mismo tiempo, la más comentada es, sin duda alguna, *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón.

nos hayan dejado de editarse, ni que no se puedan escuchar voces femeninas en ellas.

Entre los autores más destacados cuya prosa aborda la problemática de la Guerra Civil se encuentra Antonio Muñoz Molina. En la bibliografía de los trabajos de investigación dedicados a su obra, proporcionada en la red por el Instituto Cervantes, figuran diez libros monográficos y más de un centenar de artículos. En tres de ellos, los personajes constituyen el eje central del análisis, y otros dos, no citados en la lista antes mencionada, se enfocan en los personajes femeninos. Aun así, las figuras de las protagonistas se analizan desde la perspectiva de su influencia en la trama, o bien como “motor de las imaginaciones de los personajes masculinos” (Begines Hormigo, 2004, p. 54). Sólo Lucas Merlos (2015) defiende un oculto protagonismo femenino en la novela *Beatus Ille*, a pesar de que las mujeres apenas hablan en esta obra, permaneciendo en apariencia en un segundo plano.

La noche de los tiempos, la décima novela de Muñoz Molina, publicada en 2009, se sitúa en la corriente de la llamada “prosa de la memoria”, que tiene como propósito recoger la trágica historia de la Guerra Civil y buscar sus vínculos con el presente.² La novela se narra en tercera persona y se caracteriza por un alto nivel de mimetismo que se manifiesta en el intento de revivir el ambiente de la época y los comportamientos y mentalidad de la gente de aquellos años. Estos rasgos permiten clasificarla entre las obras que representan el pasado según la modalidad llamada vivencial.³ El objetivo de las narrativas de este tipo es acercar al lector al tiempo pasado y ofrecerle acceso a la cotidianidad de los personajes, creando de esta manera una relación emocional entre el receptor y los protagonistas (Liikanen, 2012, p. 45).

Sin embargo, en *La noche de los tiempos* observamos una importante modificación de la mencionada forma narrativa, ya que contemplamos un “desdoblamiento” de la voz que nos cuenta la historia: la tercera persona en ocasiones pasa a ser la primera, “un yo indagador y narrador, que bien pudiera ser el propio autor, el cual muestra su empeño en imaginar de la manera más fiel posible un tiempo en el que no ha vivido” (Amezcuza, 2017, p. 30). Su presencia se ve reforzada por el empleo del tiempo presente, lo que destaca que lo pasado se cuenta desde la perspectiva de la actualidad. Asimismo, el narrador, que explícitamente nos revela que nació veinte años después de los hechos relatados, expone, por una parte, el distanciamiento con la historia que cuenta y, por otra, su implicación personal. Este recurso le permite, además, tematizar las maneras de recordar y revivir el pasado, y reflexionar sobre sus vínculos con el presente.

² La bibliografía relativa a la prosa de la memoria es muy abundante, nos limitaremos a mencionar *La memoria novelada* (2012), editada por H. Lauge Hansen y J. C. Cruz Suárez, y *La Guerra Civil como moda literaria (1989-2011)* (2012b), de David Becerra Mayor.

³ Liikanen (2012) identifica dos otras modalidades de la narrativa española de la posmemoria, a saber: *reconstructiva* y *contestatoria*.

Varios críticos parecen coincidir en que la novela de Muñoz Molina pretende ofrecer un retrato fiel de la sociedad española en vísperas del estallido de la guerra civil (Sanz Villanueva, 2009; Villanueva, 2010; Carrión, 2009). Recordemos que las narrativas que representan el pasado en modo vivencial tienden a “reproducir roles de género estereotipados, ya que la vida doméstica y familiar suele describirse a través de los personajes femeninos, mientras que el punto de vista masculino domina en los ámbitos político y militar” (Liikanen, 2012, p. 46). Por tanto, merece la pena averiguar hasta qué punto *La noche de los tiempos* sigue este patrón, es decir, examinar si la imagen de la sociedad de antes de la guerra que presenta refuerza los estereotipos sobre ella o bien los desafía. Con este fin, cabría no sólo analizar la manera de presentar al protagonista y los contenidos que introduce este personaje, sino que también preguntar si a su lado aparecen mujeres y estudiar su función en el mundo de la novela. Como la figura del protagonista, Ignacio Abel, ya fue objeto de varios análisis (Lefere, 2015; Sánchez Zapatero & Guzmán, 2015), nos centraremos en la de su esposa, Adela, una de las dos mujeres más importantes en su vida (si la amante de Ignacio Abel, Judith Biely, nos interesa menos, es porque es norteamericana, con lo que este personaje no contribuye a la imagen de la sociedad española de aquellos tiempos). Este enfoque resulta de interés especial en la época contemporánea, cuando, como comentábamos, la perspectiva femenina gana cada vez más relevancia en el espacio público. Como señalan Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (2012), la narrativa de la memoria no se puede interpretar fuera del contexto de su recepción, aislada de “los discursos con los que está dialogando . . . no solo a través de su publicación, sino también a través de los procesos de lectura” (p. 32).

Pretendemos aprovechar las pautas teóricas de la arcnología, propuestas por Nancy Miller (1986), que fomentaron el descubrimiento de historias y voces de mujeres, sobre todo las de su autoría, abogando por reinterpretar sus experiencias y restituir su subjetividad. Sin embargo, las historias femeninas también pueden rescatarse en los relatos contados por hombres. Incluso las narraciones escritas desde una posición dominante encierran perspectivas y, a veces, argumentos de mujeres, por lo que conviene leerlas prestando atención especial a este aspecto, en ocasiones leyendo entre líneas para percibir lo que queda oculto en el fondo. Se trata entonces de encontrar, o bien crear, un espacio en el que sea posible recuperar la mirada femenina, olvidada o perdida en un discurso mayoritario.

El protagonista de *La noche de los tiempos*, Ignacio Abel es un arquitecto de considerable prestigio que ejerce como jefe de obra de la Ciudad Universitaria de Madrid. La acción como tal resulta bastante banal: un hombre de mediana edad, casado y padre de dos hijos, se enamora de una estudiante estadounidense, Judith Biely, y entabla una relación amorosa secreta con ella. El romance termina bruscamente, cuando Adela, la esposa de Ignacio Abel, encuentra las cartas de Judith en el escritorio de su marido e intenta suicidarse. Lo más interesante,

sin embargo, no es la historia de un amor imposible, sino su trasfondo histórico: la situación en Madrid en vísperas del estallido de la Guerra Civil y durante las primeras semanas de la contienda, y su influencia en la vida de los protagonistas. Su originalidad radica en poner el foco no en los episodios bélicos, sino en el intento de reconstruir el ambiente tenso de la capital y las actitudes de sus habitantes, partidarios de ambas partes del conflicto (Becerra Mayor, 2012a, p. 30). A Muñoz Molina no le interesa investigar hechos históricos, sino los factores que impidieron evitar el enfrentamiento.

Desde las primeras páginas queda claro que la narración se centra precisamente en Ignacio Abel. Los capítulos que empiezan y cierran la novela hablan únicamente de él, y la historia, contada en espiral, en la que se repiten ciertos episodios con el fin de agregar detalles relevantes, nos muestra su trayectoria biográfica y espiritual.

La peculiar forma de construir la narración confirma que Ignacio Abel se encuentra en el centro de interés.⁴ Aunque nos encontramos ante un narrador omnisciente y la acción se narra por lo general en tercera persona, estamos lejos de una narrativa tradicional al estilo decimonónico, y esto no sucede únicamente porque no se haya conservado la cronología de los acontecimientos. En ocasiones, el narrador, hablando en primera persona, parece enfatizar que está contemplando a su héroe personalmente, en calidad de observador activo: “Ahora lo veo mucho mejor, aislado en ese instante de inmovilidad, cercado por gestos bruscos, por miradas hostiles, la prisa contrariada de los que saben seguro adónde van, cansados del trabajo en las oficinas” (AMM, 2009).⁵ De esta manera, nos hace creer que se encuentra siempre a su lado, lo sigue de cerca y tiene acceso a sus pensamientos y emociones. Lo consigue mediante las técnicas de discurso indirecto libre y flujo de conciencia. Con todo, desempeña el papel del interlocutor y confesor de su protagonista más que de su juez.

Al principio de la novela, vemos a Ignacio Abel en la estación de la forma en que se divide esta palabra me parece incorrecta Pennsylvania en Nueva York una tarde de octubre de 1936 esperando un tren que lo va a llevar a Rhineberg, una localidad cercana a Burton College, donde se le propuso un importante encargo: el proyecto del edificio de la biblioteca universitaria. En su cartera guarda dos fotos de significado simbólico: una de su amante, Judith Biely, y otra de sus hijos, Lita y Miguel: “las dos mitades rotas de su vida, antes incompatibles, ahora perdidas por igual” (AMM). De esta manera el lector descubre quiénes son las personas más importantes para el protagonista, y que su mujer no se encuentra entre ellas. El poco valor que tiene Adela, tanto en el mundo de la novela como

⁴ Dice Enrique Arroyas (2012): “La clave interpretativa sobre el significado de esta novela habrá que buscarla entonces en la peripecia del personaje protagonista más que en los hechos históricos relatados y ya conocidos” (p. 23).

⁵ Todas las citas de la novela de Antonio Muñoz Molina provienen de la edición electrónica. A continuación, nos limitaremos a las siglas AMM al citar la obra.

para el desarrollo de la trama, lo confirma el hecho de que el nombre de Judith se menciona 721 veces, mientras que el de Adela solo 230 veces. Lógicamente, pues, el lector sabe más sobre Judith y su historia que sobre Adela. Sin embargo, a nuestro parecer, la historia de Adela, una mujer común y corriente como otras tantas, merece ser contada. Cabe preguntarse por qué su relato, representativo de muchas en una situación similar, permanece a la sombra del de su rival más joven, y no se presenta como atractivo para el lector.

En la historia de Ignacio Abel se yuxtaponen dos figuras: la su esposa y la de su amante. La primera encaja perfectamente en el estereotipo de mujer casada a una edad tardía, que, según la opinión de sus familiares, ya había sido condenada a permanecer soltera y “destinada a una confortable compasión” (AMM). Adela conoció a Ignacio Abel con treinta y cuatro años, cuando hacía tiempo que había perdido la esperanza de encontrar un pretendiente. Su resignación se revelaba incluso en la manera de vestirse y peinarse: no se atrevía a prescindir del cabello largo, corsés y moños complicados, característicos de “la generación de sus tías solteras” (AMM). En la época en que

un hombre tenía en sus manos su destino completo: una mujer no era dueña ni de la mitad del suyo: sin la custodia de un hombre la única vida posible abierta para ella era la de solterona o monja, ya que su clase social le vedaba la de institutriz o maestra, (AMM)

se necesitaba mucho coraje para tomar el destino en su propias manos. La posición subordinada de Adela se reflejaba simbólicamente en la forma condescendiente que empleaban sus parientes hablando de ella: “la niña”. Aunque Adela se rebelaba en su interior contra esta suerte, no encontró fuerzas suficientes para intentar cambiarla y transgredir los esquemas previstos para una mujer en su situación. Después de la boda, hizo todo lo posible por cumplir con las expectativas sociales y familiares. A pesar de su frágil salud, dirigió la casa con absoluta dedicación, haciéndose cargo de todas las tareas del hogar; crió a sus hijos y los educó, a la vez que siempre apoyó incondicionalmente a su marido.

En cambio, su antagonista, Judith, hija de inmigrantes rusos, es un ejemplo de una *self made woman* que pronto decidió liberarse de la influencia de sus padres y seguir su propio camino, aun a costa de errores. Su juventud, valor y apertura a nuevos desafíos marcan un fuerte contraste con la actitud pasiva de Adela. Incluso sus preferencias ideológicas se trasladaron a acciones: tras la ruptura con Ignacio regresó a Estados Unidos, pero no tardó en abandonar su puesto en la universidad y se alistó en las Brigadas Internacionales. Dicho sea de paso, este personaje es tan estereotipado como el de Adela.

Ignacio Abel, hijo de un humilde maestro de obras y de una portera, recibió a expensas de grandes sacrificios una educación completada con un diploma de arquitecto. Para él, el matrimonio con Adela significó un considerable ascenso

social y la oportunidad de obtener prestigiosos encargos gracias a las conexiones de sus suegros, lo que no quiere decir que nunca hubiera estado enamorado de Adela, aunque le costara admitirlo más tarde. En el fondo, menospreciaba los rituales de su nueva familia y su gusto burgués, que se manifestaba en el diseño de interiores. Aun así, no vaciló en pedir ayuda a su suegro cuando recibió una beca para estudiar en la Bauhaus y decidió irse de Madrid, dejando a su esposa con dos hijos pequeños sin recursos materiales bajo su cuidado. Resulta, pues, que Adela, incluso casada, fue desprovista del derecho a tomar decisiones que concernían a su vida, siendo objeto de los arreglos entre dos hombres: su marido y su padre.

Sin embargo, Adela siempre se mantuvo leal a Ignacio. Después de quince años de vida conyugal, llegó a conocerlo como nadie, adivinaba sus humores y compartía sus inquietudes. En las semanas previas al estallido de la guerra, no dejó de preocuparse por su seguridad e incluso de temer por su vida. Siendo una mujer inteligente y perspicaz, no podía ignorar detalles como dos entradas al cine de una sesión matinal o las misteriosas notas, olvidadas en un bolsillo de la americana de su marido, la cual iba a mandar a la tintorería. Advirtió que, a partir de cierto momento, Ignacio regresaba a casa de madrugada con el pretexto de una excesiva carga de trabajo y prefería dormir en su despacho, que su mirada eludía la de ella y que él evitaba la conversación acerca de su posible viaje a Estados Unidos. Pero, como “había sido educada para no hacer preguntas ni poner en duda el comportamiento de los hombres más allá de la esfera doméstica” (AMM), nunca se decidió a hablar con Ignacio a las claras y se empeñó en mantener las apariencias. Sin embargo, no pudo pasar por alto las cartas escritas a Ignacio por su amante, ni las fotografías en las que estaban juntos, descubiertas por casualidad, y esa fue la gota que colmó el vaso. Vestida de manera formal, con zapatos de tacón, maquillada, compró un billete de tren solo de ida y se fue al pueblo de la Sierra donde se ubicaban las casas de verano, la de ella y su esposo, y la de sus padres. Caminó hasta la presa y se tiró tranquilamente al agua.

El intento de suicidio fue el único acto abiertamente rebelde que Adela emprendió a lo largo de la novela. Con él, no pretendió pedir ayuda, que es como en ocasiones se interpretan los intentos de suicidio. Al contrario, su gesto pareció ser definitivo: no dejó ninguna explicación, ninguna carta de despedida. Las sirvientas describieron su comportamiento antes de salir de casa como “algo raro”, pero en ningún caso alarmante. Parece que Adela no se sentía en condiciones de enfrentarse a su marido adúltero, ni se imaginaba a sí misma en el rol de esposa traicionada. Decidió desaparecer, y esta fue la única acción por su parte que podría interpretarse como un acto de autodeterminación. Paradójicamente, fue al mismo tiempo un acto autodestructivo, como si las normas sociales no le ofrecieran otra posibilidad de resolver esta situación, preservando a la vez su dignidad y autoestima. Desde esta perspectiva, aun rebelándose, Adela cayó en la trampa de las leyes no escritas que determinaban los comportamientos de

los miembros de su clase. Más aún, su desesperado acto de libertad enseguida fue neutralizado por sus familiares. Apenas enterados de lo ocurrido, le quitaron importancia, llamándolo “accidente”, sin investigar las circunstancias, y la llenaron “de remordimiento por lo que había intentado hacer” (AMM). De esta manera, privaron a Adela de su sentido de agencia y le echaron toda la culpa por lo ocurrido.

Incluso en aquellas dramáticas circunstancias el narrador apenas le dio la palabra. Prefirió observar fríamente su comportamiento, o bien mirarla con los ojos de los testigos que la vieron pasar: las criadas, el portero, un tendero, un taxista, un mendigo, absteniéndose de comunicarnos directamente sus sentimientos. Como regla general, el lector se entera de los pensamientos y las emociones de Adela de manera indirecta, a través de lo que otros personajes quieren compartir. Notemos que a Judith le está permitido revelar sus ideas y sentimientos en varias ocasiones, ya sea directamente, conversando con Ignacio Abel, o bien mediante un discurso indirecto libre. Hay más: fue precisamente Judith quien intuyó las emociones de Adela, adivinando por sus pequeños gestos y detalles de comportamiento que esta seguía enamorada de su esposo. Se lo comunicó explícitamente a Ignacio, no solo por temor a las posibles consecuencias de la salida a la luz de su aventura amorosa, sino también sintiéndose cada vez más culpable (cap. 20). Silenciar la voz de Adela en lo que se respecta a su relación con su marido y concedérsela a su amante es una decisión realmente denigrante para la legítima esposa por parte del narrador de la historia, y, además indica claramente que él pone su simpatía del lado de Judith. Otra ocasión en la que se revelaron algunas de las emociones de Adela y de los detalles de su vida fue cuando su marido hojeaba álbumes de fotos familiares justo antes de irse de Madrid. De nuevo, no estaba ella en el foco de interés de esta escena, sino la despedida de su esposo de la ordenada vida conyugal y profesional que había llevado hasta hacía poco. Así, Adela siempre permaneció en un segundo plano.

Curiosamente, justo después de que Adela recobró la conciencia en un hospital, el narrador nos dio acceso a sus reflexiones y a las decisiones que iba a tomar, solo para revelar que su rebeldía había terminado y que ella no pensaba renunciar al papel que le correspondía: “No levantaría la voz. No haría ninguna acusación. No rebajaría a espectáculo de despecho el agravio No le daría a nadie, y menos a él, la ocasión de sentir lástima de ella” (AMM). En definitiva, Adela resolvió encerrarse en el silencio. Pasó dos semanas en un sanatorio para tuberculosos, que, aparentemente, era el más cercano, pero, por otra parte, al colocarla allí se evitaba convenientemente cualquier sospecha. Después de que su salud mejorase, no le quedó más remedio que mantener las apariencias, comportándose como si no hubiera pasado nada. Esta solución, que descartaba la amenaza de escándalo, les venía bien a todos: padres, hermano, marido, y además ofrecía una explicación adecuada a los hijos. Una vez recuperada físicamente, nadie se preocupó por su estado mental.

La única vez que Adela tomó la palabra libremente, descubriendo su interior, fue a través de una carta que llegó a su marido ya en Nueva York; una carta que, por una parte, estaba llena de reproches justificados y, por otra, contenía un acertado diagnóstico de la crisis de su relación. No obstante, la decisión de comunicar su punto de vista a Ignacio llegó demasiado tarde y ya no pudo cambiar el rumbo de las cosas. Ignacio se guardó la carta en el bolsillo, aunque en varias ocasiones se arrepintió de haberla leído, o al menos de no haberla tirado después de la lectura. Para él, constituía una fuente de remordimiento, pero no un factor que lo inclinara a reconsiderar, siquiera un poco, su comportamiento hacia su mujer.

El lector va conociendo poco a poco los fragmentos de la carta dispersos a lo largo de la novela, con lo que esta se convierte en un eje estructural de los recuerdos de Ignacio. En consecuencia, llega al lector interpretada por su destinatario, quien intenta restarle importancia, insinuando que “no es la voz de verdad, son las palabras escritas” (AMM). Una vez más nos percatamos de que, por mucho que Adela se esfuerce a expresar sus opiniones o emociones, su voz queda anulada.

Poco después del “accidente”, Ignacio abandonó España, temiendo que en Madrid, donde se multiplicaban los actos de terror y las autoridades se obsesionaban cada vez más con buscar enemigos y traidores reales o imaginarios, su vida corriera peligro. Dejó atrás a su familia, tratando de convencerse a sí mismo de que estarían a salvo permaneciendo en la Sierra, al otro lado del frente. Sin embargo, poco antes había descubierto por sí mismo las trágicas consecuencias del caos en la zona del frente. Durante una expedición frustrada, cuyo objetivo era rescatar unas pinturas de Goya, en la que había participado por órdenes del gobierno, había visto con sus propios ojos las casas quemadas y las víctimas accidentales de la actividad bélica. Tampoco podía estar seguro de que las convicciones derechistas de la familia de sus suegros y sus conexiones resultarían suficientes para proteger a Adela y a sus hijos de las persecuciones de los franquistas. Ante todo, Adela era esposa de un ingeniero contratado por el gobierno republicano, el cual, además, había firmado el manifiesto de adhesión a la República, y sus hijos llevaban su apellido. Por si fuera poco, la noche anterior a su partida, Ignacio se negó a albergar a su cuñado, Víctor, que, perseguido por unos milicianos, suplicó su ayuda. De esta manera, Ignacio, guiado por el instinto natural de supervivencia, con mucha probabilidad salvó la vida, pero al mismo tiempo privó a Adela de su único protector potencial.

En ese momento es donde terminó la historia de Adela, o mejor dicho, donde el narrador perdió el interés en ella. Ignacio, una vez instalado en Burton College, reconoció que no esperaba volver a ver a su esposa ni a sus hijos. Parecía decidido a empezar desde el principio, y en su nueva vida no había lugar para ellos, aunque pretendía preocuparse por sus hijos. Fuera del peligro directo, se resignó a sufrir el destino de un profesor-inmigrante, a merced de

la compasión de sus anfitriones, como Pedro Salinas y otras tantas figuras públicas españolas.

Es cierto que una parte de la culpa por el fracaso de su matrimonio recae en Adela que nunca se atrevió a enfrentarse a su marido, explicarle sus razones y defender su autonomía. Su estrategia resultó ser errónea: Adela fue castigada por obstinarse en ser sumisa y obediente. Como resultado, se quedó sola e indefensa en circunstancias penosas, en vísperas del estallido de la guerra civil. Podemos solamente especular cuál sería su futuro en la España de la posguerra, suponiendo que sobreviviera a la guerra. Lo cierto es que no iba a poder contar con la ayuda de nadie, ya que sus padres eran ya mayores y su hermano estaba probablemente muerto. Y ella no estaba preparada para desafíos tan grandes. La educación que había recibido le había enseñado a cumplir expectativas y desempeñar roles sociales: de hija, esposa y madre, mas no a enfrentar situaciones de la vida cotidiana que superaran los patrones habituales, por no hablar de experiencias extremas. Para hacer frente a los tiempos difíciles que estaban por venir, tendría que recuperar el sentido de agencia, necesario para asumir la responsabilidad de sí misma y de sus hijos.

En resumidas cuentas, Adela, por una parte, se nos muestra como víctima de una sociedad muy tradicional, cuyas leyes la bloquean mentalmente y le impiden cualquier intento de autodeterminación. Por otra parte, es víctima de una situación política inestable, con una guerra inminente: estas fueron las circunstancias que aceleraron la ruptura de su matrimonio y, con mucha probabilidad, pondrían en peligro su seguridad en el futuro. Sin embargo, su condición no era excepcional: muchas mujeres a ambos lados del frente, separadas de sus parejas, se encontraron en una situación similar en aquella época. Aun así, como hemos visto, Adela no mereció mucha atención por parte del narrador. En eso, no se le puede negar la coherencia: en el mundo de la novela, la vida pública, incluida la política y la guerra, es mostrada como ámbito puramente masculino. Las figuras femeninas que aparecen son, o bien esposas, o viudas, y su papel es meramente decorativo. Las primeras se limitan a acompañar a sus maridos a eventos oficiales y si tienen alguna ocupación aparte de las tareas domésticas, esta consiste en asistir al esposo en calidad de secretaria, como es el caso de, por ejemplo, Zenobia Camprubí, compañera de vida de Juan Ramón Jiménez. Por lo general, las mujeres, para pasar su tiempo libre o desarrollar sus intereses, se reúnen en sus círculos, tomando té a la inglesa y asistiendo a conferencias para damas. La única protagonista activa de la obra es Judith Biely, pero ella no es española. Las representantes de las capas sociales más bajas no aparecen en las páginas de la novela. La imagen de la sociedad española de aquella época presentada en la novela coincide, por tanto, con la corriente de narrativas que exhiben su visión estereotipada, en la que la vida pública se muestra como la esfera propia de los hombres, mientras que a las mujeres se les asigna el ámbito doméstico.

Al silenciar la voz de Adela y anular su protagonismo, se perdió la oportunidad de rescatar del olvido a las mujeres “normales”, es decir, aquellas que no habían participado en la contienda o, después, en la resistencia.⁶ Los escritores contemporáneos prefieren heroínas de carácter fuerte que no permanezcan pasivas e intenten influir en el curso de las cosas que estén a su alcance, como si en el imaginario moderno no hubiera lugar para historias de la gente común y corriente. La suerte de las mujeres frágiles e indefensas como Adela, que se encontraron en unas circunstancias extremas que las obligaron a superar sus hábitos y transgredir las normas sociales que habían definido sus vidas hasta hacía poco, por lo general no resulta suficientemente interesante.⁷

Sin embargo, desde la perspectiva de la transmisión intergeneracional de la memoria, la figura de Adela parece ser más importante que la de su marido. Al fin y al cabo, ella es quien permanecerá en España para bien y para mal, durante la guerra y después de ella. Será Adela —al igual que otras mujeres en situaciones similares— quien se encargará de criar a sus hijos, transmitiéndoles asimismo el recuerdo de lo ocurrido antes y durante de la guerra. Así, precisamente su figura, y no la de Ignacio Abel, se revela como el vínculo clave entre el pasado y el presente. Al disminuir la relevancia de este personaje, se pierde la oportunidad de presentar una reflexión más matizada acerca de los aspectos de la memoria de la guerra civil y las formas de su transferencia.

La noche de los tiempos, una novela que recoge rasgos de prosa histórica y metaficción (Sánchez Zapatero & Guzmán Mora, 2015, p. 142), enfocada en la tensión entre lo histórico y lo personal (Sherzer, 2009, p. 77), es una obra que gozó de una acogida muy favorable por parte de los críticos también por el logro intento de reflejar “el espíritu de fervor popular” del que nació “el mito del Madrid del «¡no pasarán!», convertido con el paso del tiempo en icono totémico para los republicanos” (Sánchez Zapatero & Guzmán Mora, 2015, p. 150). Cabe advertir, sin embargo, que presenta un punto de vista exclusivamente masculino. A pesar de que coexisten en ella varias perspectivas narrativas (Arroyas Langa, 2012, p. 27), la mirada femenina queda relegada al segundo plano, por lo que la óptica propia de la mitad de la sociedad pasa desapercibida. Pertenece al grupo de narrativas escritas por hombres para hombres, en las que los sucesos históricos se vislumbran dentro del discurso dominante, sin admitir la existencia de otras posibles voces.

⁶ Gladys Granata de Egües (2011) acierta al constatar que las mujeres que no tuvieron un pasado heroico con mayor frecuencia fueron protagonistas de las narrativas de la inmediata posguerra.

⁷ Una novela reciente que cuenta historias de las mujeres corrientes durante la guerra y en la posguerra es *El silencio más noble*, de Susana López Pérez (2019).

Bibliografía

- Amezcuca, D. (2017). Vivir tentativamente en la literatura: las novelas de Antonio Muñoz Molina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805–806, 19–33. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/antonio-munoz-molina-dossier/>
- Arroyas Langa, E. (2012). La voz narrativa como compromiso con la verdad: Análisis del narrador en la novela *La noche de los tiempos*, de Muñoz Molina. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 12, 19–32. <https://doi.org/10.24197/ogigia.12.2012.19-32>
- Becerra Mayor, D. (2012a). El pasado en la novela española actual: el tema de la Guerra Civil. *Verba Hispanica*, XX(2), 25–42. <http://hdl.handle.net/10486/674089>
- Becerra Mayor, D. (2012b). *La Guerra Civil como moda literaria (1989–2011)*. Clave Intelectual.
- Begines Hormigo, J. M. (2004). Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina. In: M. Arriaga Flórez (Ed.), *Mujeres, espacio y poder* (pp. 57–74). ArCiBel Editores.
- Carrión, J. (2009, septiembre 30). La Noche de los Tiempos. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/libros/la-noche-de-los-tiempos-de-antonio-munoz-molina/>
- Giménez Micó, M. J. (2011). Mujeres en la guerra civil y la posguerra. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36(1), 187–205. <https://www.jstor.org/stable/41636639>
- Granata de Egües, G. (2011). Las mujeres en las novelas de la guerra civil del siglo XXI. In F. Gerhardt (Ed.), *Diálogos transatlánticos. memoria del II congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas. Volumen II: Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra* (pp. 1–15). https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/MemAca_3af53f38cc2089fee5c0252ca2dd0669
- Lauge Hansen, H. & Cruz Suárez, J. C. (Eds.). (2012). *La memoria novelada*. Peter Lang.
- Lauge Hansen, H. (2012). Formas de la novela histórica actual: Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo. In: H. Lauge Hansen & J. C. Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada, Vol. 1, Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000–2010)* (pp. 83–103). Peter Lang.
- Lefere, R. (2015). Memoria crítica, *working memory* y pensar novelesco en *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 157–173. <https://www.jstor.org/stable/24717177>
- Liikanen, E. (2012). Pasados imaginados: Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo. In: H. Lauge Hansen & J. C. Cruz Suárez (Eds.), *La memoria novelada, Vol. 1, Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000–2010)* (pp. 43–53). Peter Lang.
- Merlos, L. (2015). Mujeres e historia en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina. In: A. Calderón Puerta, A. K. Kumor, & K. Moszczyńska-Dürst (Eds.), *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas* (pp. 81–103). Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Miller, N. K. (1986). Arachnologies: the Woman, the Text and the Critic. In: N. K. Miller (Ed.), *The Poetics of Gender* (pp. 270–288). Columbia University Press.
- Morales, M. (2018, octubre 10). 70 novelas al año en España sobre la Guerra Civil. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/10/18/actualidad/1539877402_718909.html
- Muñoz Molina, A. (2009). *La noche de los tiempos*. Seix Barral [libro electrónico].
- Sánchez Zapatero, J., & Guzmán Mora, J. (2015). Guerra, compromiso y amor: de *La llama* de Arturo Barea a *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina. *Estudios Humanísticos: Filología*, 37, 139–160. <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/3254/2429>

- Sanz Villanueva, S. (2009, noviembre 20). La noche de los tiempos. *El Español: El Cultural* https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20091120/noche-tiempos/4500065_0.html
- Sherzer, W. M. (2009). Los desafíos de una lectura: *La Noche de los Tiempos* de Antonio Muñoz Molina. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 22(2), 73–83.
- Villanueva, D. (2010, febrero 1). La hora del autor. *Revista de Libros*. <https://www.revistadelibros.com/la-noche-de-los-tiempos-de-antonio-munoz-molina/>

Nota bio-bibliográfica

Malgorzata Gaszyńska-Magiera es profesora de traductología y literatura española e hispanoamericana en el Departamento de Lingüística Aplicada de la Universidad de Varsovia; autora de dos monografías (dedicadas a los equivalentes polacos del subjuntivo español y la recepción de las traducciones de la literatura hispanoamericana en Polonia), y de varios artículos sobre la teoría de la traducción literaria; investigación actual: manifestaciones de la posmemoria en la prosa contemporánea, vínculos ente la memoria y la traducción.

m.gaszynska-ma@uw.edu.pl



ADRIANA MINARDI

Universidad de Buenos Aires CONICET, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-7371-3998>

El farmacón de la ilusión: *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité entre la memoria de género y la doxa

The Pharmacon of Illusion:

Entre visillos (1957) by Carmen Martín Gaité between Gender Memory and Doxa

Abstract

In this article we start from the following question: What differentiates the novel *Entre visillos* (Martín Gaité, 1957) from the analysis of *Uses of love of the Spanish postwar period* published by the same author as heir to her doctoral thesis *Usos amorosos del dieciocho en España*. One possible hypothesis is that to promote a change in perception and de-automate the perspective of the heteronorm, this imaginary “feminine” background is demystified. The cinema that appears in the novel as a drug is a clear metonymy of the function of fiction. We will structure the paper in two ways that will respond to the hypothesis raised: the first exposes the foundations of the norm and the distribution of roles for women; the second analyzes the rituals of demystification and deregulation of the norm, whose purpose is the internal or external exile that in the novel allows the anti-nationalist and performative gender argumentation.

1. Introducción

En este artículo parto de la siguiente pregunta: ¿Qué diferencia a la novela *Entre visillos* (Martín Gaité, 1957) del análisis del ensayo titulado *Usos amorosos de la posguerra española* que la misma autora publica como heredera de su tesis doctoral *Usos amorosos del dieciocho en España*.¹ Una hipótesis

¹ Nos referimos al legado que dejara el trabajo para la escritura, bajo la misma forma genérica de “usos amorosos” en la posguerra. Con esto queremos decir que, si bien son dos estudios

posible es que ya no alcanza con el realismo objetivo ni con el neorrealismo en la novela para explicar y denunciar la cuestión de género y el imaginario social del franquismo (Tseëlon, 2001). Para promover un cambio en la percepción y desautomatizar la perspectiva de la heteronorma, se desmitifica ese trasfondo imaginario “femenino”. Por ejemplo, el de la felicidad conyugal con sus hitos sociales tomados como fisiológicos, donde la amenaza a la ficción social es la ficción cinematográfica. El cine como farmacón (Derrida, 1997/1975)² que aparece en la novela es clara metonimia de la función de la ficción. Estructuro el capítulo en dos movimientos que darán respuesta a la hipótesis planteada: el primero expone los fundamentos de la norma y la distribución de los roles para las mujeres. Es el lugar paradigmático de la *doxa* política, social y económica del segundo franquismo bajo el llamado desarrollismo. El segundo analiza los rituales de desmitificación y desregulación de la norma, cuyo fin es el exilio interior o exterior que en la novela permite la argumentación antinacionalista y performativa de género.

La obra que analizo pertenece a la llamada generación del medio siglo español y me interesa en particular problematizar las funciones en las agencias de los personajes, incluidas las fiestas en las que el sentido de persecución respecto del género está presente. Entonces para comenzar podríamos preguntarnos: ¿El cambio socioeconómico de los años 50 en la España de Franco habilita el cambio en el imaginario para las mujeres en la dialéctica masculino/femenino? ¿Cómo funciona ese relato en la construcción de la novela en los años 50?

Tengamos en cuenta que la etapa de la inmediata posguerra supone el llamado neorrealismo, que continúa hasta 1956, para luego dar paso a un realismo social, que continúa hasta 1962 (Mainer, 1994). En este sentido, se trata de un realismo que tiene su base en la representación más que en el referente, que no se ocupa de construir la verosimilitud como finalidad, sino en su relación con la intimidad. Por eso la polifonía supone el aspecto íntimo, el interior de la ventana como límite social (Martín Gaité, 1999, p. 32). Los arquetipos femeninos y masculinos que se proyectan a través de esta novela están ligados a los modelos de género propuestos por la moral del nacionalcatolicismo. El interesante juego entre la ventana y el visillo, como puede verse desde el capítulo 1

diferentes, los conjuga la idea de la *doxa* en términos de “usos” o hábitos y lo afectivo en relación a lo amoroso o las concepciones del amor en el XVIII, uno, y en el XX (años 40 y 50), el otro.

² En “La farmacia de Platón” Derrida (1997/1975) señala el comienzo del diálogo Platónico donde los dos personajes discuten sobre el mito de Boreo y Oritia. En ese capítulo de *La diseminación* nos hace reflexionar sobre la aparición de Farmacea al comienzo del relato, pues trae la primera de las ambivalencias a tener en cuenta, es un nombre propio, pero a su vez es un término que significa la administración de un remedio sólo que ese farmacón, a su vez, nos arrastra hacia una nueva ambivalencia: significa un remedio que cura, pero también es un veneno que mata, una sustancia aniquiladora. Usamos esta metáfora para hablar del cine en esa doble ambivalencia de abrir las mentes y a la vez, para el nacionalismo católico, de envenenarlas.

(“Natalia levantó un poco el visillo para ver la calle”, Martín Gaité, 1993, p. 3), muestra esta relación que se establece entre el velo y el desvelo, entre lo que se oculta y lo que se muestra en esa ambigüedad liminal de los límites burgueses y la doble moral. Como antonomasia, el pueblo se representa por la *doxa*, es decir, en el trabajo retórico de las voces de la comunidad. En esa línea, sigo a Marc Angenot (2010), para quien es ideológico todo discurso a través del cual operan tendencias hegemónicas: “un canon de reglas y de imposiciones legitimantes y, socialmente, un instrumento de control, una vasta sinergia de poderes, de restricciones, de medios de exclusión, ligados a pautas arbitrarias formales y temáticas” (p. 12). Con esta premisa postulo la hipótesis que plantea que los hitos que la novela narra buscan deconstruir la lógica que emparenta los hitos sociales con los fisiológicos. En el planteo de poder cristalizarlos, el primer elemento es la lengua legítima, la “lengua nacional” que construye la *doxa*. La configuración de la novela está marcada también por la presencia de los fetiches y de los tabúes: la Patria, el Ejército, la Ciencia están, según Angenot (2010, p. 120), del lado de los fetiches; el sexo, la locura, la perversión están del lado de los tabúes. Como señala, es importante su tratamiento, puesto que los mismos no solo están “representados en el discurso social sino que son producidos por éste” (Angenot, 2010, p. 32).

En esta línea, en la producción que se da para generar los elementos que construyen el sentido del nacionalismo católico, vemos en el capítulo 11 un diálogo entre Elvira y Pablo, que se sostiene en un espacio abierto, acerca de la ruptura de la *doxa* haciendo intervenir el fragmento del poema de Juan Ramón Jiménez. Ese quiebre opera en el nivel retórico de la novela deconstruyendo las lógicas del rumor y del sentido común. Por eso la *doxa* no es solo estereotipificadora, sino es índice de la moral nacionalcatólica y tiene por objetivo romper la tradición de la novela y su retórica “rosa”. En *Entre visillos* puede hablarse, por tanto, de un personaje colectivo, asentado fuertemente desde la perspectiva de la burguesía, pero con distintas historias paralelas, desarrolladas por diferentes personajes que guardan relación entre sí a partir de los dos ejes que propuse de la norma: como hito social/fisiológico y la norma como división de género espacializada. Ambas con el gesto desregulador que, como veremos, aparece en las figuraciones de literatura (ya sea la citada o la pretendida). “Aparece, además, un predominio del diálogo y del lenguaje coloquial y la narración se sitúa mayoritariamente en el tiempo presente, de tal modo que los personajes están presentificados, para dar el efecto de inmediatez respecto de aquello que les está ocurriendo en ese momento o les acaba de ocurrir. Pero, aunque se trata de una novela coral, en ella destacan claramente cuatro personajes: Pablo Klein, Natalia, Julia y Elvira” (Cajade Frías, 2010, p. 495). Los dos primeros con “capacidad creativa” para dar cuenta del gesto meta-literario sobre los recursos de la *doxa*; las dos últimas para poner en tensión y representar los contramodelos de género. “El equilibrio de esa vida provin-

ciana en la que se sitúa la novela se va a romper con la llegada de Pablo Klein, el nuevo profesor de alemán del Instituto, que representa la figura del «extranjero» (Cajade Frías, 2010, p. 495) que desequilibra los esquemas actanciales. No obstante, como todo desequilibrio, nada termina efectivamente rompiéndose y, al igual que Andrea en *Nada* de Carmen Laforet o el final de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, la vida normada y bajo la *doxa*, prosigue. La *doxa* es dialógica, coloquial, de tiempo presente. En esa homeostasis el sujeto colectivo está contenido, por eso veremos los diferentes rituales de transgresión que se van plasmando como modelo crítico a la hegemonía del discurso “nacional” (Abad, 2009, p. 20).

2. Los hitos, la norma

No es casual que la novela inicie con la figura del diario de Natalia y el hito del matrimonio de Gertru. Se trata de la primera oposición que nos dará la pauta del condensado ideológico “tradición y modernidad” que la novela toma como eje narrativo. Natalia se construye como “la chica rara” frente a la “chica casadera”, que rechaza el “ponerse de largo”, al “ella que se descuide y verá” (Martín Gaité, 1993, p. 56) y el “qué manía tiene de estar siempre en otro lado, como la familia escocida” (Martín Gaité, 1993, p. 67) pronunciado por Mercedes a sus amigas. Tampoco disfruta del Casino, lugar en el que producen los rumores, los encuentros entre los géneros y las alianzas. Este arsenal del coro en la novela construye, asimismo, la imagen de la “chica rara”.

El retraimiento de la chica “rara”, poco inclinada a comentar con las amigas sus estados de ánimo, se interpretaba como una falta de solidaridad, como un síntoma de antipatía que casi resultaba insultante. Pero no se dejaba en paz a la chica rara de buenas a primeras, se peleaba, como ya vimos en otro lugar, por redimirla de su condición “anormal” y hacerla obedecer las normas de la grey. . . . Hasta dentro de la propia casa despertaba recelos el aislamiento de una chica, y ni siquiera invocando una razón tan noble como la de su afición a los libros, conseguía prestigiar su tendencia a la soledad (Martín Gaité, 1987, p. 45).

La *doxa* y sus circulaciones están dirigidas por los focos narradores de Natalia y de Pablo. En ellos se asume el testimonio. No es casual que sean estos personajes quienes irruman con el peso de “lo moderno”, pues su sentido es también el foco desde donde se narra. Siendo personajes que no han vivido la guerra, solo pueden resignificarla a partir de las analogías respecto de lo que observan. En Pablo esas analogías son más concretas: “Luego la vi toda al volver,

reflejada en el río con el sol poniente, como en tarjetas postales que había visto y en el cuadro que mi padre pintó, perdido como casi todos después de la guerra” (Martín Gaité, 1993, p. 56); en Natalia están puestas más en el dejar registro en su diario de los cambios, en dar testimonio. Natalia, además, es un personaje derivado de Pablo que es quien la motiva a elegir la ruptura de la “chica rara” y no de la “casadera”. El punto nodal que opera la antítesis en la novela en su situación inicial es el de la oposición entre la llegada de Pablo y el anuncio del casamiento de Gertru. En ese episodio se cristaliza la tónica de la novela, la del género en relación con los tabúes, los fetiches y la *doxa*. Ahí entre esas dos figuras de la amistad se ponen en tensión los hitos y su desmitificación, en especial la de “la ilusión”. ¿Cómo desarrolla la novela este movimiento hitos/división social de la norma frente a su desmitificación y desregulación? Con estos personajes la novela hace una demostración que pretende el efecto realista, en el lapso de tres meses. Basa su fundamento en mostrar las diferentes “opciones” que tienen las mujeres en las condiciones sociales de la posguerra y de los años 50. Los personajes femeninos, que aparecen en términos de un colectivo, se subsumen a roles impuestos; aunque no lo deseen, aunque los cuestionen, estos roles están porque vienen dados, suponen la pasividad, son parte de la norma y de la historia. Nos interesa cómo la novela da cuenta del paisaje social y discursivo, pero también *cómo se da testimonio de eso*.

Sin embargo, lo interesante es que la normativa social no supone que sea cumplida. Es decir, su imposición pasiva no supone su acatamiento. Las obligaciones de los hitos y la división social de la norma suponen un control y vigilancia que tiene su fundamento en la imaginación: en imaginar el ser casada y el ser madre. El contenido valórico de ese imaginario es lo que está en juego para la integración social, para evitar la desintegración o aislamiento, por ejemplo, en la figura de “la solterona”

Explica Martín Gaité (1987) en *Usos amorosos de la posguerra española*:

¿Pasaba lo mismo con las solteras? Evidentemente no. De las mujeres de la familia, del servicio doméstico, amigas o vecinas a quienes se les había pasado o se les estaba pasando “*la edad de casarse*”, los adultos hablaban con una mezcla de piedad y desdén. Incluso se las condenaba de antemano, como si algunas hubieran nacido ya marcadas por aquel estigma. “*Esa se queda para vestir santos. Y si no, al tiempo. Lo lleva escrito en la cara*”. (p. 146)

Los hitos en este ensayo, asimismo, juegan un rol clave para la división social. Especialmente para la diferenciación de espacios públicos y privados, o sociales e íntimos (Porrúa, 1993a; Porrúa, 1993b). La figura crucial en la novela es el imaginario y, con ello, el condensado ideológico vanguardia/tradición ligado al “hacerse ilusión”. Todos los personajes femeninos sienten o ansían o se performan de acuerdo a la ilusión, la cual es una ilusión retórica porque, incluso

cuando Gertru observa a su hermana, esa ilusión no deja de chocar contra la realidad. En la novela, Natalia se distancia de esa ilusión para dar paso a otra, la del proyecto o carrera, por ejemplo. El punto ahí es la tensión que genera en los vínculos sociales porque la ilusión es también pedagógica. Se educa y se performa mujer con ilusión.

2.1. El imaginario “femenino”

¿Qué diferencia Entre visillos *del análisis de* Usos amorosos de la posguerra española? Que ya no alcanza con el realismo objetivo ni con el neorrealismo. Para promover un cambio en la percepción de género, hay que organizar ese trasfondo imaginario “femenino”. Por ejemplo, el de la felicidad conyugal del capítulo 17, con sus hitos sociales tomados como fisiológicos, donde la amenaza a la ficción social es la ficción cinematográfica. El cine como farmacón, que se presenta como la amenaza al orden social hegemónico:

Elvira se levantó a echar las persianas y se acordó de que estaría por lo menos año y medio sin ir al cine. Para marzo del año que viene, no. Para el otro marzo. Eran plazos consabidos, marcados automáticamente con anticipación y exactitud, como si se tratase del vencimiento de una letra. Con las medias grises, la primera película. A eso se llamaba el alivio de luto. (Martín Gaité, 1993, p. 34)

Asimismo, en boca del cura que confiesa a Julia en el capítulo 7 y que le recomienda que no frecuente el cine, porque este “siempre hace algún mal El cine, siempre el cine, cuántas veces lo mismo. Ahí está el mal consejero, ese dulce veneno que os mata a todas” (Martín Gaité, 1993, p. 45). Se puede pensar esta novela en dos movimientos: el primero dispone los fundamentos de la norma y la distribución de los roles para las mujeres; el segundo supone los rituales de desmitificación y desregulación de la norma, cuyo fin es el exilio interior o exterior. Los roles marcadamente femeninos están completamente contenidos y limitados por su relación con los roles masculinos (padre-novio-marido) y por hitos “fisiológicos” en relación a ellos (puesta de largo, noviazgo formal, pedida de mano, casamiento). Cuando la mujer se vuelve apta para el matrimonio en esta sociedad, es un momento crucial de su desarrollo y se la define como tal en pos también de la procreación. El primer movimiento se da fuertemente durante las ferias, esas fiestas populares que, por el contrario, deberían dar lugar a la excepción y ruptura de la norma. No obstante, aquí hay desfile de gigantillas, gente disfrazada con cabezas gigantes persiguiendo con palos a los chicos. Como vemos, la analogía es clara. Supone el imaginario represivo con su efecto pedagógico que impone toda una serie de conductas y prescripciones disciplinarias. No

es casual que la película que se nombra sea *Marcelino, pan y vino* (1954) por su efecto moral católico. Veamos lo que sucede en la confesión:

Julia quería hablar más, pero don Luis tenía voz de prisa. Ahora las mentirillas, el cotilleo, las malas contestaciones a la tía. Don Luis escondió un bostezo. Estaban cantando el Cantemos al amor de los amores. La iglesia se apaisaba, dejaba de girar. Los altares, las velas y los santos volvían a sus sitios, desfilaban por la canción en línea vertical, despacio, como cuando se pasa un mareo.

—No vuelvas mucho al cine, hija. Hace siempre algún mal. (Martín Gaité, 1993, p. 77)

En ese sentido, norma e ilusión son necesarias. En ese cruce se da también la posibilidad del testimonio que es lo que nos ofrece la novela con el diario de Natalia y la voz de Pablo, como si construyera una mirada cinematográfica. Testimonio y acto de escritura que discute dónde está lo creativo frente a la norma impuesta. Si el matrimonio, como hito, se vuelve un tema de interés general que convoca a toda la sociedad, implica entonces que sobre él se cierne un estatuto jurídico de derechos y obligaciones. Con esto me refiero a que es una cuestión de todos los sectores colaborar solidariamente para que los matrimonios se lleven a cabo. Pero en ese intercambio no hay diálogo, como vimos en Gertru y Ángel, sino cumplimiento de la norma. Por ejemplo, las cartas de Julia y Miguel, que, a su vez, están intervenidas por el dispositivo de la confesión: “Anoche me desperté y estuve escribiéndole cosas como las que me escribe él” (Martín Gaité, 1993, p. 40), confiesa Julia, pero al día siguiente se arrepiente y se va a confesar. La pureza en el aspecto público y la perversión que opera el fetiche en el privado son lugares comunes. Lo mismo con el cine que el confesor censura.

Otra intervención se da en el personaje de Elvira y el ejercicio artístico de la pintura “picaseana”. Podemos ver en ese caso cómo el luto opera la performatividad (escena del balcón, Elvira respirando), paralelo con Mercedes y Federico en la terraza. En esos espacios “híbridos” como el casino y las reuniones en la casa de Yoni, molesta la mezcla de clases. Esa mezcla lleva a la figura de Pablo, con su foco cinematográfico.

—¿Vas a ir al Casino a la noche?

—Creo yo que daremos una vuelta. ¿Tú qué dices, Julia?

—A mí me da igual. Total, está siempre tan ful.

—Sí, es verdad, no sé qué pasa este año en el Casino. Y cuidado que la orquesta es buena, pero no sé.

—La mezcla —saltó Mercedes con saña—. La mezcla que hay. Decíamos de la niña del wolfram. La niña del wolfram, la duquesa de Rockefeller, al lado de las cosas que se han visto este año. Hasta la del Toronto, ¿para qué decir

más?, si hasta la del Toronto se ha vestido de tul rosa. Y por las mañanas en el puesto. Así que claro, es un tufo a pescadilla...

—No, y que hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico. (Martín Gaité, 1993, p. 89)

La mezcla es también la diferencia de clases. La burguesía, sobre la que la novela ejerce su núcleo crítico, y la obrera, pero también aquella categorizada como “extranjera”. No es casual que las tensiones entre las clases y la infancia estén correlacionadas porque suponen la mirada de extrañamiento. Otro espacio híbrido y prohibido, al igual que sucede en *Nada* de Carmen Laforet, es el barrio chino, lugar también del tabú sexual, marginal y prohibido.

2.2. La infancia y el lugar de la literatura

Las imágenes de la infancia como de ensueño también aparecen en Pablo:

Franquéé [la puerta] y entré en un patio grande y absolutamente desnudo, como el alma de una cárcel. Al fondo, a unos cien metros, estaba la fachada del Instituto. Era de piedra gris, sin ningún letrero ni adorno, y tenía solamente tres ventanales uno encima de otro y encima, a su vez, de una puerta demasiado pequeña hacia la cual iba avanzando. Todo estaba arrinconado en la parte de la izquierda, de tal manera que por el otro lado sobraba mucha pared. Chocaba la desproporción y la torpeza de aquella fachada que parecía dibujada por la mano de un niño. No había nadie. Graznaban en el tejado unos pájaros negros. (Martín Gaité, 1993, p. 120)

Como vemos, la referencia a la mirada y al lugar de la infancia aparece como clave en la configuración subjetiva de Pablo. La mirada de niño es la que intenta sostener Pablo narrador, es decir, una mirada extrañada. “Volver a mirar con ojos completamente distintos la ciudad en la que había vivido de niño y pasearme otra vez por sus calles, que solo fragmentariamente recordaba” (Martín Gaité, 1993, p. 121). En correspondencia con la construcción de esta mirada y de la masculinidad que construye Pablo, está la carta de Elvira que Pablo decide borrar al no enunciarla. En esa operación el personaje masculino cae como candidato, estereotipo de la novela rosa, se lo transforma en antihéroe, pero también en quien modifica a otros personajes sin dejarse modificar a sí mismo, por eso su mirada es extranjera. Además, no es militar ni notario. Es un personaje narrador disruptivo, sin proyección futura ni estabilidad. A partir de cómo se dividen los tipos de narradores, pero, fundamentalmente, indagando los fundamentos para tal división, podemos pensar el problema de la función literaria. Por eso la ilusión queda en el lugar del imaginario que performa subjetividades de géneros frente a la posibilidad del realismo. Pregunta: ¿es posible el

realismo si constantemente se trata de una realidad que funciona sobre ilusiones, sobre ficciones? En definitiva, la *doxa* condensa el elemento imaginario. En esta línea, es importante el capítulo 16, cuando Natalia y Alicia discurren sobre la representación del “río”.

Le pregunté que por qué no hacía ella diario y dijo que no me enfadara, pero que le parecía cosa de gente desocupada, que ella cuando no estudia le tiene que ayudar a la madrastra a hacer la cena y a ponerle bigudís a las señoras. Otro día le hablé del color que se le pone al río por las tardes, que si no le parecía algo maravilloso, a la puesta del sol, y me contestó que nunca se había fijado.

— ¿Pero cómo puede ser? ¿No se ve el río desde tu ventana?

— Pues, sí. Pero nunca me he fijado. A mí me parece tan natural que ni me fijo. Un río como otro cualquiera. Agua que corre. (Martín Gaité, 1993, p. 135)

Alicia supone el punto de vista literal, concreto, de la no burguesía. En cambio, Natalia construye lo connotativo, lo poético, que habilita su condición burguesa. Esto es importante porque funciona sobre la base de la novela: la *doxa*, el sentido común del objetivismo que se muestra en la diégesis, frente a las estrategias de los personajes que narran, escriben sobre servilletas con lápiz labial o pintan. Esa intimidad de la que hablo no supone un foco psicologizante a lo Elvira; por el contrario, sirve para mostrar la conciencia de la burguesía hacia los años 50. Por eso la mirada extrañada de Pablo le sirve a Elvira, como vemos en el capítulo 11, no para estereotipar, sino para mostrar que la comunidad de mujeres vive en una falsa conciencia de clase, la de la burguesía española de provincia. Ese momento tensiona los mandatos, las pedagogías y las genealogías, sobre lo que es válido o no. En esa línea se sostienen los discursos de construcción de modelos femeninos y masculinidades. Para las mujeres, el rol de asistencialismo, de caridad (propios de la moral católica de la Sección femenina) es la antesala de los roles de esposa y madre; la mujer debe contentar el alma del varón según el discurso religioso (Blasco Herranz, 2014; Glenn, 1983; Lee, 2010), tal es el consejo que le dan a Julia. Dialécticamente, el hombre influye sobre la mujer y la determina. Juego activo y pasivo donde el único poder que le queda a la mujer es el del gobierno del hogar en términos de estrategia, como vemos en los personajes de Miguel y Julia. Pero el punto acá es el origen del mandato “fisiológico” del matrimonio, puesto que la pregunta acerca del deseo resulta clave para pensarla. Como veremos, los “desvíos” conectan el deseo a la posibilidad poética, en especial la de la escritura.

Ahora bien, en muchos casos, ese deseo desregulador aparece intervenido por Pablo que habilita el despliegue; en Natalia el personaje masculino del profesor genera unas transferencias no solo didáctica, sino también moral. Por eso, incluso por más desregulador que aparente ser, siempre es indirecto, mediado

por modelos de masculinidad femenina, ya sea para liberar el deseo considerado propiamente femenino o para sujetarlo a la norma *dóxica*. Digo, ya sea para la escritura, la carrera, o para el matrimonio. Le pasa con Natalia y con Rosa, por ejemplo, pero también con Emilio de quien Pablo es su consejero. Siguiendo este razonamiento, Natalia huye a la infancia para construir su ficción, no al imaginario de la *doxa*, sino al imaginario de la falta: salvaje, libre, en espacio conectado con la naturaleza. Lo mismo sucede con Elvira que trabaja en paralelo con el personaje de Natalia. Pensemos cómo recuerda su infancia, asociada a los mismos semas que muestra el personaje de Natalia. No obstante, a diferencia de Natalia, Elvira se sujeta luego, gracias también a la intervención a Pablo, sobre Emilio. Lo interesante es ver en ella un gesto metaliterario: es un personaje heredero del romanticismo, condensa todos los chiches que esta novela “realista” rechaza. Sin embargo, esa fuga permite leer el desvío, aunque breve, de la norma. Fisiológicamente estas normas que indizan los hitos sociales suponen la división absoluta entre la infancia y la adultez. Por eso la infancia es un vacío que se recuerda como lo no recuperable. El mundo adulto es un mundo normado, de símbolos, rituales y juridicencia. Es decir, de leyes que se fundan en la *doxa*, en los rituales y en los símbolos, como la vestimenta, que representan el ejercicio del arreglo social, con el que me referí a quienes dictaminan y controlan el momento y cumplimiento de la norma “fisiológica”. No es casual que la “memoria”, selectiva y destinada a borrar la infancia y, con ello, la guerra civil, tengan un matiz subjetivo, antirrealista, que enfoca su *pugna verborum* con la *doxa* de la moral nacionalcatólica. La primera impresión que le produce a Pablo el Casino pone en evidencia la intensa vigilancia y el control social a los que en la novela se encuentra sometido cada sujeto.

3. Literatura y educación: conclusiones

“Los hitos” son las “etapas” que, simulando un punto de vista fisiológico, las mujeres como comunidad deben transitar; persiguen normas sociales que se cristalizan como “naturales”: el Instituto, el ponerse “de largo”, la “pedida de mano”, el matrimonio, la maternidad. Paradójico es el lugar relegado en el que queda la infancia. En este artículo vimos especialmente “la división social de la norma” (el racionamiento: “la espacialidad performativa”) con la que me referí a cómo se espacializa la norma de división de lo masculino, de lo femenino, sus alianzas y estrategias. En principio, la casa paterna/casa del marido, pero también las funciones de estado, privadas, masculinas, en oposición a las mujeres en cooperación. Por ejemplo, Tali, la iglesia, con el dispositivo de la confesión; el casino como lugar de las alianzas y de la exposición femenina (subasta). Ahí aparece lo que podríamos entender como un “intercambio de mujeres” en la

novela, con sus alianzas de apoyo y cooperación. En esa línea, siguiendo a Gayle Rubin (1986), podemos pensar que una mujer es una mujer en tanto el vínculo que sostiene con los hombres la construye como tal. Por eso el matrimonio es una unión no entre hombre y mujer, sino entre dos hombres: marido y el padre que desplaza la mercancía. En ese intercambio se definen también las lógicas de la masculinidad: buen candidato esposo militar o notario. Los lugares de esparcimiento, como el cine, se caracterizan por la llamada cultura de masas (por ejemplo, la película *Marcelino, pan y vino*, 1954; NODO). La calle/los paseos operan bajo ese estricto control también: la mirada, los cuerpos. El café servirá para la tertulia, pero también para la confesión secularizada (Pablo, Tali). Como marco a esta propuesta, nos encontramos con la red de discursos de Falange y de los medios de comunicación, fundamentalmente las revistas (*Teresa, la revista para todas las mujeres*, por ejemplo), la red que ofrece el modelo estereotípico de la mujer frente al antimodelo. Así la tipicidad de la norma se asegura en un espacio y en un hito que simula ser fisiológico, incluso en los roles. Podemos pensar en la tía Concha, que cumple el rol de madre, y en Mercedes, que continúa el linaje femenino.

En esa normalización de la restricción y el racionamiento, nos encontramos con la contracara, el germen del antimodelo, el desvío de la norma que se presenta con los sentidos de la huelga de tranvía de 1951 y de las huelgas estudiantiles de 1956 con presencia del SEU. En este desvío aparecen Rosa, Natalia, Elvira (pensemos en el nombre de heroína literaria), la “chica rara”, Marisol “chica topolino”, Alicia la obrera, la madre de Pablo. La normalización no se estandariza ni se resuelve con el dictado de la norma. Es ideológica y funciona sobre el imaginario porque se es según se imagina ese rol, por eso en el texto es clave la construcción “me hace ilusión”. No bastan el control ni el cumplimiento (pensemos en Tali y su padre en tanto nuevo rico). Hay tensión entre tradición y modernidad. Es el personaje de Natalia el que encauza el sentido de la renovación estilística e ideológica en la novela. En principio, porque aparece otra posibilidad de imaginarse a sí misma en tanto mujer. Se habilita el desplazamiento semántico del hito al de hacer carrera. Y no es casual que el interés y la vía de realización sean las ciencias naturales, como vemos en el capítulo 13, puesto que es una manera de cambiar el sentido “evolutivo”, fisiológico de los hitos por una profesionalización de la mujer. La educación de las mujeres implica una pedagogía que es “cuestión social” porque la posibilidad de asistir al Instituto es, o bien escasa, o sigue los patrones de unidad de Estado (la familia como unidad primaria del aparato ideológico); Natalia dirá: “Es verdad que en mi casa no se puede vivir, tenía usted razón. La familia le come a uno, yo no sé. Hoy sin falta voy a hablar con mi padre” (Martín Gaité, 1993, p. 140). Ese no saber (“yo no sé”), esa elipsis que se construye, está en el mismo nivel de la infancia y la Iglesia (el instituto religioso). Recordemos el capítulo 15, la firma del concordato con la Santa Sede y el aspecto alegórico del Instituto-cárcel que,

además, se introduce con una lógica funeral, la de la muerte del director frente a la masividad de la procesión y el espectáculo de las Gigantillas.

En ese lugar vemos a Pablo como otro de los personajes disruptivos. Su disrupción, no obstante, al igual que la de todos los personajes que intentan desviar la norma, no resuelve el problema de las condiciones desiguales, que presenta en tanto hito y su división social genérica. El desvío es en Pablo lo educativo, mientras que en lo social, como vimos, interviene para asegurar la trascendencia de la norma. En lo educativo puede asemejarse a “la España de la rabia y de la idea” porque realiza una reflexión sobre la educación, los paseos, las charlas que intentan rescatar a Natalia, los claroscuros que juegan con las sombras del instituto y la luz natural. Lo mismo le sucede a Natalia cuando necesita estudiar. Sin embargo, la reflexión final sobre si ha servido el método termina contrarrestando con la realidad de la *doxa*. Es decir, el realismo le gana al ideal, a la utopía. Por tanto, lo abandona casi en el mismo momento en el que se vuelve consejero de Emilio. Es como si la *doxa* lo hubiera performado. Y quizá por eso mismo huye. Con la tercera persona la novela trata de hacer creer verdad; como si en cierta forma apareciera una circulación de la *doxa*. No obstante, también se muestra una disputa por la narración, por los focos de la narración de Pablo y Natalia, en esa tensión entre la objetividad y la intimidad, que media la conciencia burguesa de la transgresión a la norma. En definitiva, la *doxa* y las intervenciones que recaen sobre ella suponen un artificio, un modo de leer lo social desde la novela con sus tensiones y contradicciones, tanto en lo formal como en lo semántico.

Bibliografía

- AA.VV. (1993). *Carmen Martín Gaité*. Ministerio de Cultura.
- Abad, I. (2009). Las dimensiones de la “represión sexualizada” durante la dictadura franquista. *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 84, 65–86.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social*. Siglo XXI.
- Blasco Herranz, I. (2014). Género y nación durante el franquismo. In S. Michoneau & X. M. Núñez Seixas (Eds.), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo* (pp. 49–71). Casa de Velázquez.
- Cajade Frías, S. (2010). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV(2), 489–518. DOI: <https://doi.org/10.3989/rntp.2010.17>
- Derrida, J. (1997). La Farmacia de Platón. In J. Derrida, *La Diseminación* (pp. 91–261) (J. Martín Arancibia, Trad.). *Espiral/Fundamentos*. (Texto original publicado en 1975)
- Glenn, K. M. (1983). Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité. In J. W. Pérez (Ed.). *Novelistas femeninas de la postguerra española* (pp. 33–45). Porrúa Turanzas.
- Lee, S. (2010). *Una comparación temática de las novelas de postguerra Entre visillos y Nada*. [Chancellor’s Honors Program Project, Universidad de Tennessee] http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1399

- Mainer, J. (1994). *De postguerra (1951–1990)*. Crítica.
- Martín Gaité, C. (1999). *Desde la ventana*. Espasa Calpe.
- Martín Gaité, C. (1993) *Entre visillos*. Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Anagrama.
- Porrúa, M. (1993a). Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Martín Gaité. In E. Martinell (Ed.), *Carmen Martín Gaité* (pp. 120–128). Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Porrúa, M. C. (1993b). La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda). *Filología*, 1-2, pp. 291–299.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología*, VIII(30), 95–145.
- Tseëlon, E. (Ed.) (2001). *Masquerade and identities: Essays on gender, Sexuality and Marginality*. Routledge.

Nota bio-bibliográfica

Adriana Elizabeth Minardi es Doctora por la Universidad de Buenos de Aires e Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Ha publicado trabajos sobre la producción ensayística y narrativa de Juan Benet en diversas revistas académicas y participó como editora y autora del libro *La escritura íntima de Manuel Azaña*. Es profesora adjunta regular de la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del Instituto de Filología y Literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Ha publicado *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco: Un análisis ideológico-discursivo* (Biblos, 2010), *Memoria, historia, discurso: Variaciones sobre algunos ensayos benetianos* (Pliegos, 2013) y *Formas del ensayo en Juan Benet* (Eudeba, 2021). Ha sido investigadora externa del proyecto “La memoria novelada”, de la Universidad de Aarhus, Dinamarca, y directora del proyecto PICT “Memoria, Escritura, Retórica política. Manuel Azaña y Juan Benet. Derroteros críticos de la paradoja hispánica”. Sus áreas de trabajo son la literatura española contemporánea y el análisis del discurso, con especial foco en temas como la relación retórica/política, la memoria discursiva y la construcción del ethos. Ha sido becaria de la Fundación Carolina y ha dictado conferencias en la Universidad de Aarhus, la Universidad de Kassel —de la que también ha sido becaria posdoctoral—, la Universidad de Valladolid y la Universidad Federal de Río Grande do Sul en el equipo del SEAD (Seminario de Estudios en Análisis del Discurso). Integra actualmente el comité de redacción de la revista *Filología* (CIRC-LATINDEX) y es asistente editorial de la revista *Rétor* (CIRC) así como vocal de la Asociación Argentina de Retórica. Actualmente es directora de un proyecto PIP sobre la producción literaria española de los llamados “felices años veinte”. Ha dictado seminarios de doctorado, maestría y especialización en diferentes universidades nacionales e internacionales.

email: adrianaminardi@hotmail.com

Representaciones de las
(pos)memorias de la violencia
dictatorial en la literatura
hispanoamericana
de los siglos XX y XXI





CECILIA M. T. LÓPEZ BADANO

Universidad Autónoma de Querétaro, México

 <https://orcid.org/0000-0002-8911-6813>

La expresión literaria del trauma histórico
en dos novelas contemporáneas latinoamericanas:
Amuleto (R. Bolaño, 1999);
Insensatez (H. Castellanos Moya, 2004)

The literary expression of historical trauma
in two contemporary Latin American novels:
Amuleto (R. Bolaño, 1999); *Insensatez* (H. Castellanos Moya, 2004)

Abstract

Writing about memory involves balancing on the limits of the symbolizable and the unspeakable of trauma – individual and social – putting together puzzles in which some of the pieces do not fit and others have been lost. The aforementioned novels, both within the imaginary of disenchanting impotence in the face of the reconstructive faculty of memory in personalities devastated by state violence, share traits that connect them: both confront the difficulties of a pathological narrative by posing it from a delirious and/or dislocated discursive inquiry in which the authors sustain the literary possibility of anamnesis. The aim of this article is to explore the fragmentary, fetishizing construction of the paradoxes of memory in the aesthetic constitution of both novels as the only possible support in front of the irreparable damage produced by social subjugation. Through stylistic traits, the reconstructive, salvific viability of traumatic memory is renewed, and at the same time put into crisis.

Keywords: Memory, Trauma, Political violence, Gender, Ethnicity

Memoria: género y etnia

Lejos de ascender la escalera monumental del progreso, la historia es ante todo el tartamudeo de la derrota.

Daniel Bensaid, *Walter Benjamin centinela mesiánico* (Paredes, 2021)

Amuleto, de Roberto Bolaño, está centrada en la conmemoración, tanto de los jóvenes mexicanos militantes del 68 como de un personaje femenino a quien el autor admiraba desde su juventud: Alcira “Mima” Soust Scaffo (1924–1997), maestra rural y poeta uruguaya, participante en la vida estudiantil de activismo político capitalina entre los 60 y 80, quien vivía apasionadamente fuera de las reglas de su época. Cuando en septiembre del 68 el ejército invadió y saqueó la UNAM violando la autonomía universitaria, estuvo 12 días escondida en un baño allí; con posterioridad a ello, pasó temporadas internada en clínicas de rehabilitación mental hasta que fue devuelta a su país en los 80 (sobre ella se montó una exposición en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM: *Escribir poesía, vivir ¿desde dónde?*,¹ recordando los 50 años del movimiento estudiantil). En la novela Alcira “Mima” es retratada como “Auxilio Lacouture”, personaje que la convierte en un símbolo femenino de la resistencia cuando, oculta en ese imprevisto refugio y sostenida por la poesía, burla la invasiva presencia militar y acecha el avasallante poder gubernamental devenido dictatorial en el intento de inhibir todo bastión crítico.

La matriz estética que impulsa la creación de *Amuleto* se funda en extender e intentar agotar el relato de un suceso histórico ya narrado como “anécdota menor” en *Los detectives salvajes*. Retomar lo prolongándolo lo despega de la tensión e intensidad del episodio novelístico —casi un cuento insertado— para reconstruirlo en el ambiente vital de la protagonista, trocándolo en un mural contextual de su época; expandirlo “autoplagiándose” hace que algunos críticos caractericen el texto como “literatura fractal”.² La diferencia entre ambas narraciones radica en la recursividad del ambiente oclusivo durante la resistencia, iteración e intermitencia, que desarticulan el carácter acumulativo, novelístico, de la/s historia/s de vida relatadas fragmentariamente y enlazadas por el delirio, resquebrajando también la idea lineal de “biografía”.

El desarrollo de la trama estará regido por la reclusión del personaje en un espacio comprimido: de ese ambiente obsesivo sólo se escapa con la analepsis del recuerdo o la prolepsis del delirio. Así, en la prolongación del encierro durante un tiempo ya delimitado al narrar desde otro presente, distante y desencantado (que si bien no es el de la narradora, sí es el del escritor en los 90), los 12 días se disparan hacia la dimensión constituida por el recuerdo o por la

¹ <https://muac.unam.mx/exposicion/alcira-soust-scaffo>

² Respecto de ese concepto aplicado a la literatura, véase Echevarría (2008).

delirante clarividencia. La temporalidad ya acotada del suceso —esa continuidad cíclica marcada por las lunas sobre las baldosas del baño— asigna un límite cronológico al desgaste mental que, matizado por la resistencia, no debe mostrar el cataclismo mental en que terminó la biografía de Alcira. Aquel baño, sitio al que se alude constantemente como *locus* productor y regente del pensamiento abrumado alucinando futuridad, impone una cierta “unicidad”: es un cronotopo aglutinante que da coherencia al recuerdo y aun al propio delirio, al menos para el lector, aunque no para el propio personaje.

Por algunas de sus particularidades, la novela puede pensarse como un punto de inflexión dentro del giro en la representación ficcional anamnética: allí queda asentada la mutación del carácter “conmemorial” de la simbolización considerada “benjaminiana” en el sentido “mesiánico” ínsito en la temática desde sus primeras manifestaciones postdictatoriales, cuando el análisis teórico de la memoria social traumática se fundaba sobre el planteo de ese filósofo acerca del “mesianismo débil” (“débil”, pues es imposible devolver la vida a las víctimas de injusticias pasadas —el “fuerte” implicaría resucitarlas, lo cual sólo podría ser don divino—) y quedaba instituido en la “conmemoración” literaria, que adquiriría un carácter reparador, de justicia compensatoria a través del recuerdo vindicadorio.³

Esa postura teórica, vigente para el análisis de aquellos textos, muestra en *Amuleto* sus limitaciones frente a dos ejes: por un lado, el de la “heroicidad” del personaje, idea que en la novela se “desesencializa” a través de la incapacidad de acción en el encierro; por el otro, la “generización” de la memoria social traumática con la aparición de una protagonista mujer. El carácter conmemorial se transformará, durante la lectura, en la conflictiva impotencia contemporánea en torno a que la representación reconstruya la presencia o salve de algún modo de la ausencia a quienes las fauces canibalizadoras de la violencia histórica han tragado: el lector está encerrado junto con Auxilio.

Si bien la “generización” del trauma permite un juego alejado de lo heroico, la perenne militancia de Auxilio puede analizarse desde lo enunciado por Vinyes (2011) acerca de la decisión personal que borra la figura de víctima y presenta sujetos femeninos cuyas decisiones “proceden de una insurrección ética que consideran necesaria para vivir con decencia y conforme a sus proyectos o esperanzas” (Piper & Montenegro, 2017, p. 104).

El personaje confronta y “desesencializa” también la noción de “víctima” en la que solía situarse a la mujer en el relato ficcional anamnético; se convierte *avant la lettre* en lo que Michael Rothberg (2019) —teórico comparatista de la UCLA— llama *the implicated subject*. Con ese concepto, el especialista en historia del Holocausto, cuestiona la idea de inocencia, o bien, de no implica-

³ Sobre el tema, véase el capítulo que Habermas (1985/1993) le dedica a las *Tesis de filosofía de la historia*, de Benjamin, en *El discurso filosófico de la modernidad*.

ción, frente a la violencia histórica y la desigualdad social argumentando que las categorías de víctima, perpetrador y espectador, tan usuales frente a temas de historia/memoria traumática, no explican adecuadamente la conexión de una sociedad con las injusticias pasadas y presentes; por ello, a través de la figura mencionada, ofrece una nueva teoría de la responsabilidad política. Auxilio, en cada momento de la narración, es “sujeto implicado” aún encerrada e “inactiva”, expectante.

En la ya mencionada muestra del MUAC, una anécdota narrada en alguna de las filmaciones exhibidas (reportajes a familiares uruguayos y a profesores de la UNAM, que conocieron a Alcira) pinta la personalidad que la novela reconstruye: casi nunca tenía dinero, entonces, algunos docentes la apoyaban con ciertas sumas reunidas de tanto en tanto porque sabían que, a veces, no tenía ni lo indispensable para subsistir; en febrero del 74 le entregaron lo suficiente para que tratara su dentadura arruinada, pero el 2 de marzo fue cuando Francisco Franco hizo ejecutar al joven antifascista y anarquista catalán Salvador Puig Antich, última víctima del “garrote vil”. Ella escribió un poema sobre el joven y se lo mandó a Franco por telegrama a la residencia presidencial, incluso reduciendo algunas veces las palabras para adecuar su número al monto del que disponía: gastó así lo reunido.

Por lo dicho, acompañar en la lectura sus recuerdos, su encierro y su delirio nos hace compartir su actitud de solidario humanismo canonizador de la memoria y su apelación a un compromiso antiautoritario, mesiánico, perenne; somos también “sujetos implicados”, pero a la vez sabemos que permanece velado el sentido del título: la elección es una incógnita que se revela recién en la palabra final, lo que por sorpresa, fetichiza el recuerdo que ya no salvará de nada. ¿Qué es un amuleto sino un fetiche terrenal de lo trascendente? Sólo un minúsculo escudo personal cuya valía se sostiene en la superstición, sin siquiera el valor social vinculante de un talismán. A través de la palabra final se desmonta o, al menos, se precariza la empatía con el idealismo político construida racionalmente en la lectura, ya que al duplicarse respecto de la titulación, marca un círculo cerrado entre inicio-final, que contiene en su interior la historia narrada: Auxilio también es un amuleto y el amuleto también es un baño universitario (y no el aula o la biblioteca), episodio que, siendo real (histórico), pasa a ser, en el relato, un símbolo degradado de la resistencia “académica” (Alcira-Auxilio no es una académica, sino una modesta maestra idealista fuera de ejercicio profesional).

La construcción cerrada (título enigmático-palabra final que devela el enigma) redimensiona el desencanto, ya impreso desde el desalentador epígrafe de Petronio, “Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda” (Bolaño, 1999, p. 9),⁴ acentuado también por algunas

⁴ Satyricon, cap. 21: “Volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam” (Fernandez, 2012, p. 2).

escenas y por la frase donde la narradora anuncia el relato como una historia de terror, o bien, cuando señala: “La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde antes todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo” (Bolaño, 1999, p. 21). La triple repetición del “todo” no deja mucho lugar a la esperanza y la fetichización se refuerza si pensamos que la frase final es “Y ese canto es nuestro amuleto” cuando, como se ve en la cita, ya casi no hay cantos en el DF. Florencia Garramuño (2009) habla sobre el sentido activo del desencanto para esa generación que escribe con posterioridad a las masacres políticas:

Desencanto sugiere no necesariamente muerte e inacción, sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece encontrar en aquella ya no un motivo de celebración, sino una profunda desilusión y desengaño. (p. 56)

El relato encerrado surge, entonces, de la intersección de tres temporalidades. En primer lugar, el pasado de la protagonista, entramado de historias donde convergen, pensadas desde el género, las vidas tanto de los jóvenes poetas desamparados mexicanos, a quienes considera sus hijos, como las de los poetas mayores exiliados españoles, a quienes considera sus padres y quienes la conectan, a su vez, con otros movimientos dictatoriales anteriores, perpetuando “generacionalmente” la permanencia del avasallamiento. En segundo lugar, el asfixiante presente de la narradora, encerrada días antes de la tragedia de Tlatelolco, tiempo vuelto cíclico e iterativo en la recursividad del reflejo lunar sobre las baldosas, que la hace perder la noción de su circunstancia vital, con lo cual, queda destemporalizada en un “momento permanente”, volviéndose una espectadora tan trascendente —e impotente— como el *Angelus Novus* en la 9.^a de las *Tesis de filosofía de la historia* benjaminianas (recordemos, además, que el epígrafe de Petronio incluye el nombre del personaje, lo cual refuerza la imposibilidad de asistencia y ayuda por su parte; y que Petronio vivió en tiempos de Nerón y se suicidó dejándose desangrar, pero luego de mandar al emperador un vengativo escrito que enumeraba sus vicios y defectos). Como tercera temporalidad aparece el futuro de la clarividencia, diseñado desde el presente de la escritura, los 90, desencantada década de impunidad, privatización y vaciamiento de soportes económicos y laborales en que caducaron casi definitivamente las utopías sesentistas.

Los noventa eligen la duda y la incertidumbre como matriz literaria: del utópico mito que realizaba un valor desde una perspectiva ético-política y, en la afirmación de su respuesta, acentuaba el descubrimiento del ser —latinoamericano— se pasa a una escritura desencantada que arremete contra las certezas

progresistas de la historiografía positivista. Como señala María Cristina Pons (1996) en un texto sobre la narrativa ficcional histórica:

[En ésta] se sugiere que el presente histórico desde el que se recuerda el pasado está lejos de representar un momento histórico superado por el progreso, sino más bien implica el resultado de proyectos inconclusos, de promesas incumplidas y de un proceso de modernización que derivó en una Historia de dictaduras, dependencia y dominación, y en una gran incertidumbre sobre el presente y el futuro. (p. 25)

Escrito como un soliloquio, a partir del enclaustramiento, el relato condensa y entreteje —o, más bien, desdibuja los límites de— los tres tiempos centrados en la subjetividad de Auxilio (pasado y presente “biográficos” / futuridad del delirio); en ellos se astillan fragmentos de varias temporalidades represivas iberoamericanas, abriendo así las puertas a un tiempo continuo, “momento permanente” traumático, dictatorial que irrumpe personificado por los militares — metonimia del horror histórico latinoamericano— cuando ella ve, desde las ventanas de la Facultad de Filosofía y Letras, que el ejército invade la Universidad:

. . . se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes. (Bolaño, 1999, p. 12)

La experiencia traumática de su encierro imprevisto, autoimpuesto para preservar, contradictoriamente, la libertad y quizás la vida, convierte al piso del baño en un espejo cronotópico para el delirio: sobre esa pantalla en la que se proyecta la multiplicidad de los espacios (España, Uruguay, México, Chile, Argentina) y de las temporalidades (el franquismo, el 68 mexicano, el 73 chileno) represivos se dispara la intuición fantástica expresada a través de la ruptura del orden realista del relato, dislocado, intersectado, por la alucinación clarividente. Y el autor, cuyo acto de escritura pertenece ya al ideario finisecular, muestra el costado devastador de la historia: el momento en que los ideales regentes de la utopía se convierten en amuleto, fetichizándose para que no muramos de desencanto; para sostener, precariamente, la vida ante lo irreparable: la crítica revelación de la decepción queda anclada a lo intolerable de la verdad, por eso el ideal avasallado debe convertirse en amuleto.

Como hemos dicho, la novela emerge, en lo formal, como producto de la escritura en perspectiva, que vincula temporalidades diversas: un autor ubicado

en los noventa se invisibiliza a través de una narradora extemporánea, situada en otro momento social, retrospectivo, cuestionado, revisado. El efecto anacrónico de ese perspectivismo —que lo es también de género— les permite a ambos, en contrapunto, desarrollar cierta condición de clarividencia dramática enfocada hacia el presente de la escritura. Queda planteado así un giro drástico frente a la índole conmemorativa salvífica: aun cuando Auxilio sea guardiana de la memoria, también es adalid de la impotente nostalgia sin fuerza mesiánica, su visión delirante sostiene el amuleto.

Si unas palabras de Marx en el *18 Brumario* signaban el imaginario feliz y sesentista de la poeta antes de quedarse encerrada en el baño universitario —aunque desde el inicio, en la oscuridad interior de los floreros vacíos, intuía lo siniestro pasado y presentía las incertidumbres futuras— la apelación a los muertos en la novela no glorifica nuevas luchas ni encuentra nuevamente el espíritu revolucionario, más bien, hace vagar su espectro en un canto que, a menos que lo fetichicemos, se apagará con la muerte. En ese morir anticipado de los jóvenes en el tiempo del relato —ya que se plantea como previsión del futuro que detonaría en Tlatelolco— hay una fuerte intención de que el lector, a través de la memoria, tome conciencia del heroico arrojito juvenil de una generación —la de Bolaño—, pero ya no voluntad de cambio que detenga la decadencia ni nueva lucha más allá de la veneración a través del obstinado recuerdo en combate con la historia oficial, puesto que se ha perdido la fe en encontrar otra vez el espíritu de revoluciones de las que, en el momento escritural, sólo vagan los espectros.

Lo que queda en pie en la lectura es también, sin duda, el trabajo con la dimensión política de la memoria que, más que una restitución, es inscripción de una falta de la que la comunidad debe ser consciente. Como señala Sergio Rojas (2000),

el trabajo con la dimensión política de la memoria no tiene el sentido de una “restitución”, si se entiende por tal simplemente la suplencia o compensación diferida de una “presencia”, sino que se trata más bien de la inscripción en el presente del acontecimiento de la desaparición. Inscripción de la falta en el presente. (p. 182)

La literatura, habitada allí por los fantasmas que todavía no lo son en el tiempo del relato, impregna de desencanto cualquier futuro y exhibe una operación que desmonta tanto las ilusiones como la posibilidad de redención. Si hay una responsabilidad retrospectiva en el compromiso con el recuerdo, esa solidaridad anamnética ya no salda la deuda que permite la esperanza futura o lo hace sólo como inscripción de la falta en un fetiche incierto después de lo irreversible. Los muertos que se agitan cayendo al vacío en la alucinación, fantasmagorizándola a perpetuidad, ya no encarnan una apelación vindicativa, son los espectros épicos de la revolución imposible: la evidencia consistente de la derrota de los

mejores ideales; lo único que nos queda es el amuleto del canto liberador: un eco tembloroso donde el pathos ya no es epos, sino delirio, y tampoco hay compasiva reparación a través de la memoria, sino clarividente locura observando la masacre desde la impotencia. Quizás, en nuestra lectura de “sujetos implicados” con la historia de Auxilio, lo máximo que podamos lograr, en el recuerdo de ese canto, es convertir el amuleto en talismán.

¿Qué deja esta novela desencantada y, sin embargo, con la fuerza de las reliquias que nos sostienen, de los amuletos confiables sin los que no podemos salir a enfrentarnos con la vida? Esa particular estetización ideologizada del desencanto, con su carácter de inscripción de las víctimas —de la falta— en el presente, dándole un cariz positivo al idealismo de la lucha aun en la derrota. Esa escritura que ya no se sostiene en la convicción salvífica, pero que, sin embargo, nos sostiene, se irá perdiendo, desintegramos, estrellándose contra la realidad en otras novelas anamnéticas posteriores a la devastación de las masacres genocidas, donde el desencanto, la locura, la confusión e incluso la contradicción serán lapidarias.

Fredric Jameson (2008/2014) señala: “es axiomático que la existencia de una determinada forma literaria siempre refleja una cierta posibilidad de experiencia en el momento del desarrollo social en cuestión” (p. 26), así, en esa historización de la experiencia que implica casi siempre la literatura de una época, el halo aciago del desencanto que *Amuleto* materializa como futuridad delirante —leyendo Tlatelolco desde la contemporaneidad del momento escritural, pero sosteniendo todavía el canto libertario de las víctimas como tímida reliquia ideal, fetichizada— se diseminará, agravado, sobre la narrativa de inicios del presente siglo.

Dijimos que escribir sobre la memoria implica balancearse sobre lo simbolizable y lo indecible del trauma, ya que en la letra se reúne lo desarticulado. Partiendo de la psicología, ya se ha alegado sobre los impedimentos escriturales del mismo, pero cabe preguntarse, desde *Amuleto* como punto de inflexión en adelante, qué sucede con la narración literaria que transgrede esta dificultad —de lo indecible— tratando de representar el sufrimiento postmasacre política en el relato más contemporáneo.

Un punto central al respecto se me presentó como objeto de reflexión a través de un seminario con la doctora Françoise Davoine, excelente especialista en temas de trauma, locura y memoria, además de refinada literata, invitada a mi universidad. Cuando algunos asistentes le planteamos ciertos casos de violencia extrema experimentados en México y preguntamos cuáles son las posibilidades, para quienes la han padecido, de sanar, respondió que era necesaria la palabra de los testigos: “colocar testimonios allí donde hay sufrimiento”. Quizás —hipotetizo, aún sin certezas— esté allí el eje de estas nuevas novelas, pues uno de sus puntos cruciales es, precisamente, el quiebre y la incertidumbre del discurso testimonial, que empieza a volverse conflictivo en el personaje de Auxilio como

observadora impotente (Angelus Novus benjaminiano, pero de locuacidad delirante): el protagonismo que comparten estos relatos es, de diverso modo, el del testigo, uno que será cada vez más incapaz de sostener la memoria.

El ejemplo que tomaré a continuación es *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya, que narra la masacre guatemalteca cometida por los mandos militares contra comunidades indígenas; lo hace en abismo y en primera persona, a través de un corrector de estilo de moral dudosa cuya personalidad revela cierta fragilidad psíquica, cierta vulnerabilidad psicológica paranoide agravada considerablemente hacia el final. A través de la desgarrada voz coral de los sobrevivientes, se presentifica el genocidio en un extenso informe objeto de corrección estilística —pues las víctimas no hablan la lengua dominante— al que se vuelve reiteradamente como eje constitutivo del relato.

La novela comparte algunos rasgos con *Amuleto*: la imposibilidad de la memoria salvífica o la apelación al epígrafe de los clásicos, pero la impotencia y el desencanto se expanden por completo, aniquilando ese mínimo resquicio que quedaba en la fetichización del canto del ideal, el delirio se transforma en locura; la muerte intuida, en masacre genocida; el *locus* de resistencia, en acecho y exilio; cuando se quiere inscribir la falta en el presente, se descubre que ésta es ilegible porque no pertenece a la lengua hegemónica y suena distorsiva en ella; sólo la frivolidad y la ausencia de compromiso pueden liberar, pero a eso se llega pagando el precio de la cordura. Lo que todavía permanecía en *Amuleto* de “unidad de personalidad” a través del punto de vista de Auxilio como testigo anticipatorio delirante —aunque camine hacia la disociación en el final, en la intensidad de lo alucinatorio— también se desintegrará, dando lugar a un patológico testigo distante y esteta que, desde la frivolidad, se enfrenta a hechos lejanos, macabros, a través de testimonios en voces corales y fragmentarias, que pretende componer, volviéndolas “gramaticales”, sin atender a la torsión del trauma colectivo que va contagiándole su espanto.

Las características mencionadas y sobre todo la selectividad que el corrector impone al material testimonial —sometiéndolo a otra torsión, pero volviéndolo expresable— transparentan la recursividad del horror aún en la fragmentariedad y en la dificultad de traducción —o de reescritura legible— exhibiendo metonímicamente la redundancia del horror. Si en *Amuleto* la forma breve, condicionada por la temporalidad del encierro, atenúa la sensación de deterioro psíquico, que no debe ser demoleadora, en *Insensatez* sirve para constatar la celeridad de un proceso de devastación intelectual cuando la mente es acechada por lo macabro de una historia irreparable.

Los testimonios de los indígenas aparecen desarticulados como los cuerpos desmembrados que atestiguan; fuerzan la sintaxis de un español que no es su lengua madre, lo que, de por sí, implica un impedimento original: ¿en qué lengua se puede testimoniar? ¿es posible hacerlo en la del opresor asesino? ¿no implica esto ya un primer retorcimiento inhabilitante? No es sólo el

trauma lo que afecta esas frases, sino la obligación de simbolizarlo a través de un lenguaje ajeno; eso, a su vez, da cuenta de una violencia expropiadora original: la palabra también está enferma, por lo tanto, expresarla no permite sanar. Así, la “insensatez” —y la locura (ya no el delirio que constata e inscribe en el presente la reliquia fetichizada del canto libertario)— se constituye como tema central, reforzado también desde el epígrafe por las palabras de Ismene en la *Antígona* sofoclea: “Nunca, señor, perdura la sensatez en los que son desgraciados, ni siquiera la que nace con ellos, sino que se retira” (Castellanos Moya, 2004, p. 11).

Si la narración literaria intenta sujetar lo sociopático en la forma estética que lo simboliza, ¿cómo puede contenerlo cuando se expresa en anacolutos que distorsionan la sintaxis, en redundancias iterativas de lo atroz, en larvas narrativas testimoniales paridas en lengua ajena como fragmentos casi irracionales, aunque no por ello menos poéticos? Más bien, lo reduplica: es la sociopatía desbordante lo que reafirma el relato en el contrapunto entre la voz coral y el narrador en primera persona, quien al tiempo que se hunde en la propia paranoia al leer las más de mil páginas testimoniales —tétrica violencia de la que es, a su vez, testigo distante— apunta en su libreta, refragmentándolas, descontextualizándolas, aquellas frases que, aun en su torsión gramatical, encuentra bellas: su contenido de dolor no parece afectarlo racionalmente —más bien las paladea regodeándose en ellas—, sino en lo subliminal inconsciente que, ya enfermo, va agravándose gradualmente.

Así, en el final, no queda lugar para la esperanza. Sólo hemos reconocido las inflexiones metonímicas de un horror inconcluso del que, como el narrador, quisiéramos huir, él lo logra, pero ya sin cordura —la racionalidad se pierde en un régimen genocida— y aun en el exilio, el halo macabro del crimen lo persigue hasta el final: no hay salida, ni siquiera en la alienación del mundo estético que pretendía preservar, pero que termina carcomiendo inexorablemente su razón.

Tanto *Insensatez* como otros relatos contemporáneos, por ejemplo, *La mujer en cuestión*, de la argentina María Teresa Andruetto, y *Estrellas muertas*, del chileno Álvaro Bisama, comparten —y agigantan— rasgos que las emparentan con las dos ya comentadas, como ser, la devastación psicológica de las protagonistas —ambas, sobrevivientes de la tortura dictatorial—; la imposibilidad de la memoria salvífica o incluso de aquella que inscribe la falta en el presente, clausura planteada, en diversos grados, a través de indagaciones discursivas tentativas, carentes de adorno, disgregadoras, ante cuya fragmentariedad, contradicción y/o abismo, se astillan las certezas y también, la subjetividad de las víctimas. En estos relatos, lo simbolizado permite atisbar, según señala Pampa Arán (2005) —sobre el texto de Andruetto, pero extensible a los otros—: “no tanto lo que está en las palabras, sino lo que se oculta, lo no dicho, lo que está, estuvo o sigue estando, más allá de las palabras, en otra parte, negada, de la historia, personal y colectiva”.

En estos elementos contradictorios, conjeturales, distorsionados, ya no mesiánicos, que se agudizan conforme avanza el siglo y el desencanto, reconocemos el fracaso y la parálisis de los sobrevivientes de una generación avasallada, que es también lo indecible y siniestro de quienes hemos padecido, de modos menos torturantes, las dictaduras latinoamericanas.

Bibliografía

- Andruetto, M. T. (2017). *La mujer en cuestión*. Random House.
- Arán, P. (2005). Temporalidad y narratividad en historias de vida: Novelas de Andruetto y Schmucler. *II Foro de Investigadores en Literatura y Cultura Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Bisama, Á. (2010). *Estrellas muertas*. Aguilar Chilena-Alfaguara.
- Bolaño, R. (1996). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- Bolaño, R. (1999). *Amuleto*. Anagrama.
- Castellanos Moya, H. (2004). *Insensatez*. Tusquets.
- Echevarría, I. (2008). Bolaño extraterritorial. In P. Soldán & E. G. Faverón Patriau (Eds.), *Bolaño salvaje* (pp. 431–445). Candaya.
- Fernández, T., (2012, mayo 7–9). *Bolaño y los clásicos* [Comunicación]. VIII° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, Argentina. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Fernandez-%20Tomas.pdf>
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. FCE.
- Habermas, J. (1993). Excurso sobre las tesis de Filosofía de la Historia de Benjamin. In J. Habermas, *El Discurso Filosófico de la Modernidad* (M. Jiménez Redondo, Trad.) (4.ª ed.) (pp. 23–27). Taurus Humanidades. (Texto original publicado 1985)
- Jameson, F. (2014). *Las ideologías de la teoría* (M. López Seoane, Trad.). Eterna Cadencia. (Texto original publicado 2008)
- López Badano, C., & Cums, L. (2020). Dictadura, memoria y literatura: las variaciones simbólicas del trauma. *Caderno de Letras: Revista do Centro de Letras e Comunicacao*, 37, 121–131. <https://doi.org/10.15210/cdl.v0i37.18771>
- López Badano, C., & Miralles, D. (2018). Nuevas formas de narrar la memoria en dos novelas sudamericanas contemporáneas. *Visitas al Patio*, 12, 241–257. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/2114>
- Paredes, D. (2021, septiembre 12). Walter Benjamin centinela mesiánico en la mirada de Daniel Bensaid. *Radar Libros: Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/366698-walter-benjamin-centinela-mesianico-en-la-mirada-de-daniel-b>
- Piper Shafir, I., & Montenegro, M. (2017). Ni víctimas, ni héroes, ni arrepentido/as: Reflexiones en torno a la categoría “víctima” desde el activismo político. *Revista de Estudios Sociales*, 50, 98–109. <https://doi.org/10.7440/res59.2017.08>
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido: La novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI.
- Rojas, S. (2000). Cuerpo, lenguaje y desaparición. In R. Nelly (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 177–186). Cuarto Propio.
- Rothberg, M. (2019). *The implicated subject: Beyond victims and perpetrators*. Stanford University Press.

Sánchez Sans, J., & Piedras Monroy, P. (2011). A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las *Tesis de Filosofía de la Historia*. *Duererías Analecta Philosophiae: Revista de Filosofía*, 2, 1–32.

Nota bio-bibliográfica

Cecilia López Badano se graduó en Letras en Buenos Aires (Mención Honorífica); fue docente de la Universidad de Buenos Aires e inició allí su postgrado, completado con PhD en la University of Oregon. Becaria en la Universidad Complutense de Madrid, en la Boston University y, como investigadora, en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Hasta su retiro de la docencia en el 2022, fue profesora en la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). Su tesis doctoral *La novela histórica entre dos siglos: Santa Evita de paseo por el canon* fue editada por el CSIC (Madrid, 2010); su libro de ensayos *Inmersiones en el maëlstrom de Roberto Bolaño*, mereció Mención Honorífica en Casa de las Américas (La Habana, 2011). Ha publicado sobre literatura y narcotráfico en *Latin American Perspectives* (SAGE Journal) entre otros textos internacionales.

cecimar_2001@yahoo.com

cecilialopezbadano@gmail.com



ALEJANDRO RAMÍREZ MÉNDEZ

Universidad de Illinois Urbana-Champaign, Estados Unidos

 <https://orcid.org/0000-0002-1393-7447>

“La historia que nos ha sido arrebatada”: crisis de representación de la memoria y la historia en *Entrada libre* de Carlos Monsiváis

“La historia que nos ha sido arrebatada”: Rethinking the Representation of Memory
and History in Carlos Monsiváis’ *Entrada libre*

Abstract

In *Entrada libre* (1987), Carlos Monsiváis, ruminates about the importance of civil resistance in Mexico after decades of political instability, corruption, and violence. The cruel actions of the ‘dirty war’ left an unstable democratic system and an absent-minded population, which was still trying to understand the violent repression against left-wing groups. Under these conditions, Monsiváis questions the role of civil society in the production of mechanisms of resistance and reconciliation against a large history of abusive treatments and misuses that generated crisis in the country. This essay rethinks the representation of memory and history in the chronicles of Carlos Monsiváis. This project analyzes how the depiction of an the everyday life becomes an alternative method of expression for the a society in resistance, as well as a reevaluation of the meaning behind “historia nacional” and memory as the foundation of the perspective of time in Mexican society.

Key words: Carlos Monsiváis, *Entrada libre*, memory, history, social movements

Introducción

Hacia finales de los ochenta, el escritor mexicano Carlos Monsiváis (1938-2010) entendía que había una crisis de representación de la memoria y un fuerte conflicto de la sociedad mexicana con su propia historia nacional. En su libro de

crónicas, *Entrada libre* (1987), Monsiváis analizaba la compleja realidad de los movimientos sociales en México, que habían sido reprimidos brutalmente por el gobierno desde décadas atrás. En una de estas crónicas, titulada “¡Duro, duro, duro!”, el escritor mexicano detiene el avance de su narración sobre el pliego petitorio y las demandas que exigía el CEU (Consejo Estudiantil Universitario) hacia 1987 para esbozar una breve reflexión de los turbulentos tiempos que se estaban viviendo en el país: “El CEU se propone «recuperar una historia que les ha sido arrebatada», y se declara inscrito a la tradición que corresponde a un estilo político” (Monsiváis, 1987, p. 262). Esa tradición o estilo político al que Monsiváis (1987) hace referencia es por supuesto a “la movilización de masas y reflexión colectiva”, que hasta hace años atrás había sido reprimida violentamente en el país (p. 263); y que, desde los cruentos eventos de la Masacre de Tlatelolco en el 68¹ y la Matanza del Jueves de Corpus (1971),² había dejado un sabor amargo en la boca de todos aquellos que intentaban, de una u otra forma, hacer llegar sus demandas a instituciones de poder que simplemente no los escuchaban.

Debido a que esa ‘historia arrebatada’, a la que Monsiváis hace referencia, habla directamente de una ausencia que la sociedad mexicana, siente al pensar y vivir su presente: como si algo hubiera sido usurpado o quitado a la fuerza, como si las posibilidades de un mejor presente o futuro hubieran sido negadas para cualquier individuo en las calles. La tragedia de esa ‘historia arrebatada’ resuena aún más cuando se vislumbra el fracaso que el sistema político imperante por aquellos años había dejado en el país. Como bien explica Monsiváis (1987):

A los movimientos sociales en el México de estos años les corresponde un paisaje político y económico en ruinas . . . con los oprobios de la deuda externa, la inflación, el fracaso de las medidas para redistribuir el ingreso, la burocratización estatal, el desempleo, y le toca también oponerse al autoritarismo de viejo y de nuevo cuño, de los caciques y de los tecnócratas. (p. 12)

¹ El 2 de octubre de 1968, un grupo de estudiantes universitarios que se manifestaban pacíficamente en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco (conjunto habitacional ubicado en la Ciudad de México) fueron atacados por fuerzas del Ejército mexicano y por un grupo paramilitar conocido como el “Batallón Olimpia”. Algunos fueron encarcelados, otros perdieron la vida en aquella plaza. El acontecimiento es recordado en la memoria colectiva del país como la Masacre de Tlatelolco. Hasta el día de hoy, se desconoce el número de personas que fallecieron en tal acto represor del Estado mexicano.

² Así como la Masacre de Tlatelolco, la Matanza del Jueves de Corpus rememora las violentas acciones del Estado mexicano contra manifestaciones estudiantiles. El 10 de junio de 1971 (día de la celebración del Corpus Christi), estudiantes fueron reprimidos violentamente por el grupo paramilitar conocido como “Los Halcones”. Es por ello que al evento también se le recuerda como “El Halconazo”.

Y así como el *Angelus Novus* en el cuadro de Klee —o ese ángel de la historia al que Walter Benjamin se refiere en sus renombradas “Tesis sobre el concepto de historia” (1968, p. 257)—, al mexicano promedio no le quedaba más que ver a su pasado y encontrarse con una pila de ruinas y cascajos que se apilaban por doquier.

Este ensayo explora la crisis de representación, el paradigma de memoria y la lenta reconciliación de la sociedad mexicana en las crónicas literarias de Carlos Monsiváis en *Entrada libre* (1987). En contraste con otros textos de la producción intelectual de Monsiváis, *Entrada libre* se presenta como una meditación sobre la labor de la resistencia civil en México ante décadas de un sistema político corrupto y violento. El cruento paso de la guerra sucia por todo el país había dejado un sistema democrático trastabillante y una población desmemoriada que aún trataba de entender tales atrocidades como la represión violenta contra grupos de izquierda, la masacre estudiantil de Tlatelolco (1968), el Halconazo (1971)³ y centenar de otras. Ante tal escenario, Monsiváis no para de preguntarse en sus crónicas literarias cómo la sociedad civil podría generar mecanismos de resistencia y reconciliación ante una larga historia de abusos y arbitrariedades que habían dejado la nación en crisis: ¿puede haber espacio para la movilización social en una sociedad mexicana que ha aguantado el dolor de una ‘historia arrebatada’? Este proyecto pretende entender la escritura de la vida cotidiana como método alternativo de expresión de una sociedad en resistencia, a la par de una reevaluación del sentido de “historia nacional” y memoria como pilares de esa temporalidad de la sociedad mexicana.

La escritura de lo cotidiano

La escritura de Carlos Monsiváis podría comprenderse como una taxonomía de la cotidianeidad social en México, una operación precisa sobre los hábitos y costumbres que dan dinamismo y cohesión a la sociedad mexicana. No es por ello gratuito pensar que el uso de la crónica literaria se haya vuelto el mayor motor de su pensamiento, dando rienda suelta a la interpretación crítica de los pormenores políticos y culturales que estructuran al colectivo social en sus múltiples colaboraciones con periódicos nacionales: como *Excélsior*, *La Jornada*, *El Universal* o *Proceso*. Pero también varios de sus libros —*Días de guardar* (1971), *Entrada libre* (1987), *Los rituales de caos* (1995), *Apocalipstick* (2009)— guardan ese mismo rigor intelectual abriendo una ventana hacia el vasto conocimiento de la cultura popular y de masas que tenía. La crónica, como un

³ Es el otro nombre con el que se recuerda la Matanza del Jueves de Corpus (1971).

acto descriptivo y reflexivo del presente, le permite ver en los pequeños detalles del gran tamiz sociocultural los diferentes hilos contextuales que enlazados dan textura al mismo.

En una viñeta dedicada al Mundial de México 86 (“¡¡¡Gool!!! Somos el desmadre”), Monsiváis (1987) muestra un claro ejemplo de los enmarañados mecanismos de la cotidianidad y de cómo el crítico social debe desenredar e interpretar un fenómeno cultural tan complejo como las multitudes para dar sentido a la realidad mexicana:

Ilumíname Elias Canetti, genial descifrador de las masas, teórico insomne de las multitudes, analista de las conductas gregarias. Guíame por senderos del bien exegético sin caer en la tentación del paternalismo, y aunque ande en trance de populismo, condúceme al puerto seguro de las hipótesis. (p. 202)

Encomendándose en primera estancia al escritor búlgaro, mientras hace referencia a las teorías elaboradas por Canetti en *Masa y Poder* (*Masse und Macht*, 1960), Monsiváis utiliza ese rigor intelectual y esa comicidad de su pensamiento para descubrir el carácter igualitario y abarcador que tienen las masas. Sin embargo, su exégesis no se detiene ahí. Dado que, ante un evento mediático y descomunal como el Mundial de Fútbol, el escritor mexicano demuestra cómo la cultura de masas y el poder institucional reducen el nacionalismo mexicano a un mero espectáculo en el que el apoyo incondicional al equipo y a los colores se vuelve la moneda de cambio. Y es que, tal y como Monsiváis (1987) lo describe, el Pueblo es reducido a creer que su exacerbado nacionalismo justifica su incondicional amor y apoyo a los colores que blande su bandera, a las conductas exageradas y erráticas que se desfiguran y mezclan en el relajamiento, a esa fantasía que la ‘Historia oficial’ ha generado a través de una educación sistemática:

De hecho, el héroe verdadero del nacionalismo es su habitante anónimo, rencoroso con el amor y reacio a la épica, seguro de que su biografía se explica por su nacionalidad, y de que su nacionalidad es el otro nombre de su comportamiento. (p. 208)

Así, la escritura de Monsiváis tiene la asombrosa habilidad de describir la estructura profunda de los fenómenos socioculturales, mientras hace uso del humor para diluir la seriedad de lo que habla. Ante esto, Linda Egan (2007) sugiere que la crónica de Monsiváis está altamente cargada por dos vertientes discursivas que dan forma a su análisis teórico: la lírica y la empírica (p. 284). De la lírica habría que subrayar los ingeniosos juegos de palabras y aforismos que proporcionan complejidad lingüística, comicidad y sátira a su pensamiento (Egan, 2007, p. 286), esbozando en una broma sagaz un atisbo de idiosincrasia popular. De la vertiente empírica, Linda Egan (2007) resalta esa evidente nece-

sidad periodística del escritor mexicano por retratar una “realidad subalterna y otra realidad emergente” (p. 284) donde las tensiones entre la ciudadanía y las instituciones civiles van cincelando la irregular superficie de la historia nacional. En este sentido, Monsiváis tiende a plasmar un México “triplemente subalterno” donde la historia se percibe como algo incompleto y truncado, donde el complejo de inferioridad y el sentimiento de derrota rondan como un fantasma la cotidianidad de los ciudadanos por igual: “retratos sacionales de un pasado ejemplar por inservible para demasiados, de un presente ejemplar por insufrible para demasiados y de un futuro ejemplar por todavía inconcebible salvo como utopía” (Egan, 2007, p. 284). Así, la historicidad y la realidad social se ven como algo irreconciliable e incompatible para el gran grosor de la población que debe vivir a expensas del gobierno y de las instituciones que se muestran indiferentes ante su dolor, sus sentimientos o sus metas.

Ajeno a esa “ejemplaridad” de la temporalidad de la nación (“pasado ejemplar” / “presente ejemplar” / “futuro ejemplar”), el ciudadano promedio debe crear mecanismos subalternos en su día a día para contrarrestar esa evidente distancia y diferencia que existe con el gran proyecto nacional. Monsiváis (1987) tiene esto muy claro en *Entrada libre* al sugerir que

lo cotidiano, negado o ignorado por muchísimo tiempo, es ahora con frecuencia el marco de la disidencia o la configuración de la alternativa, el terreno propicio donde el sujeto individual y los pequeños grupos ven con más claridad las funciones de la democracia en la sociedad global. (p. 14)

Es exactamente aquí, en la gran taxonomía de la cotidianidad del mexicano, en la estructura social de la vida cotidiana como aseguraría Henri Lefebvre (2014), donde la crónica de Monsiváis revela las particularidades de lo subalterno, de eso otro que ha sobrevivido a la par de la gran “Historia nacional” para construir su propia “historia”: un anecdotario de proezas populares, resistencia y lucha que no se somete fácilmente a los dictámenes del poder o de las instituciones, y que irremediamente encuentra medios alternativos para labrar su camino.

Historia nacional y la memoria de los otros

Hablar de historia a finales del siglo XX como la plasma y la piensa Monsiváis requiere una completa revaloración de los mecanismos que entrelazan el presente con el pasado, e incluso con el futuro. Una obra como *Entrada libre* expone el despertar de la sociedad civil mexicana que, organizada, pretende dar un

vuelco a largos años de autoritarismo, guerra sucia, violencia de estado, corrupción, desfalco económico y humillación moral que el sistema político del PRI (Partido Revolucionario Institucional) y las instituciones de gobierno dejaron marcadas en la memoria e historias personales de quienes se opusieron. Por otro lado, abre también nuevos caminos de diálogo para dicha sociedad civil en pos de un futuro mejor. No obstante, en ningún punto de la historia fue tan visible esta manipulación como en el llamado a la “Unidad Nacional” que el presidente Manuel Avila Camacho (1940-46) proclamó hacia mediados del siglo XX, y que sería el pilar de la vigilancia y la represión durante los fatídicos actos del 68. Unidad Nacional que ya a primera vista sugiere una homogeneización que afecta el discurrir temporal de la nación atentando directamente contra formas alternativas de entender o manifestar la mexicanidad: “la Unidad Nacional va de los registros plurales de la historia y las vivencias personales, a la homogeneización del cine, de la radio, de la historieta, de los deportes del mundo de las celebridades” (Monsiváis, 1987, p. 208).

En “Tiempos de crisis”, el ensayista Claudio Lomnitz (2016) trata de comprender el manejo del tiempo dentro de esa cultura mexicana adoctrinada por la “Unidad Nacional”. Para él, la imagen del “pasado violento” siempre ha cautivado la imaginación de aquellos que han proyectado y apoyado el “Advenimiento de la Modernidad” como una manera de sacar a México del atolladero económico y político en que vive (Lomnitz, 2016, p. 185). Así, la historia se presenta como una serie de hazañas fútiles y de sacrificios (en un contexto judeocristiano), que se van apilando en la memoria colectiva con tal de lograr la tan esperada estabilidad nacional. Si bien algunos “sacrificios” parecen dotados de un aura de extrema heroicidad —como ocurre con ciertos personajes memorables del discurrir histórico nacional como Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Vicente Guerrero, etc.—, hay otros que pasan desapercibidos y que han alimentado también esa necesidad de estabilidad nacional y social con su anonimato. Son estos últimos —el ciudadano común, el mexicano promedio que nunca pudo aspirar realmente a mejores condiciones de vida— los que son verdaderamente víctimas de un sistema hegemónico que los utiliza como carne de cañón para su tan anhelado progreso y quienes nunca pudieron alzar la voz en cuanto a sus demandas colectivas:

aún no existía un tropo sacrificial para enmarcar las muertes de personas inocentes, que se representaban sólo como víctimas de una violencia censurable. No obstante, a medida que la historia nacional se consolidaba, las muertes de inocentes también llegaron a verse como sacrificios en nombre de la nación. (Lomnitz, 2016, p. 187)

Es quizás durante la masacre estudiantil de 1968 cuando este simbolismo del sacrificio adquiere la total “consumación de una forma de brutalidad”, que nutre

las bases y principios de un Estado posrevolucionario donde la aniquilación y la violencia sobre sus ciudadanos está completamente permitida (Lomnitz, 2016, p. 188). Lomnitz (2016) se apoya en el texto de Octavio Paz *Postdata* (1968) para distinguir dos formas de sacrificio actuando al unísono: la una, mesiánica basada en la tradición cristiana; y la otra, impersonal, construida a partir del arquetipo azteca de inmolación y poder político (p. 188). En la Masacre de Tlatelolco de 1968, el gobierno actúa con un exceso de brutalidad y agresión que hace eco y se parece a aquella infame matanza que los conquistadores españoles perpetraron sobre los indígenas durante la conquista. Y al igual que aquel funesto momento de la historia mexicana, aquí también se recurre al exterminio y al asesinato como una manera de preparar el camino hacia el advenimiento de un “nuevo hombre” moderno, liberado de las trabas de ideologías de izquierda:

Los sacrificios del pasado habrían de redimirse con el tránsito del país hacia un tiempo histórico mundial; es decir hacia la era de la civilización, el progreso, la democracia y la reconciliación entre las raíces indígenas y europeas de la nación. (Lomnitz, 2016, p. 188)

Esas inmolaciones absurdas, esas muertes sin sentido sobre las que el gobierno mexicano desea cimentar su visión de modernidad y democracia muestran en realidad el brote de violencia y autoritarismo, que no teme mancharse las manos con la sangre de su población. Así, historicidad y sacrificio parecen más un capricho de una visión torcida del ejercicio político y social en la nación que le da prioridad a la catástrofe como un catalizador de cambios radicales en el país.

Historia entonces, vista desde los de abajo hacia los que están arriba, pide a gritos reivindicación que al parecer solo la protesta o el activismo pueden, de una forma, subsanar las fisuras y la ruptura con lo vivido. La memoria, en ese sentido, se presenta como algo traumático ante la imposibilidad de cambiar el rumbo de los acontecimientos, algo que indirectamente afecta a todos por igual a pesar de la distancia temporal y emocional. Como asegura Marianne Hirsch (2008, p. 106), esta relación con el trauma del pasado no solo afecta a aquellos que experimentaron en primera instancia los eventos violentos, sino también a las generaciones siguientes, quedándose dichos eventos clavados en sus mentes como recuerdos vívidos del trauma colectivo. Esta posibilidad de la “postmemoria” habla de la continuidad del dolor y el horror que no solo queda en el superviviente, sino que se transmite como un legado de culpa o miedo en el ámbito colectivo y cultural de generaciones que desean conocer la verdad. Además, reivindicar la “memoria” con la “posmemoria” parece una nueva necesidad del saber histórico que, como bien indica Pedro Ruiz Torres (2016), por una parte, “propone entender y explicar los hechos y procesos” y, por otra, pretende “recuperar el vínculo afectivo con el pasado traumático” (p. 183).

Quizás en este punto las crónicas de Monsiváis abren un espacio crítico para la reivindicación de la memoria sin apearse a un marco histórico institucionalizado o unilateral, sino mostrando una pluralidad de visiones que permiten al ciudadano común expresar su parecer. En sus “Tesis de filosofía de la historia” (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940), Walter Benjamin (1968) ya expresaba ese carácter reivindicador que la memoria tiene ante el historicismo. La imagen del pasado es fugaz e imposible de retener, un instante en el continuum de los eventos acaecidos que no se puede recuperar como tal (Benjamin, 1968, p. 255). Lo que queda es el sentido de catástrofe y peligro que la historia acarrea y que pone en jaque la tradición y a los individuos. Para desmontar ese sentido de continuidad que el historicismo impone sobre la “imagen eterna del pasado” (“*eternal image of the past*”) es necesario fragmentarlo en pequeñas unidades, momentos que no sigan ese curso progresivo de las cosas (Benjamin, 1968, p. 262). Así, la memoria, como explica Karen Saban (2020), queda libre de las limitaciones del tiempo logrando ralentizar el paso acelerado de las cosas: “Frente al proceder sistemático y aditivo de la historia, la memoria espacializa el tiempo, lo vuelve en cierto modo atemporal para que el decurso de la historia se detenga” (p. 381). Es en este “modo atemporal” de la memoria, en ese “instante concreto”, cuando se puede dar un alto al fluir del tiempo, cambiando su ritmo, para reconocer en el momento un atisbo del pasado que permita por fin el olvido (Saban, 2020, p. 382).

Y tal vez Carlos Monsiváis tenía muy claro ese acto redentor del instante que trunca, escinde, desacelera el paso atrabancado de la historia oficial, permitiendo la inserción de visiones alternas, recopilando la memoria colectiva como una manera de detener y traer al presente el flujo del tiempo político social. Así, en “Lo marginal en el centro”, texto que sirve de introducción a su libro, el cronista mexicano escribe: “En las crónicas de este libro me propuse acercarme a movimientos sociales, no para registrar toda la historia sino algunos fragmentos significativos de entrada libre a la historia o al presente, instantes de auge y tensión dramática” (Monsiváis, 1987, pp. 14–15). Esa “entrada libre” involucra una escisión del continuum del “pasado ejemplar”, que el gobierno o la autoridad desea dejar indeleble en la mente de sus ciudadanos para permitir desacelerar la “modernización salvaje” (Monsiváis, 1987, p. 12); implica una ruptura con el movimiento imparable e irrefrenable del progreso occidental, permitiendo el libre acceso a una toma de conciencia, a la memoria de un accionar de la población que se organiza para cumplir sus metas.

Desencanto del presente con miras hacia un futuro en resistencia

Si bien *Entrada libre* se presenta como un libro de crónicas de una sociedad organizada despertando del gran letargo del autoritarismo y de la represión, eso no implica que toda la población mexicana comparta y entienda esa visión. De una manera directa, Monsiváis (1987) parece advertir a su lector sobre los verdaderos motivos por los cuales este mexicano promedio vive en un aletargado estado de conformismo, resignación y rencor: “*El desencanto. La apatía*. Para muchos estos conceptos explican el conjunto de la vida mexicana de hoy” (p. 14). Puede aparentar ser una fórmula simple, pero la combinación de “desencanto” y “apatía” en el día a día del ciudadano promedio afecta no solo el rendimiento de una sociedad que carga a cuestas los traumas del pasado, sino también las ilusiones por un porvenir esperanzador, por una toma de consciencia que involucre la toma de espacios de poder para hacer que sus peticiones y demandas sean escuchadas.

“Desencanto” y “apatía” son dos palabras que se normalizan y se insertan al vocabulario de la población mexicana de los años ochenta como resultado de un estado de crisis y como medio de justificar la declive económica y social que vivía el país. “La crisis” (1982-1989), como se lo llamaría en aquel entonces, resultaría del fracaso de un modelo de industrialización acelerada en el país, pero también sería el punto cúspide de una tensión política radicalizada por la violencia sistémica y la guerra sucia. Si la historicidad mexicana está plagada de cismas, caídas y sacrificios, “la crisis” marcaría el punto álgido en que el neoliberalismo como propuesta económica y política empezaría a derrumbar las bases de una inestable estructura sociocultural. Ante tal derrumbe, ante tal vacío dejado por los cambios sistémicos, Claudio Lomnitz (2016) sugiere la aparición de una condición que afectaría la socialización de los mexicanos, a la que llama “saturación del presente” (p. 192). Esta “saturación del presente” actúa directamente manipulando las expectativas que cualquier persona podría tener sobre el futuro, reprimiendo el deseo de alcanzar mejores expectativas de vida, llenando de miedo al consumidor ante la posible compra de un bien material que a la larga pueda ser contraproducente:

Uno de los efectos de la saturación del presente es la producción de un tipo característico de sacrificio y consumo que es, en última instancia, destructivo. Ese tipo de sacrificio implica una contradicción entre la necesidad de construir imágenes del futuro y el deseo de volver invisibles las aspiraciones del sujeto de clase media porque su expresión abierta lo vuelve vulnerable. (Lomnitz, 2016, p. 192)

Al reprimir los deseos, al dejarse someter por el miedo, el individuo provoca que el sacrificio abandone la esfera del pasado y se instaure en su presente como una advertencia de los males futuros si no toma las decisiones adecuadas. El individuo se debe inmolar para seguir su vida anónima, incipiente, tediosa ante la presión que ponen sobre él la desconfianza del estado de violencia, la inseguridad e inestabilidad económica. En el despliegue excesivo de nacionalismo que Monsiváis ve en, por ejemplo, el Mundial del 86 es posible presenciar la “saturación del presente” que restringe toda viabilidad de una redención histórica. Ningún sacrificio pasado puede ayudar a la población a salir del estado de crisis en que el sistema económico y político los metió, solo el trabajo arduo y en ocasiones deshumanizante puede lograr la supervivencia del día a día, solo la diversión, el jolgorio y la juerga de un partido de fútbol parecen suspender ese sentimiento de vacío que habita en ella.

El “desencanto” y la “apatía” incurren directamente en acciones y decisiones de un presente social, vapuleado por el pasado descorazonador e inmovilizado y somnoliento ante las posibilidades de un futuro. Como bien explica Werner Mackenbach (2014, p. 12), la posibilidad de un “futuro es impensable —e inimaginable— sin la memoria” y viceversa. Mackenbach (2014, p. 13) comprende bien la “dimensión futura de la memoria”, que la hace no solo vehículo de situaciones pasadas, sino un medio de resistencia y acto que posibilita y da validez al futuro. Cabría mencionar, por tanto, la perspectiva de la politóloga argentina Pilar Calveiro (2008), quien vincula la memoria con el desenvolvimiento y el desarrollo del futuro, pero también involucra al olvido como parte indisoluble de ese proceso:

En efecto, si la memoria permite los usos del pasado para el futuro y, a su vez, si el proyecto como futuro revisita la memoria, asimismo el olvido permite abrir el futuro hacia lo nuevo, lo diferente, escapando a la repetición y, simultáneamente, reconfigurar la memoria del pasado (p. 70)

Mackenbach y Calveiro muestran esa dimensión de la memoria y del olvido que permiten abrir las posibilidades hacia un futuro, siempre y cuando rompan con los paradigmas del trauma que atan la mente de los individuos. Y es exactamente esa solución la que Monsiváis parece encontrar para desarticular la maraña de la resignación social: una sociedad organizada consciente del ataque directo a la memoria colectiva y que se lanza en búsqueda de un futuro.

Conclusión

Finalmente, *Entrada libre* revela esa otra cara del gran cisma que significaron los ochenta después de décadas de autoritarismo: la de la población redefiniendo su identidad ante la gran entrada del neoliberalismo y su cultura de masas. Es así que Monsiváis (1987) se pregunta cómo surge un movimiento social ante el paisaje desalentador de la “modernización salvaje” y el “autoritarismo” de las naciones latinoamericanas: “Desde fuera, parece un accidente de la voluntad, la generación espontánea de efectos cuyo vigor minimiza cualquier vaguedad o la precariedad de la vida cotidiana” (p. 12). El escritor mexicano recalca esa marginalidad de la disidencia, de lo excluido, que actúa en los límites y en la periferia de lo que el centro siempre ha negado o ha tratado de socavar. La espontaneidad, por supuesto, se ve afectada por esa mezcla de memoria y olvido, que circunda la mente de una población precaria, siempre sometida por la autoridad, reprimida por la jerarquización brutal de un sistema sociopolítico.

Sin embargo, Monsiváis ve en el avance civil de una sociedad organizada en la década de los ochenta un claro ejemplo de toma de consciencia y resistencia, que pretende buscar la democratización del país ante décadas de autoritarismo y guerra sucia. Y no ve mejor manera de hacerlo que en las organizaciones estudiantiles que se alzan contra la impunidad y la discriminación de los medios educativos: “Los estudiantes son indispensables. El fuego de la revolución se vierte a través de su aspecto, de su furia denunciatoria, del esquematismo que redime la capacidad de su sacrificio” (Monsiváis, 1987, p. 242). Es aquí donde la labor del CEU desde la marginalidad parece cobrar importancia en la visión de Carlos Monsiváis, ya que se había consolidado como uno de los movimientos estudiantiles más importantes al estar constituido en su mayoría por estudiantes y docentes de la mayor casa de estudios de la nación: la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Es que, a diferencia de otros movimientos sociales y estudiantiles en México, el CEU logró abrir la mesa de diálogo de manera pacífica, sin sufrir la represión que se había institucionalizado desde el 68: “De modo paulatino, una segunda generación estudiantil interviene, ya no lacerada psíquicamente por el 68, ya no ansiosa de redimir en una sola asamblea al pueblo de México, a la hermandad latinoamericana” (Monsiváis, 1987, p. 242). Por ende, el fervor que parece alimentado por el rencor de la historia o las convencionalidades de la masa desorganizada, en realidad es transformado y transmutado en un diálogo en gran parte por generaciones que han logrado disminuir el efecto del trauma que dejó la violencia sistémica. Así, la memoria lacerante, como asegura Monsiváis (1987, p. 242), ya no afecta a las nuevas generaciones estudiantiles, sino que les permite ver de forma más detallada el panorama que tienen frente a ellos encontrando los medios por los cuales las estructuras de poder pueden ir poco a poco desarticulándose.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1968). Theses on the Philosophy of History. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (pp. 253–265). Schocken Books.
- Calveiro, P. (2008). La memoria como futuro. *Intervenciones*, 6, 59–74.
- Egan, L. (2007). México y modernización en miniatura: aforismos y sentencias de Carlos Monsiváis. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 66, 279–295. <https://doi.org/10.2307/25485840>
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Politics Today*, 29, 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Lefebvre, H. (2014). *Critique of Everyday Life*. Verso. (Texto original publicado en 1947)
- Lomnitz, C. (2016). Tiempos de crisis: el espectáculo de la debacle en la Ciudad de México. In C. Lomnitz (Ed.), *La nación desdibujada: México en trece ensayos* (pp. 185–216). Malpaso Ediciones.
- Mackebach, W. (2014). Los textos como campo de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España. *Meridional*, 2, 11–37. <https://doi.org/10.5354/0719-3734.2014.30888>
- Monsiváis, C. (1987). *Entrada libre*. Ediciones Era.
- Ruiz Torres, P. (2016). Historia en tiempos de memoria y “posmemoria”. *Pasajes*, 50, 180–184. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/pasajes.50.180>
- Saban, K. (2020). De la memoria cultural a la transculturación de la memoria. *Revista Chilena de Literatura*, 101, 379–404. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26915669>

Nota bio-bibliográfica

Alejandro Ramírez Méndez es profesor investigador (Assistant Professor) en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Illinois Urbana-Champaign (UIUC), donde enseña Literatura Latinoamericana y Latinx Studies. Su investigación se enfoca en analizar casos de migración y diáspora en la literatura y cultura tanto en Latinoamérica como en los Estados Unidos. Actualmente está trabajando en su libro, *Calles Migrantes: Transnational Cartographies and Global Cities in the Literary Imagination of Mexico and the U.S.*, que explora narrativas urbanas de escritores latinoamericanos y Latinx, quienes muestran flujos migratorios de personas e ideas en las grandes urbes norteamericanas a finales del siglo veinte y principios del nuevo milenio. Su proyecto intenta discernir cómo estas obras cruzan los límites sociopolíticos y culturales entre naciones, creando geografías transnacionales y ambientes fronterizos en el arte y la literatura durante el periodo histórico del neoliberalismo global.

aleram@illinois.edu



SUSANNA REGAZZONI

Università Ca' Foscari, Italia

 <https://orcid.org/0000-0001-8886-3369>

El relato de la violencia en Argentina: *Oración* de María Moreno

Violence Tale in Argentina: María Moreno *Oración*

Abstract

The aim of the present study is to examine María Moreno's book *Oración. Carta a Vicki y otras elegías* (2018). It is a work of difficult generic definition that narrates the years of the Argentine dictatorship (1976 -1983) through the death of Victoria Walsh and the disappearance of his father Rodolfo Walsh. It belongs, in some way, to the broad and diversified narrative of 'post memory'. Beyond the historical and political data, the author expands and focuses her reflection on the meaning of motherhood and fatherhood of activists in subversive groups, and the consequences of this condition in the dictatorship of the National Reorganization Process. The initial investigation, the link between a father and a daughter and the scene of their death, opens up new and old questions, such as aesthetic value, the search for truth and its representation, the place and the voice of women, mothers and daughters.

Keywords: argentinian literature, woman writer, military dictatorship, new journalism.

El relato de la violencia en Argentina

Aplicada al contexto español, Laia Quílez define la posmemoria como una forma de contra-memoria crítica que se enfrenta a la construcción de la memoria oficial y, por tanto, como una memoria rebelde e incómoda que parte del presente y afecta a la concepción de los poderes hegemónicos (Quílez Esteve, 2014, p. 60). Por esto, el objetivo de cierta literatura, lejos de pretender abordar el pasado como una totalidad cerrada y aprehensible, y de alcanzar una verdad única y unívoca, busca dejar en evidencia la dificultad para evocar los hechos

y particularmente la dificultad de representarlos en todas sus aristas. En este sentido, podría pensarse como un fracaso y el reconocimiento de los escritores de tal imposibilidad, sería el motor que impulsa, vertebra y deja abierta a las múltiples versiones, per-versiones y nuevos retos para cada lectura o proyectos de historización. Es importante destacar que el post-recuerdo no está directamente relacionado con el individuo que ha vivido o experimentado los hechos, en particular traumáticos, y luego los recuerda, sino con quienes los recuperan a través de la transmisión de ese recuerdo. Hay algunos elementos, como el mutismo o el silencio, que también aportan, desde un punto de vista emocional, la experiencia traumática. Por lo tanto, la post-memoria está directamente relacionada con los vínculos afectivos que existen entre quienes han vivido el acontecimiento y la información transmitida a los “herederos” (Hirsch, 2015, p. 106).

La posmemoria se basa, como tal, en la empatía, la imaginación, la proyección y la creación: se toma la memoria del otro como la nuestra, tomada prestada, heredándola de quien la ha vivido directamente. Se trata de una realidad modelada, indirectamente, por eventos traumáticos que todavía desafían la reconstrucción narrativa y superan la comprensión. Estos eventos se han desarrollado en el pasado, pero sus efectos continúan en el presente. Por esto, mientras viven los testigos de un trauma, ellos se encargan de la relación entre hechos y significados. Es su testimonio. Con su desaparición, las generaciones posteriores se plantean el interrogante de qué y cómo recordar y surge la tarea principal de la posmemoria: el proceso de construcción social de la memoria traumática en el presente para significar el pasado. Lo interesante es que las estructuras estéticas de las que depende este proceso no aspiran a transmitir el trauma original, sino a recuperar múltiples recuerdos (los personales, los colectivos, los íntimos e incluso los que generan diferencias) para inaugurar un espacio crítico de reflexión sobre cómo se transmite el conocimiento histórico. El trabajo de la posmemoria es, así, poner en práctica el deber crítico de una sociedad de cuestionar el uso que se hace de una historia traumática para fomentar en la sociedad una actitud inquisidora que no se conforma con interpretaciones históricas simplistas. Es la única forma de comprobar si las cuestiones desencadenadas por una historia perturbadora están aún por resolver. Su objetivo último es, por tanto, que la revisión del pasado permita un futuro más justo.

La conciencia de una memoria dolorosa, como en el caso del Holocausto, permite una apertura epistemológica e interdisciplinaria, adaptando el estudio de la posmemoria a obras literarias y artísticas de otras regiones geo culturales, vinculadas a pasados traumáticos como, por ejemplo, la experiencia de los regímenes represivos en algunos países latinoamericanos. Finalmente, como señala la investigadora de la Colombia University, el estudio de la posmemoria ilumina las cuestiones éticas y teóricas que deben acompañar la evolución de las nociones de trauma, memoria, identidad pasada y los llamados actos de transferencia intergeneracional (Hirsch, 2015, p. 20).

La última dictadura militar de la Argentina (1976–1983) se caracterizó por implementar un plan sistemático de terrorismo de Estado, que permaneció en el poder hasta 1983. Sin embargo, este caso es excepcional, puesto que ya durante los años del terror, las madres de la Plaza de Mayo denunciaron la desaparición de sus hijos y, pocos meses después de acabar la dictadura, se formó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). El presidente de la Argentina, Raúl Alfonsín, la creó el 15 de diciembre de 1983 con el objetivo de investigar las violaciones de derechos humanos, particularmente la desaparición de personas, ocurridas durante el período del terrorismo de Estado en la Argentina en las décadas de 1970 y 1980, llevadas a cabo por la dictadura cívico-militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional. La Comisión recibió miles de declaraciones y testimonios, y verificó la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención en todo el país. En 1984 produjo un informe final conocido como el *Nunca Más*, utilizado como prueba en el Juicio a las Juntas Militares, en el que fueron condenados varios de los dictadores que tomaron el poder en 1976. Estuvo presidida por el escritor Ernesto Sábato.

Como señala Fernando Reati en *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina 1975-1985* (1992), desde enseguida la narrativa argentina trató el tema de la violencia de estado a partir de los mismos sobrevivientes hasta llegar a lo que hoy se indica como la literatura de los hijos; y “la importancia de estas novelas y de su representación de la violencia radica en que no se limitan a reconstruir una época —si tal cosa es posible— sino que forman parte fundamental de un debate ideológico” (p. 118).

Parte de la última narrativa argentina, de formas muy distintas, vuelve a la violencia que el país sufrió durante la última dictadura y opta por una elección polifacética, indefinida, itinerante, nómada y fluida. También el texto que se analiza en esta ocasión pertenece a esta tipología de escritura, puesto que presenta un género narrativo en tránsito entre distintas opciones como autobiografía, narración, encuesta, *new journalism*, autoficción, crónica ficción o crónica narrativa... Desde el punto de vista de las estrategias narrativas, a veces, se opta por renunciar a establecer límites entre realidad y narración, se privilegia un gusto por la fragmentariedad y la interconexión de tramas y personajes, por el archivo y la presencia de una intertextualidad muy pronunciada. El texto en cuestión resulta ser el resultado de distintos escritos anteriores que se juntan, se mezclan y se superponen, además de añadir la parte narrativa y original de la autora.

Oración es una obra de difícil definición, puesto que presenta una escritura de frontera entre el periodismo —su punto de partida— y la narración, donde las notas de prensa resultan —según lo que declarara la misma autora en varias entrevistas— un borrador que luego se vuelve a utilizar y a transformar en un libro narrativo. Moreno empieza a hacer periodismo durante la dictadura militar argentina, cuando uno de los efectos colaterales de la censura fue que en los medios se podía practicar la crónica como laboratorio de escritura y, por esto,

sus publicaciones no fueron solo artículos periodísticos, puesto que la búsqueda de estrategias narrativas abundaba y prevalecía sobre la información. La ficción narrativa fue la contracara de la llamada Historia oficial comunicada por el gobierno de facto. Es Moreno quien señala que Jacobo Timerman, fundador de las revistas *Primera Plana* y *Confirmado* y del diario *La Opinión*, le dio su primera oportunidad. Timerman deseaba convertir el periodismo en un ejercicio de estilo. Él fue quien contrató a escritores en vez de periodistas para crear un híbrido entre el periodismo y la literatura, a la manera en que en Estados Unidos se hacía en la revista *Newsweek*.

Las cartas

Otro elemento que caracteriza esta escritura es imaginar o volver a imaginar la/s forma/s de documentar y escribir sobre la violencia que ha marcado la segunda parte del siglo XX. Entre las distintas soluciones emerge una escritura fronteriza que participa de una tendencia más generalizada que se arma a través de diferentes medios y formas de expresión artística.

Rodolfo Walsh (1927–1977) fue un periodista, escritor y traductor argentino. Integró las organizaciones guerrilleras FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) y Montoneros. Como periodista militante escribió sus tres últimos textos de forma epistolar: *Carta a Vicky* (1 de octubre de 1976), *Carta a sus amigos* (29 de diciembre de 1976) y *Carta abierta de un periodista a la Junta Militar* (24 de marzo de 1977). El 25 de marzo de 1977 desapareció.

Las cartas de Rodolfo Walsh a su hija Vicki y a sus amigos son motivo de reflexión sobre la memoria, las filiaciones, la revolución y el cuerpo por parte de María Moreno (Mancini, 2012, p. 83). Las dos cartas que escribiera Rodolfo Walsh a su hija Vicki, días después de la muerte de la joven (un texto asimétrico, señala Moreno, ya que su principal destinataria no puede leerla) y a sus amigos, tres meses después, son los principales elementos de trabajo sobre los que María Moreno escribe *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018).

En esos textos, la gesta política de Walsh se transforma en literaria y al mismo tiempo instaura un linaje de mujeres destinado a cambiar el modelo testimonial de la violencia política que —en cine, literatura y teatro— irrumpe con la interpelación recurrente de hijas y madres sobre el destino de sus queridos. La carta, afirma María Moreno (2018), es también un género vinculado a los informantes populares con los que Rodolfo Walsh contaba en ANCLA (Agencia de Noticias Clandestinas): el informante, como el vecino, está “más allá de los bandos en pugna” (p. 85), son testigos que conservaban una ética no transformable por el terror. Hay que considerar también las cartas anónimas que la junta

militar difunde para hacer propaganda a través de la prensa, que denunciaban políticos contrarios al régimen, o relatos de exmilitares “recuperados”. Acerca de las cartas de propaganda “anti-subversión”, nos podemos preguntar quién las escribió, quiénes son sus autores; pero ante las dos cartas de Walsh, la pregunta que surge es acerca de la verdad sobre quién era Victoria Walsh.

A los 22 años, Vicki Walsh comenzó a trabajar como periodista en el diario *La Opinión*, donde fue elegida delegada gremial. En este diario tuvo conflictos muy fuertes con su director Jacobo Timerman. Dejó el trabajo en *La Opinión* cuando, en el marco de la violencia política que vivía el país, Timerman comenzó a despedir a periodistas del diario bajo la acusación de que eran subversivos. En esa época, la joven ingresó a la organización guerrillera Montoneros, militando como voluntaria en una Villa miseria. Una vez que Montoneros pasó a la clandestinidad en septiembre de 1974, su seudónimo en el movimiento pasó a ser “Hilda”. Desde el golpe militar del 24 de marzo de 1976, Victoria Walsh pasó su vida refugiada en distintos lugares del Gran Buenos Aires. Durante la mañana del 29 de septiembre de 1976, un operativo militar con más de 150 soldados, tanques, autos y un helicóptero, del I Cuerpo del Ejército y el Grupo de artillería Aérea 101 de Ciudadela, bajo el mando del coronel Roualdes y de Ernesto “el Nabo” Barreiro rodeó la casa de la calle Corro n.º 105, en el barrio de Villa Luro, en la que Victoria Walsh se encontraba junto a su hija de un año, la familia que vivía en la casa y miembros de la secretaría política de Montoneros. La niña fue escondida y Victoria Walsh junto a sus compañeros decidieron resistir el asedio. Después de aproximadamente una hora y media de resistencia, en la planta baja de la casa murieron tres militantes (Ismael Salame, Juan Carlos Coronel e Ignacio José Bertrán). Victoria Walsh y Alberto Molinas, secretario nacional de Montoneros, ubicados en la terraza, respondieron con ametralladoras a los disparos de los soldados. De acuerdo con los testimonios, Victoria se quitó la vida cuando se agotaron las municiones. Es el mismo padre quien la presenta como una mujer revolucionaria que luchó por sus ideales y que supo elegir su destino, y quien declara:

Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonrosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta hermosa vida. No vivió para ella, vivió para otros y esos otros son millones. (Moreno, 2018, pp. 24–25)

El enfrentamiento fue conocido como el “Combate de la calle Corro” o “la Masacre de la calle Corro”. En 2015 comenzó la investigación de los asesinatos de la calle Corro en la causa por delitos de lesa humanidad denominada “I Cuerpo del Ejército” y en 2017 Patricia Walsh, hermana de Vicki, se presentó como querellante en esa causa para solicitar que se investigara la muerte de María Victoria en el marco del terrorismo de Estado en Argentina.

Oración: “¿Por qué la ficción se opondría al documento?”¹

María Moreno, seudónimo de María Cristina Forero (Buenos Aires, 1947), es periodista, crítica cultural, cronista y ensayista de vasta trayectoria, reconocida por sus obras de no ficción centradas en los temas del cuerpo, el género, el feminismo, la política y el sexo.² En 2019 gana el premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas y el jurado destaca “que es una escritora con una actitud punk, que renueva la mirada, que recopila materiales que aparentemente no tienen valor y les construye un valor y una estética universales. Es una gran sampleadora, una DJ, una remixer” (Jurado Premio Iberoamericano de narrativa Manuel Rojas, 2019). La crítica la considera como la mejor cronista en lengua castellana y una de las voces narrativas más singulares de América Latina, que ha logrado construir una obra desde la reapropiación de los encargos periodísticos. Sus libros presentan una acción en contra de una realidad social transformada por el neo-liberalismo que, como ha señalado en varias ocasiones Judith Butler (2017, p. 15), establece categorías entre cuerpos que valen y cuerpos que no.

Oración. Carta a Vicki y otras elegías se publica en 2018 y es un libro rompecabezas que se arma gracias a sus materiales heterogéneos: cartas, artículos periodísticos, reflexiones de distintas índoles, narraciones, entrevistas, diálogos... La misma autora explica las razones que la movieron a escribir la obra justo al principio del libro, en una especie de prólogo, donde se dirige al lector para ofrecer las claves de lectura y señala:

Las idas y vueltas se notan en los saltos de registro, las voces que se suceden —a veces querellantes, imperiosas, otras de una desolada lucidez—, el estilo, temeroso para el dato político recién adquirido, y al miedo de un error sobre lo más obvio allí donde la gravedad exige una cautela respetuosa y los escrúpulos del neófito. Quise poner a mi favor las tipografías, obligarlas a comprometerse: elegí dejar las palabras del enemigo en cursiva diferenciadas; los testimonios de los sobrevivientes, completos, en un capítulo entero; las citas, casi siempre destinadas al relato oral; las notas, en igual cuerpo que el texto principal y como parte de él. Que la repetición, la densidad, el avance penoso fueran para la lectura, como lo fue para la escritura, una de las maneras de la oración. (Moreno, 2018, p. 29)

¹ Moreno, 2018, p. 238

² Entre ellas, *El petiso orejado* (1994), *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Vida de vivos* (2005), *Banco a la sombra* (2007, 2019), *La comuna de Buenos Aires* (2011), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013), *Black out* (2016). Otros títulos son *Contramarcha* (2020) y *Pero aun así* (2023). En 1984 fundó la revista *Alfonsina*, periódico feminista que fue el primero en su estilo en la vuelta de la democracia tras la dictadura cívico-militar de Argentina. En 2005 comenzó su programa televisivo “Portarretros” por el canal Ciudad Abierta. Coordinó el Área Comunicación del Centro Cultural Ricardo Rojas hasta 2010.

Los seis capítulos (cuyos títulos sugerentes son: “Bitácora”, “De la voz de la sangre a la sangre derramada”, “H.I.J.A.S de la lengua”, “De la sangre derramada a la sangre azul”, “29 de septiembre de 1976” y “Las simetrías asimétricas”) en que se divide el libro se encuentran fraccionados en subcapítulos, donde María Moreno retrata a Rodolfo Walsh desde su relación con sus hijas Patricia y Victoria. Finaliza el texto una sección llamada “Lecturas” que presenta una bibliografía sobre el tema y “Gracias” que completa la información sobre las fuentes de la investigación para “armar” el libro. A este propósito, deseo reproducir el agradecimiento de María Moreno a Lilia Ferreyra que fue la última compañera de Rodolfo Walsh: “En especial, a la memoria de Lilia Ferreyra, que me prestó páginas del diario de Vicki, del que glosé algunos párrafos en su encomio y con el fin de dejar aquí palabras suyas que no fueron las últimas” (2018, p. 379). Señalo la importancia de la palabra “glosar” que implica la elección de reproducir la voz de la mujer y al mismo tiempo comentar su pensamiento.

Más allá del dato histórico y político, la autora amplía y centra su reflexión en torno al sentido de la maternidad y paternidad que participaban de grupos subversivos, y las consecuencias de su condición en la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional. De esta forma, la indagación inicial, es decir el vínculo entre padre e hija y la escena de la muerte de Vicki, se va abriendo a nuevos y viejos interrogantes, como el valor estético, la búsqueda de la verdad y su representación, el lugar y la voz de las mujeres, madres e hijas. La escritura de *Oración* se desprende de la lectura de las citadas cartas de Walsh, reproducidas al principio del libro, que provocan una serie de asociaciones con otros textos, novelas, películas, ensayos, que nos hablan de la experiencia traumática de la dictadura, en especial, de los vínculos entre padres, madres e hijas. La narradora busca una verdad esquivada: la de la vida y muerte de Vicki Walsh; la de la genealogía de las mujeres que, siguiendo la existencia de la joven, han vuelto a contar la historia de esos años como en la novela *El Dock*, de Matilde Sánchez; en la película *Los rubios*, de Albertina Carri; la crónica *Aparecida*, de Marta Dillon; la obra teatral *Mi vida después*, de Lola Arias o incluso de un libro surgido de un blog, *Diario de una princesa Montonera*, de Mariana Eva Pérez. Desde el punto de vista focalizado en Vicki o en la figura de su hermana Patricia, las relecturas artísticas de las H.I.J.A.S, la reflexión sobre las mujeres detenidas-desaparecidas junto a los prejuicios y vejaciones sufridos, trazan un historial de mujeres dañadas por la misma violencia que mató a Vicki y que ha podido trasladarse al relato desde todos los ángulos, en todos los géneros, con todas las técnicas. *Oración*, además de retratar a la familia Walsh, se acerca y reflexiona sobre la realidad de ser mujer, el sexo y la posibilidad de ser madre durante la lucha armada contra la dictadura.

Los muchos relatos que se encuentran a lo largo de la lectura de *Oración* se desarrollan a través de distintos lenguajes que parecen retomar la famosa pregunta de Piglia (2001) sobre cómo representar y escribir después de un trau-

ma como el de la dictadura en Argentina en la segunda mitad del siglo XX. A principios del mismo siglo es Walter Benjamin quien, en *El narrador* (2016), amplía la cuestión reflexionando sobre la relación entre información y narración, y apunta la importancia de la noticia, cuya difusión implica que

ya casi nada de lo que acontece redunde en beneficios de la narración, y casi todo [en beneficio] de la información. Y es que ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se relata. (p. 58)

La información periodística homogeniza todo contenido de la experiencia, resumiéndolo y concentrándolo en la noticia, perecedera por su naturaleza. María Moreno realiza el camino contrario y toma la noticia para transformarla en narración. A este propósito, la escritora señala que el testimonio en Walsh es más un recurso artístico que periodístico. Sobresale en esta reflexión la importancia de la estrategia narrativa, puesto que en Walsh y también en Moreno, el montaje de las palabras no obedece sólo a la rigurosidad periodística, sino además a la intención de encontrar cierto valor artístico a la verdad relatada.

El texto se arma a partir de la “información” de las cartas. Este dato se repite en varias ocasiones, desde distintos puntos de vista y perspectivas, se amplía, se modifica y, finalmente, se transforma en narrativa. Por esto, la lectura de María Moreno de las cartas de Walsh modifica el hipotético contrato de lectura de esta tipología de escritura para volverlas ficción. En *Oración*, estas cartas se presentan y se vuelven a presentar varias veces a través de un montaje y desmontaje de los materiales, repitiendo fragmentos y agregando comentarios, armando, de esta manera, el libro a través de un arte político y entrando en una dimensión estética además de ética. Al respecto, la autora declara:

Lo que Walsh deseaba no era la tensión entre ficción y realidad, entre hechos narrados con las prerrogativas de la ficción, o sobre ficciones referidas a materiales reales, o híbridos perfectos que operaran de diversos modos, de acuerdo a si el lector tenía o no el código, sino en textos que fueran capaces de liquidar esas cuestiones de fronteras, al intervenir en lo real modificándolo y dejando a la escritura en una suerte de rezago y, al mismo tiempo, haciendo de ella *un acto*, al darle la capacidad de transformar las condiciones de aquello que denunciaba. (Moreno, 2018, p. 92)

Una de las propuestas de María Moreno es la de leer la carta de Walsh a su hija en forma de elegía, siguiendo la tradición clásica que va de las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (siglo XV), al *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, y la *Elegía a Ramón Sijé*, de Miguel Hernández. En este caso, sin embargo, esta no procura solo un lamento, sino también un deseo de visibilizar, una toma de palabra para actuar y recordar.

Moreno lee cartas de familiares y notas de los “enfrentamientos” que publicaban los diarios de entonces y el archivo emerge lentamente a través de las páginas de *Oración*. Se trata de una lectura doble que se centra en la retórica de los textos puntuales que le interesa reponer y, al mismo tiempo, no descuida los textos que los rodean. La verdad de *Oración* se encuentra en un terreno resbaladizo, escurridizo e incierto, pero que, según lo que afirma la narradora, está ahí, hay que encontrarla indagando sus modalidades, buscándola en lo no evidente, incluso en el dato o testimonio falso. Una forma de verdad que se rige por parámetros retóricos, de persuasión, de adhesión a las ideas, de alcance, pero no por lo verdadero o falso de un dato, información o una cifra. Con respecto a las estrategias narrativas empleadas por Walsh, la autora apunta que Roberto Arlt es uno de sus modelos, sin embargo,

son las cifras las que gritan: 150 FAP y una muchacha en camión, cinco cadáveres y una nena de un año (la muchacha cuando entró a la casa de la calle Corro cumplía 26 años). . . . Para Rodolfo Walsh el número es una figura retórica de fuerza irrefutable. . . . Es con la mención de ese camión demasiado grande que Walsh cubre a Vicki y la virginiza emparentándola con “Esa mujer”, la de su *non fiction*. (Moreno, 2018, pp. 108–109, 131)

A partir de allí, se pone en duda que la ficción se oponga efectivamente al documento y por esto es importante comentar y ampliar la información. Hay que señalar, además, que María Moreno logra entrar, así, en la larga tradición de la escritura de mujeres cuya obra se construye a través de la adopción de géneros menores de la literatura, géneros que crecen a la sombra de las novelas, los dramas, las épicas (cartas, autobiografías, diarios...). Se trata de escrituras límite entre lo literario y lo no literario, que se denomina también en relación con la realidad, tradicionalmente preferida por su colocación periférica, gracias a la cual, como en este caso, la autora logra su derecho a escribir. Según considera Mariel Martínez (2018), se trata de un género “débil” usado por alguien “débil” como escudo ante el poder desde una posición de marginalidad. Y, retomando el célebre título de *Las tretas del débil*, se señala que los géneros también son eso: estrategias (Martínez, 2018). “No podré despedirme de vos” (Moreno, 2018, p. 232), le escribe el padre a la hija, porque es eso una elegía. Una despedida a destiempo. Una despedida insuficiente, con sabor a que debería haber sido de otra forma. Victoria Walsh pudo elegir otras vidas, dice el padre, pero eligió esta. *Carta a Vicki* señala también un signo trágico: la libertad fatal de una elección que no deja opciones.

Deseo concluir con una consideración relativa al uso o, mejor, nuevo uso de la elegía. Esta, según el diccionario español de *Oxford Dictionaries*, es una “composición poética del género lírico en la que se lamenta la muerte de una persona u otra desgracia y que no tiene una forma métrica fija” (www.oxforddic-

tionaries.com). María Moreno retoma y actualiza esta tradición según la lección de Borges, trata una herencia de forma original y “provoca una reflexión sobre la construcción dogmática de los discursos políticos y sociales, hegemónicos referidos a la violencia que cuestionan radicalmente las antinomias clásicas para una nueva reflexión que incluye negociación y diálogo” (Regazzoni, 2021, p. 210).

En 2002 en Argentina, por Ley de la Nación, se instituyó el *Día Nacional por la Memoria de la Verdad y la Justicia* en la jornada del 24 de marzo, en conmemoración de las víctimas del Proceso de Reorganización Nacional, iniciado ese día de 1976. El objetivo de esa celebración es construir colectivamente una jornada de reflexión y análisis crítico de la historia reciente. La memoria argentina actual tiene sus fundamentos en un proceso de concientización y develación de los hechos que han precedido la vuelta a la democracia y está fuertemente vinculada con los derechos humanos y, como declara Ernesto Sábato (2000), “la memoria colectiva de cualquier grupo humano se construye rescatando aquellos hechos que se consideran ejemplares para dar sentido a la identidad y el destino de ese grupo” (p. 1).

Bibliografía

- Benjamin, W. (2016). *El narrador*. Ediciones/Metales Pesados.
- Butler, J. (2017). *L'alleanza dei corpi: Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*. Nottetempo.
- Cannavacciuolo, M., Paladini, L. & Fava, A. (Eds.). (2012). *América latina: la violencia e il racconto*. Ca' Foscari Edizioni.
- Comisión Nacional sobre la desaparición de personas (1985). *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Seix Barral/Eudeba.
- Hirsch, M. (2015). *La Generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del holocausto*. Editorial Carpe Nortem.
- Jurado Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas, (2019, junio 26). *La escritora argentina María Moreno gana el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2019*. Nodal Cultura. <https://www.nodalcultura.am/2019/06/la-escritora-argentina-maria-moreno-gana-el-premio-iberoamericano-manuel-rojas/>
- Mancini, A. (2012). Estrategias: Las tretas del débil. M. Cannavacciuolo, L. Paladini, & A. Fava (Eds.), *América Latina: la violencia e il racconto* (pp. 81–89). Ca' Foscari Edizioni.
- Martínez, M. (2018, abril 9). *Oración de María Moreno: ¿Sexos débiles, géneros menores?. Sonámbula: cultura y lucha de clases*. <https://sonambula.com.ar/maria-moreno-sexos-debiles-generos-menores/>
- Moreno, M. (2001). El lugar de la resistencia (entrevista a Josefina Ludmer). *Radarlibros*. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-10/01-10-07/nota1.htm>
- Moreno, M. (2018). *Oración: Carta a Vicki y otras elegías*. Literatura Random House. Oxford Dictionaries. www.oxforddictionaries.com

- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria: Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 7, 57–75.
- Piglia, R. (2001). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Casa de las Américas*, 222(XLI), 11–21.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable: violencia de estado y novela argentina 1975–1985*. Editorial Lagasa.
- Regazzoni, S. (2020). La búsqueda estética de una escritura comprometida: *Oración* de María Moreno. In M. Rossi (Ed.), *La lingua transspanica del trauma: Violenza di Stato e narrazione tra Spagna e America Latina* (pp. 121–130). Cleup.
- Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Verbum.
- Sábato, E. (2000). *Memoria, pasado y futuro*. Facultad de Filosofía y Letras de la UBA- Conicet, I.

Nota bio-bibliográfica

Susanna Regazzoni es catedrática de literaturas hispanoamericanas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, directora del "Archivio Scritture Scrittrici Migranti" de la misma Universidad. Dirige asimismo *Dispore. Cuaderni della ricerca*, serie de Ca' Foscari Edizioni y es miembro de redacción de varias revistas. Entre sus últimos libros publicados se cuentan *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (Cátedra, 2012), *Entre dos mundos. La Condesa de Merlin o la retórica de la mediación* (Editorial Beatriz Viterbo, 2013), *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior* (Katatay, 2017), junto con Margherita Cannavacciuolo y Alice Favaro, la edición de *Jorge Luis Borges. Viajes y tempos de un escritor a través de culturas y sistemas* (Olms, 2018), con Carmen Domínguez Gutiérrez la edición de *L'altro sono io. Scritture plurali e letture migranti/ El otro soy yo. Escrituras plurales y lecturas migrantes* (Ca' Foscari edizioni, 2020), *El cuerpo (re) escrito. Autoras argentinas del siglo XXI* (Verbum, 2021) y con Adriana Mancini *Italia/Argentina. Una storia condivisa. Il racconto. Una historia compartida. El relato* (Ca' Foscari Edizioni, 2022).

regazzon@unive.it

Varia





MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie à Katowice, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4777-4041>

L'immigration dans le roman actuel : enjeux sociaux et stratégies persuasives. Le cas de *Soleil amer* de Lilia Hassaine

Immigration in Contemporary Novel: Social Issues and Persuasive Strategies. The
Case of *Soleil amer* by Lilia Hassaine

Abstract

In her article, Magdalena Zdrada-Cok analyses the representation of immigration in Lilia Hassaine's 2021 novel *Soleil amer*. She is concerned with argumentative and persuasive narrative strategies, the reterritorialization of immigration literature, and references to the realistic model of the novel.

Keywords: immigration literature, novel, realism, chronicle, suburbs

L'immigration, qui au sens collectif constitue une forme de migration à comprendre comme « un déplacement de populations d'un pays dans un autre ou d'une région dans une autre, pour des raisons économiques, politiques ou culturelles » (Larousse, s. d.), est un phénomène ancien inscrit dans l'Histoire des peuples et des sociétés humaines. De même, l'exil est l'un des thèmes littéraires universels. Pourtant c'est au xx^e siècle, dans le contexte de la colonisation, de la décolonisation et de la globalisation à l'époque postcoloniale, que l'on observe le développement de la littérature de l'immigration en France et dans d'autres pays d'accueil. Liée à l'apparition des diasporas (algériennes ou — au sens plus large — maghrébines, subsahariennes, etc.), l'écriture de l'immigration vise à représenter « sur le vif » la réalité socio-économique et la vie quotidienne des immigrés, tout en mettant en scène certaines reconfigurations identitaires : il s'agit en effet d'une problématique vaste, dynamique et complexe qui englobe,

entre autres, l'exil, l'acculturation, le dédoublement identitaire, les obstacles à l'intégration et la quête des origines.

Inséparable des transformations démographiques, économiques et culturelles qui touchent la société française, la littérature de l'immigration a longtemps été considérée dans les études littéraires comme distincte de la littérature française. Située dans un entre-deux, entre la culture d'origine et la culture d'accueil de l'auteur, elle est perçue comme une écriture hybride. Et comme le phénomène de l'immigration, tout massif et important qu'il soit, occupe une position périphérique dans la vie culturelle et économique de la société d'accueil, de manière analogue la littérature de l'immigration publiée en français et en France, surtout entre les années 1950 et 1990, continue d'être séparée du champ littéraire français. Reléguée dans les marges, et incitée par les éditeurs et les lecteurs à « s'autoexotiser » pour se différencier de la production dite « centrale » et pour satisfaire les attentes de lecteurs, elle se construit en accentuant sa différence et en exhibant sa marginalité : le phénomène de la littérature dite « beure », littérature de banlieues qui a connu un succès éditorial aussi impressionnant qu'éphémère dans les années 80 en constitue le meilleur exemple. Comme l'explique Christiane Albert (2005) :

la création de cette nouvelle catégorie de littérature de l'immigration qui émerge de l'intérieur d'institutions littéraires nationales (française ou québécoise) sans cependant se confondre avec elles, repose donc sur un certain nombre de présupposés idéologiques implicites. . . . Ceux-ci permettent de comprendre comment cette catégorisation effectuée par l'institution littéraire ne prend son sens que comme un phénomène miroir de la société d'accueil où la place marginale des littératures de l'immigration par rapport aux littératures nationales devient dans une certaine mesure représentative de la place de l'immigration dans la société. (p. 16)

Il s'ensuit donc que, dans les dernières décennies du xx^e siècle au début du xxi^e siècle, la littérature de l'immigration écrite en français par les auteurs qui vivent et publient en France n'appartient pas au champ littéraire dit « national » : elle fait l'objet des études francophones et postcoloniales et intéresse les recherches sur les littératures maghrébines et subsahariennes de langue française. Ne citons à titre d'exemple que *Les littératures francophones* (2010) de Dominique Combe (Chapitre « Littératures francophones, écritures "migrantes" »), *Langue et littératures francophones* (2001) de Denise Brahimi (chapitre « Double culture »), *Histoire de la littérature du Maghreb* (2010) de Mohamed Ridha Bouguerra et Sabiha Bouguerra (Chapitre « La condition d'émigré »). Or, on observe une reconfiguration intéressante de ce champ littéraire surtout après la publication du manifeste « Pour une littérature-monde en français » (2007), qui postule de réviser et d'abolir le clivage — jugé simplificateur et injuste — entre la littérature

française et francophone, et suite à l'apparition d'écrivains français dits « de la troisième génération », à savoir auteurs issus de l'immigration mais déjà très vaguement attachés à la culture d'origine des parents.

Cela étant dit, le présent article se penchera sur *Soleil amer* (2021), deuxième roman de Lilia Hassaine. Dans cette œuvre, qui est une saga familiale et une enquête sur les transformations urbanistiques et sociales des banlieues françaises, l'auteure présente la réalité de la cité de Billancourt construite à la hâte en région parisienne au début des années 60 et qui tombe progressivement en ruine dans les années 70 et 80, sa déchéance allant de pair avec celle de ses habitants. Par ce caractère sociologique et par son souci de détail et d'exactitude presque documentaire quant à la représentation des objets quotidiens, des modes vestimentaires, des modes de vie, etc., *Soleil amer* actualise l'esthétique réaliste et se rapproche d'une chronique.

En situant le texte de Hassaine par rapport à l'histoire de la littérature francophone de l'exil et de l'immigration et conformément à la tradition du roman français, nous poursuivrons toujours la réflexion sur l'intégration de la littérature de l'immigration à la littérature française actuelle — une problématique qui, certes, en renvoie à une autre : celle de l'intégration et de la diversité culturelle au sein de la société française d'aujourd'hui. En annonçant le cadre méthodologique de la présente étude, nous mettons surtout en relief deux perspectives qui nous servent de points de repères : la description du modèle de la littérature de l'immigration proposée par Christiane Albert (2005) et la poétique des valeurs de Vincent Jouve (2001).

Rappelons que *Soleil amer* a été reconnu par la critique et placé sur la liste de la première sélection du Prix Goncourt. Du reste, avant de devenir romancière, Hassaine bénéficiait déjà d'une certaine notoriété grâce aux médias audiovisuels (en tant que journaliste et chroniqueuse). Son cheminement de l'audiovisuel au littéraire n'est pas isolé. Le réinvestissement d'une visibilité médiatique vers une visibilité littéraire est une pratique courante en régime médiatique : par exemple, c'est le cas de Gaël Faye, de Magyd Cherfi (les deux connus d'abord comme chanteurs) ou encore de Mohammed Aïassoui et Sabyr Ghoussoub (journalistes). D'ailleurs, tous ces auteurs ont été largement médiatisés en tant qu'écrivains à travers les sélections de l'Académie Goncourt et, de plus, ils témoignent tous du rapprochement entre le roman, l'autobiographie, le journalisme et la chanson populaire qui s'opère dans la littérature actuelle, question qui restera pertinente dans la suite de notre étude.

Pour ce qui est de la dimension dite « autobiographique » du roman, la question est assez intéressante. *Soleil amer* est un roman au sens traditionnel du terme, ce qui veut dire que le statut de la fiction est maintenu aussi bien au niveau des personnages que sur le plan de l'intrigue, celle-ci étant linéaire, cohérente, agencée de manière logique ; de plus, l'histoire repose sur les événements dits « romanesques », c'est-à-dire censés intéresser et surprendre le

lecteur. En même temps, il existe une dimension familiale et personnelle sous-jacente au texte, dans la mesure où, lors des interviews — par exemple dans *Afrique Magazine* (2022) et dans *Alliance Française de Paris* (2022) —, l'autrice jette des ponts entre la diégèse et son propre questionnement identitaire. Or, si dans les épitextes audiovisuels l'écrivaine positionne l'histoire racontée par rapport aux origines algériennes de sa famille et en relation avec sa propre quête des origines, dans le texte proprement dit il n'y a aucun lien entre la figure de l'autrice et l'histoire racontée. Cette ambivalence du lien entre l'autrice et le monde qu'elle décrit, ce jeu subtil de rapprochements et de mises à distance, résulte peut-être du fait que l'autrice évoque l'époque qu'elle n'a pas connue personnellement (étant née en 1991) et à laquelle elle n'a jamais appartenu, mais qui l'a quand même marquée par le truchement du passé de ses parents. Mais cet écart entre les épitextes et le texte proprement dit permet de saisir la spécificité de l'écriture de Hassaine qui s'appuie sur un souci d'objectivité et de vérité : d'une certaine manière, l'histoire d'une famille algérienne n'est qu'un point de départ diégétique pour retracer les transformations sociales et urbanistiques des banlieues ; ainsi, la problématique socioculturelle se sert de l'histoire romanesque pour la dépasser : par conséquent, l'essai fait concurrence au roman.

Quant au rapport de *Soleil amer* au roman francophone maghrébin et surtout à la littérature de l'immigration, il faut remarquer que l'histoire racontée reproduit certains schémas que cette écriture a déjà richement exploités. La première partie intitulée « Les années 60 », qui relate la période entre 1965 et 1969, se concentre sur l'aliénation, l'exclusion et la misère sociale des ouvriers immigrés séparés de leurs familles — problèmes abordés notamment par Driss Chraïbi dans *Les Boucs* (1955), par Kateb Yacine dans *Polygone étoilé* (1966), par Tahar Ben Jelloun dans *La Réclusion solitaire* (1976) et *La Plus Haute des solitudes* (1977) et par Mohamed Dib dans *Habel* (1977).

En ce qui concerne la deuxième partie, « Les années 70 », Lilia Hassaine s'y concentre davantage sur la seconde génération de l'immigration. L'autrice montre le conflit entre deux modèles (oriental et occidental) de la famille ; cette tension provoque souvent une certaine crispation identitaire des pères qui se murent dans la tradition et, déstabilisés dans leur rôle de chef de famille, adoptent des comportements pathologiques et violents. Un autre problème lié à l'acculturation, qui s'ajoute à la souffrance due à l'exil et au déracinement, est une évidente désappartenance sociale des immigrés, faute d'une politique de l'intégration efficace. Écartelés entre les deux cultures, en rupture avec la langue et la culture des parents, les enfants des immigrés sont particulièrement menacés de désintégration psychique et d'exclusion sociale. Les portraits des personnages féminins tels que Nour et Sonia en quête d'identité linguistique, culturelle, sociale et sexuelle, en conflit avec les valeurs prônées par leur père, en conflit avec leurs corps, possèdent des points communs avec les personnages des romans de

l'immigration tels que *Les Yeux baissés* (1991), *Les Raisins de la galère* (1996) et *Au pays* (2009) de Tahar Ben Jelloun.

Le thème de la marginalisation et de la déchéance des jeunes issus de l'immigration s'intensifie dans la troisième partie, « Les années 80 », et concernent les personnages d'Amir, de Nour, de Nordine et de Miloud. Avec la problématique liée à la drogue, à l'épidémie du sida et aux abus sexuels, cette partie semble être de connivence avec le phénomène sociolittéraire que l'on a appelé, à tort ou à raison, « la littérature beur », représentée par une trentaine d'auteurs, parmi lesquels Mehdi Charef, Azouz Begag et celles et ceux qui ont par la suite largement dépassé ce courant, par exemple, Ahmed Kalouaz et Leïla Sebbar. Or, si dans le roman dit « beur » les accents sont souvent mis sur le sordide et sur l'exotisme des banlieues, si ce paradigme tombe sous la pression des lecteurs et des éditeurs, comme l'a remarqué Christiane Albert (2005), dans « le piège ethniciste », s'il existe tant qu'il se démarque de la littérature française, c'est-à-dire relégués dans ces marges, dans un *no man's land* (p. 59–61), le roman de Lilia Hassaine, au contraire, ignore déjà de telles pressions, sa légitimité dans la littérature française actuelle ne posant plus le moindre doute.

L'expression littéraire de Hassaine témoigne de l'intégration de la littérature de l'immigration dans le champ littéraire français ; de manière analogue sur le plan diégétique l'écrivaine décrit les transformations culturelles, démographiques et sociales de la banlieue en les considérant comme des mutations de la société française. Et la perspective diachronique ainsi que la structure de la saga familiale concourent, sans aucun doute, à cet effet. C'est cette dimension générale de la problématique (débarrassée d'une certaine « ghettoïsation » inscrite dans la littérature de l'immigration du xx^e siècle) que *Soleil amer* illustre et la phrase que l'écrivaine prononce lors d'un entretien pour Afrique Magazine en donnent la meilleure confirmation : « L'histoire de l'immigration est aussi l'histoire de France » (2022).

Il faut pourtant observer que le lecteur qui connaît l'histoire de la littérature maghrébine ainsi que celle de la littérature de l'immigration en est amené à se poser un certain nombre de questions. On peut donc s'interroger sur le manque de références explicites à ce champ littéraire, et c'est d'autant plus frappant que l'histoire racontée abonde en motifs qui constituent (comme nous venons de le montrer) des passages obligés des textes représentatifs de ces littératures. C'est significatif aussi, car l'écrivaine ne se désintéresse pas des procédés intertextuels en tant que tels : il suffit de regarder le titre qui se réfère au *Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud et annonce un riche champ sémantique rimbaldien parcourant tout le roman et s'associant à la quête identitaire du personnage de Daniel.

Tout compte fait, il paraît juste de dire que l'histoire qui concerne l'échec de l'intégration de la première et de la deuxième génération de l'immigration algérienne en France est narrée avec un souci d'objectivité qui correspond à une cer-

taine mise à distance : la blessure identitaire, l'exil, l'aliénation, l'exclusion étant le lot des ancêtres de l'écrivaine. Mais *Soleil amer* est aussi un hommage rendu à l'Algérie, pays des ancêtres de l'autrice qu'elle voit pourtant déjà comme un espace slointain et presque mythique. Elle se réfère à ce propos à l'image de la beauté des ruines de Djemila dans le prologue et l'épilogue du roman (Hassaine, 2021, p. 13–14, 156–158). Et pour clore cette réflexion sur le statut du roman dans la mouvance littéraire actuelle et dans la perspective historico-littéraire, force est de noter que *Soleil amer* contribue (avec d'autres textes et notamment *L'Art de perdre* d'Alice Zéniter, 2017) au processus de reterritorialisation de la littérature de l'immigration, pendant longtemps marginalisée et déterritorialisée, et de sa légitimation au sein de la littérature française actuelle.

Ce qui mérite d'être repris et souligné, c'est que *Soleil amer* actualise certaines caractéristiques du roman réaliste et renoue même aux motivations naturalistes de la littérature : ce texte se concentre sur les questions sociales et narre l'histoire de deux générations d'une famille immigrée en soulignant les déterminismes du milieu. Il existe plusieurs aspects dit « zoliens » (et un rapprochement du *Roman expérimental* n'y est pas incongru) dans le roman de Hassaine, dans la mesure où l'intrigue est subordonnée à une vision d'auteur et commentée dans le discours narratif. La diégèse constitue donc un espace expérimental, en tant qu'outil d'analyse sociale. En effet *Soleil amer* dévoile certains déterminismes sociaux et même (par le biais du motif des jumeaux) génétiques, afin d'interroger le monde de l'immigration. L'histoire racontée fonctionne donc comme un *exemplum*, au sens du terme proposé par Vincent Jouve (2001, p. 111–113) : elle est agencée de manière à transmettre les idées de l'autrice et s'accompagne d'explications, d'opinions et de prises de positions du narrateur qui « intervient idéologiquement en tant que commentateur et metteur en scène » (Jouve, 2001, p. 111) ; ainsi le narrateur assure-t-il au texte ce que Vincent Jouve (2001) nomme de fonction modélisante du discours (p. 111). En voilà un exemple qui démasque l'hypocrisie sociale et dénonce un racisme profond mais discret et habilement masqué :

Ève s'était rapprochée des parents de ses camarades de classe, un établissement privé tout à fait détestable dans le genre faussement ouvert, il y avait quelques Noirs et quelques Arabes pour les statistiques départementales, aidés par un système de bourse ; les parents étaient invités à y contribuer en début d'années. Les bonnes âmes de gauche pouvaient ainsi inscrire leur enfant sans craindre d'être mal jugées, tout en évitant l'école publique et son armada de têtes basanées. (Hassaine, 2021, p. 113)

Lilia Hassaine utilise un système d'oppositions, qui — conformément à la théorie de Jouve (2001) — est une stratégie persuasive fréquente : il s'agit de cas de figures où « l'axiologie du narrateur transparait surtout dans les oppo-

sitions qu'il installe» (p. 101). Dans *Soleil amer*, la signification sociologique, culturelle et psychologique de l'intrigue repose sur le thème des jumeaux séparés. D'abord, l'histoire racontée possède une structure dualiste, ce qui renvoie au contraste entre la société française et la société d'origine maghrébine (les inégalités socio-économiques étant frappantes). Précisons à ce propos que Naja, épouse de l'ouvrier immigré, Saïd, quitte leur bled dans la Willaya de Sétif et rejoint son mari en banlieue parisienne en 1964. À cette date, elle est déjà mère de trois filles : Maryam, Sonia et Nour. En France, elle donne naissance à deux garçons jumeaux. En raison de difficultés économiques, le couple décide d'en élever un, plus chétif, qu'ils nomment Amir. Quant à l'autre, nommé Daniel, il est adopté en secret (qui sera maintenu jusqu'au bout de l'histoire) par le frère de Saïd, Kader et son épouse française Ève qui prospèrent bien (ayant épousé Ève provenant du milieu bourgeois parisien aisé, Kader a monté dans l'échelle sociale).

Ce motif romanesque a permis à Hassaine d'inscrire l'histoire des jumeaux dans deux schémas diégétiques opposés. Daniel fait partie d'un milieu riche et cultivé ; son père adoptif a hérité de son beau-père une industrie de chocolat de luxe ; Amir, quant à lui, est fils d'un ouvrier alcoolique, il ne connaît que la cité de Billancourt qui devient un lieu de plus en plus marginal, sordide et isolé de la société française.

La séparation des jumeaux est un thème symbolique qui renvoie à toute sorte de blessures, de ruptures et de failles identitaires. En effet, elle sera à l'origine de la chute des deux garçons. L'histoire de Daniel illustre l'exil qui est double : social et familial, et qui s'accompagne de la falsification de son identité, de la dépossession de soi et de l'acculturation. Quant à l'histoire d'Amir, qui est un enfant mutique, elle symbolise le deuil de la séparation. Mais son silence peut être lu aussi comme une conséquence de l'exclusion sociale : le mutisme d'Amir est aussi celui des immigrés à qui on a refusé la parole.

Est significatif aussi le contraste entre Saïd et Kader. Ce thème possède aussi une évidente dimension postcoloniale. Saïd, le père biologique des jumeaux, et son frère Kader, le père adoptif de Daniel, instaurent deux relations différentes avec leur pays d'accueil : si le premier se fige dans son identité d'origine et — au fur et à mesure que celle-ci lui échappe — en finit par adopter le rôle d'un patriarche brutal et insensible, le deuxième frère, par contre, renie ses origines, plonge dans une inconsistance de plus en plus problématique, et, finalement, rate complètement sa vie personnelle et familiale.

De manière analogue, les épouses de Saïd et de Kader, relativement Ève et Naja, sont deux sœurs unies à jamais, suite à la séparation des jumeaux, par une destinée fatale. Leur histoire est allégorique, car comme le constate Naja : «L'Algérie et la France sont deux sœurs empêchées. Elles n'ont pas réussi à vivre ensemble, mais n'ont jamais su vivre l'une sans l'autre» (Hassaine, 2021, p. 140).

Tout compte fait, le dédoublement semble s'inscrire à jamais dans la destinée des immigrés qui éprouvent une sorte de déchirement intérieur. L'attitude de Saïd, personnage en conflit avec le monde et lui-même, en est le meilleur exemple :

D'un côté, il se disait fier de ses origines et de sa culture, de l'autre, il espérait se fondre dans le paysage français. D'un côté, il désirait rentrer au bled, de l'autre il rêvait que ses enfants s'intègrent. Il oscillait entre deux pays, entre deux projets et élevait ses enfants dans la même dualité. (Hassaine, 2021, p. 69)

Il en résulte que si l'histoire racontée suit, sur tous les points, le chemin dualiste, si les personnages entrent dans un réseau de relations binaires, c'est parce que le romanesque n'est pas une fin en soi dans ce roman sociologique, mais possède surtout des fonctions démonstrative, argumentative et persuasive. Par la stratégie qui consiste à schématiser les événements et les personnages pour les mettre dans des configurations significatives, Lilia Hassaine rend clair et manifeste son message sociologique, en lui subordonnant non seulement l'aventure mais aussi la construction des personnages. Les héros fonctionnent donc comme des cas sociologiques. Ainsi la typicité prend-elle le relais de l'individuation, si importante pourtant dans le romanesque traditionnel. De manière analogue, la dimension romanesque se confond avec les éléments de la chronique et du témoignage. L'autrice, dont l'atelier scriptural s'inspire sans doute de l'expérience journalistique, cherche l'efficacité et la concision, en cherchant surtout la clarté et la force persuasive de son message. Dans *Soleil amer*, les commentaires, jugements de valeurs, idées généralisantes prononcées par le narrateur abondent. Quant aux scènes (au sens du terme proposé par Gérard Genette), elles complètent et illustrent le discours du narrateur et servent de démonstration ; le narratif est au service du discursif et souvent l'individualité du personnage est sacrifiée au profit d'une représentation collective, comme dans cet extrait où le narrateur introduit le personnage de Saïd pour en faire le prototype de l'ouvrier algérien immigré :

Saïd avait connu les bidonvilles, puis écumés les foyers pour travailleurs immigrés, des dortoirs où les ouvriers s'entassaient à six ou sept sans intimité. Considérés comme de simples outils de travail, ces hommes avaient été coupés de leur famille et des plaisirs de la vie. Ils étaient nombreux à avoir sombré dans l'alcool. À leur arrivée, les femmes furent les proies des frustrations de leur mari. Naja tomba enceinte. (Hassaine, 2021, p. 20)

L'image du collectif à travers un cas singulier permet de rappeler en conclusion que *Soleil amer* de Lilia Hassaine propose une représentation pluridimen-

sionnelle de l'immigration algérienne en France : historique, sociologique et psychologique. La problématique que ce texte aborde s'inscrit dans la continuité de la littérature francophone de l'immigration en en reprenant les thèmes et les motifs majeurs, sans pour autant se réclamer explicitement de cette tradition. Par contre, le roman de Hassaine témoigne de la reterritorialisation de cette écriture qui a longtemps été considérée comme nomade, migrante et marginale. Contrairement à cette vision stéréotypée, l'auteur souligne la légitimité de cette écriture au sein des lettres françaises. Elle réalise cette démarche à travers l'actualisation des traditions réalistes et naturalistes, par le brassage de la fiction et du document et en utilisant plusieurs stratégies persuasives et argumentatives pour énoncer les valeurs du texte littéraire.

Bibliographie

- Afrique Magazine. (2022, juin 21). *Lilia Hassaine : «J'ai fait de mon étrangeté une force»* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Dsabax8_T5s
- Albert, Ch. (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Karthala.
- Alliance Française de Paris. (2022, janvier 27). *En français dans le texte avec Lilia Hassaine* [Vidéo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2yDLDIY_9W4
- Ben Jelloun, T. (1976). *La Réclusion solitaire*. Denoël.
- Ben Jelloun, T. (1977). *La Plus Haute des solitudes*. Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1991). *Les Yeux baissés*. Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1996). *Les Raisins de la galère*. Fayard.
- Ben Jelloun, T. (2009). *Au pays*. Gallimard.
- Bouguerra, M. R., & Bouguerra, S. (2010). *Histoire de la littérature du Maghreb*. Ellipses.
- Brahimi, D. (2001). *Langue et littérature francophone*. Ellipses.
- Chraïbi, D. (1955). *Les Boucs*. Denoël.
- Combe, D. (2010). *Les littératures francophones*. Presses universitaires de France.
- Dib, M. (1977). *Hebel*. Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Hassaine, L. (2021). *Soleil amer*. Gallimard.
- Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Presses universitaires de France.
- Kateb, Y. (1966). *Polygone étoilé*. Seuil.
- Larousse. (s. d.). Immigration. In *Dictionnaire de français Larousse*. Consulté le 15 avril 2023 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/immigration/41704>
- Zéniter, A. (2017). *L'Art de perdre*. Flammarion.

Notice bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteure habilitée à diriger les recherches, professeure de l'Université de Silésie mène ses recherches à l'Institut d'Études littéraires et enseigne dans le Département de Philologie romane à l'Université de Silésie à Katowice. Elle est spécialiste de littérature post-coloniale francophone et s'intéresse particulièrement aux littératures actuelles du Maghreb, du Machrek et de l'Afrique subsaharienne d'expression française. Autrice de deux monographies : *Les Figures de (Anti-)Narcisse dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Katowice, 2006) et *Tahar Ben Jelloun : hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000* (Katowice, 2015), ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrage sur, entre autres, Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, Abdelkébir Khatibi, Assia Djebar, Leïla Sebbar, Kamel Daoud, Rafik Ben Salah, Mohamed Kacimi, Ahmed Sefroui, Boualem Sansal, Atiq Rahimi, Fouad Laroui, Ahmed Kalouaz, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier, Georges Perec, Jean-Marie Gustave Le Clézio.

magdalena.zdrada-cok@us.edu.pl

Redakcja i korekta
PAWEŁ KAMIŃSKI (tekst francuski)
EWA ŚMIŁEK (teksty hiszpańskie)

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 7,25. Ark. wyd. 8,5.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

3 2



9 772353 988304

Więcej o książce

