

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Días cálidos y azules: exilio y palabra en el tiempo

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Española

Alumno:

Dafne Poblete Yáñez

Profesor Guía: Dra. Haydée Ahumada

2008

AGRADECIMIENTOS . .	4
Dedicatoria . .	5
RESEÑA . .	6
INTRODUCCIÓN . .	7
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS PARA EL EXILIO Y UNA MIRADA DE LA MUJER . .	9
1.1. La guerra civil. . .	9
1.2. Las mujeres españolas del siglo XX . .	10
CAPÍTULO II: HACIA UNA TEORÍA DEL EXILIO . .	13
2.1. Antecedentes teóricos . .	13
CAPÍTULO III : <i>DÍAS CÁLIDOS Y AZULES</i>,EL CRONOTOPO DEL EXILIO. . .	25
3.1. El cronotopo Bajtiniano . .	25
3.2. Exilio y cronotopo . .	26
3.3. El cronotopo del exilio en <i>Días cálidos y azules</i> . .	27
CAPÍTULO IV: Rafaela de Buen, discurso en voz de mujer. . .	35
4.1. Antecedentes para una escritura femenina . .	35
4.2. Escritura del yo . .	39
4.3. Un discurso en voz femenina . .	42
CONCLUSIÓN . .	50
BIBLIOGRAFÍA . .	52
OBRAS DE FICCIÓN . .	52
ESTUDIOS Y ENSAYOS . .	52
DIRECCIONES DE INTERNET . .	53

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el fruto del esfuerzo y de la ayuda de muchas personas que me dieron ánimo y energía cuando me sentía cansada o sobrepasada. A ellos es a quienes deseo hacer llegar mi más profundo agradecimiento. Vayan entonces mis reconocimientos:

A Haydée por su tiempo y su buena disposición siempre. Por su experticia y cariño.

Al Colegio De La Salle La Reina, a su Dirección y a mis alumnos.

A mis amigas Mónica Espinoza y Patricia Romero por su amistad incondicional y por su ayuda tan valiosa.

Dedicatoria

Junto con mi más profundo amor y agradecimientos, porque están junto a mí y por todo el tiempo que les quité, dedico este trabajo A mis padres, Sergio y Lidia, por su amor y apoyo. A mis hijos, Nicolás e Ignacio, que son la razón de mi vida y mi alegría más grande. A Felipe, mi esposo, porque sin su empuje y comprensión yo no habría continuado. A Hugo y Dominga, que aunque no están, son los gestores de mi amor por el estudio.

RESEÑA

Días cálidos y azules (De Buen: 1996) de Rafaela de Buen es una obra desafiante que, en primera instancia, mezcla narraciones y poemas para adentrarnos en la complejidad de su narrador-autor-personaje. En pocas páginas se cuenta una circunstancia que recorre la experiencia del exilio y las consecuencias que marcan el devenir de la vida de una mujer que debe abandonar su patria, su casa, sus amigos y un primer amor. A partir del momento de la salida de España, comienza a gestarse una condición de vida en la que el exilio no es un mero episodio, sino que se constituirá en el motor de una escritura marginal con rasgos característicos, colindantes con la autobiografía- sin serlo- pero definitorios de la escritura íntima y retrospectiva en una voz femenina, aspecto que será revisado en relación a las propuestas de Lydia Masanet y Lejeunne.

Para analizar la obra desde la perspectiva del exilio, seguiremos la línea teórica de Ugarte y para revisar los elementos de la escritura del exilio en relación a la tensionalidad tiempo/espacio, al cronotopo del exilio y al dialogismo, los planteamientos teóricos de Bajtín.

Dada la problemática que surge a la luz de una lectura de la obra como representativa de la escritura femenina, es necesario revisar los planteamientos de una literatura feminista y dentro de ella, los supuestos teóricos de Julia Kristeva, Biruté Cipliauskaitė y Judith Butler.

INTRODUCCIÓN

El corpus de estudio para este trabajo es *Días cálidos y azules* (1996) de Rafaela de Buen, cuya obra no ha sido estudiada suficientemente. El libro consta de diecinueve textos que tienen como ligazón el exilio, el desarraigo y la muerte. Estos se agrupan de la siguiente manera: dos poemas, cuyo tema es directamente el exilio y las claves para la memoria; trece relatos entrelazados por los recuerdos de la guerra y cuatro narraciones que parecen alejarse del tema central, pero que refieren a la muerte, el pasado y sus frustraciones o el estado fragmentado del sujeto.

Dentro de la narrativa del exilio, en la línea de entender el pasado desde el presente y darle una trascendencia artística y documental, se encuentra esta obra de Rafaela de Buen, escritora vasca, llegada en su juventud a Chile a bordo del Formosa. Su vida se marca con la Guerra Civil y es la manifestación de una experiencia del desarraigo que, sin duda, es fundamental para su creación, como forma de expresión de un testimonio. El estudio de esta obra va más allá de una perspectiva anecdótica o simplemente histórica. Trae consigo una problemática que trasciende hasta el valor estético que pueda tener y, además, hacia las diferentes manifestaciones con que la vivencia pueda expresarse.

En ella, se presentan unas estrategias narrativas que son definitorias y que, en rigor, se podrían relacionar con la estructura del género autobiográfico, aunque, en este caso, no se pueda hablar de una autobiografía, pero sí de relatos personales que aluden a un correlato histórico y biográfico vivido por la escritora. Además, resulta desafiante revisar su discurso a la luz de las teorías de género, las que nos permitirían el acceso a una construcción marginal y de las marcas propias de la literatura en voz de mujer.

En estos textos se evidencia y se puede rastrear esa voz que emerge al margen de dos culturas, de un no lugar, en el sentido en que lo plantea Marc Augé (2004), es decir, allí se asientan los sentimientos de soledad, extrañamiento, desprendimiento y desarraigo de una mujer en el exilio.

Un aspecto a discutir en nuestro análisis corresponde a la condición de esta obra que cruza sus límites con el género de la autobiografía, la que forma parte de los géneros referenciales, junto a la carta, el diario íntimo, las memorias, la crónica, el ensayo, la entrevista y el reportaje. Para entrar en este punto, acudiremos a las propuestas que formula Leonidas Morales, quien reflexiona en torno a estos “géneros menores” y abre la discusión en torno a la dificultad que la obra implica en cuanto a su género literario.

En la obra en estudio existirían marcas específicas del género autobiográfico y, a través del sujeto, encontraríamos una fuerte presencia del discurso testimonial. En el texto comparece una voz que, a través de la memoria, recupera los momentos que considera más importantes para decir una verdad que supone debe ser revelada, transformándose de esta manera en testigo. El testimonio sólo puede ser actualizado, dentro de la institución, como parte de alguno de los discursos genéricos existentes, de tal manera que, a su vez, el testimonio es un discurso transgenérico y puede existir dentro de cualquier género, aunque es en los géneros referenciales donde su aparición es predecible e ineludible (Morales: 2001)

Por otra parte, la obra de Rafaela de Buen (1996) *Días cálidos y azules* se ubica dentro del corpus de la literatura del exilio republicano en Chile. En ella se presenta la historia de la vida de una persona condicionada por un acontecimiento histórico, en el cual predomina el discurso subjetivo sobre el histórico e ideológico. Se presenta como la mirada interior de una mujer frente al devenir de una vida, construida desde la experiencia exílica. Esta mirada subjetiva parece determinar el estilo y estructura narrativa del texto.

La posición marginada de Rafaela de Buen se presenta en dos dimensiones, enmarcadas dentro del contexto español, ambas relacionadas con su condición de mujer y exiliada. Ella representa a la colectividad que deja su país tras perder la Guerra Civil.

Para analizar la obra desde la perspectiva del exilio, seguiremos la línea teórica que representa Michael Ugarte (1992), a la que se suman autores como Abellán (1976, 1977 y 1978), Caudet (1997), Ahumada (2005), entre otros, ya que sus reflexiones resultan clarificadoras en la tarea de componer una teoría posible del exilio, entendiendo que la experiencia exílica supone una doble ruptura. Por un lado, la separación física del lugar de origen. Por otro, la ruptura con los valores culturales y familiares que conforman la identidad. De esta forma, el sujeto, al incorporarse al nuevo país, vive una confrontación entre su cultura y la nueva, con la que no encuentra vinculación alguna, manifestándose el extrañamiento y el sentimiento de desarraigo.

En este sentido, el exilio implica un doble aislamiento. El sujeto es excluido del orden establecido por oponerse o asumir una posición divergente. Al abandonar su tierra natal, su voz queda condenada al silencio y su interacción con la realidad se establece desde fuera, desde la lejanía. Por otro lado, el exiliado inserto en una nueva cultura, no encuentra ninguna vinculación con ella, por lo cual vive, igualmente, al margen (Ayala, Ilie)

Dada la problemática que surge a la luz de una lectura de la obra como representativa de la escritura femenina, es necesario revisar los planteamientos que la crítica feminista ha formulado en torno a este tópico y dentro de ella, los supuestos teóricos de Toril Moi (1995), Aralia López (1995), Biruté Ciplijauskié (1988), principalmente. En lo referido a la escritura íntima y retrospectiva, incorporamos los aportes de Phillippe Lejeune (1991) y Leonidas Morales (2001). Finalmente, para considerar los aspectos de intimidad y voz femenina, nos acercaremos desde las propuestas de Lydia Masanet (1998), dado que se entrelazan las dificultades para definir el género literario con la doble marginalidad que se encuentra presente: la de ser mujer y la del exilio.

El tiempo y el espacio, dentro de la narración del exilio, alcanzan otras características que los alejan de las obras que entendemos como ficcionales. Se confunden en ellas los conceptos de narrador-autor y personaje. Este último se mueve en un tiempo y un espacio distintos de los que conocemos. El recuerdo de lo que quedó atrás vive en la memoria, se enfrenta a todo un mundo desconocido, poco familiar, salvo, en este caso, la barrera del idioma. Desde aquí abordaremos el concepto de cronotopo de Bajtín (1986), al mismo tiempo que consideraremos el lenguaje en su dimensión dialógica.

El acercamiento al corpus de análisis se establece en una doble perspectiva en la que se sustenta el tema. Por una parte se dirige a desarrollar la experiencia del exilio y la importancia de la memoria. Y por otra, a establecer la forma en que la experiencia del exilio influye y determina la conjunción entre vida y creación literaria, en la obra que revisamos.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS PARA EL EXILIO Y UNA MIRADA DE LA MUJER

1.1. La guerra civil.

Con el fin de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1930) y la deposición del rey Alfonso XIII en 1931, nació la Segunda República Española. Tras su establecimiento, se produjo una oleada de esperanza en la mayoría de los españoles; algunos la aclamaron con entusiasmo y otros se dispusieron a respetarla. Sólo una minoría, por nostalgia monárquica o en defensa de sus intereses, se mantuvo hostil y en espera.

Desde aquel momento, hasta las elecciones del 16 de febrero de 1936 en las que ganó el Frente Popular, compuesto por liberales, anarquistas, comunistas y socialistas, se produjo una enorme incertidumbre con respecto a la situación política del país. Esta ambigüedad provocó un estado de paz precaria, sostenida por una democracia vacilante y condicionada, alternativamente, por los gobiernos de izquierda (republicanos) y de derecha (nacionalistas).

Las causas de esta inestabilidad se acrecentaron en el primer bienio republicano, ya que el gobierno emprendió un programa de reformas que pronto chocó con los intereses de los sectores sociales más conservadores. Las tendencias políticas se radicalizaron y el gobierno, presionado por las organizaciones populares, adoptó una actitud pasiva ante el deterioro de la convivencia ciudadana. El segundo bienio puso marcha atrás a las reformas iniciadas bajo la dirección de Azaña, mientras tanto, el clima político se hacía más delicado y se sospechaba ya un posible alzamiento militar. (Gibson: 2007)

El asesinato del líder de derecha Calvo Sotelo y los continuos disturbios que se producían a causa de enfrentamientos entre miembros de la falange española y otros sectores fueron el anuncio de lo que tardaría muy poco tiempo en suceder. Así, la nación española marchó hacia una guerra civil que se inició con la sublevación militar sostenida por los generales Franco, Mola, Sanjurjo, Yagüe y Queipo de Llano, primero en Marruecos y luego en el resto de España.

Los sublevados, que recibieron la colaboración de la Italia fascista y de la Alemania nazi, desencadenaron una revolución, pero en favor de la instauración de una dictadura en España. Crearon una Junta de Defensa Nacional y buscaron a un nuevo líder, debido a la muerte, en un accidente de aviación, del general José Sanjurjo. Los dos generales que tenían más posibilidades eran el general Francisco Franco -que el 1 de octubre de 1936 se proclamó "Caudillo de España"- y el general Emilio Mola; pero este, al igual que Sanjurjo, murió en un accidente de aviación, dejando el camino libre a Franco.

La primera parte de la guerra estuvo centrada en Madrid, la capital del país. Ambos bandos creían que controlar Madrid era fundamental para la victoria. Por eso, desde que la guerra se inició, los rebeldes asediaron la ciudad para evitar que pudiera comunicarse con

el resto del país. Pensaron que, finalmente, se rendiría; pero Madrid resistió, y la batalla de Madrid se prolongó hasta el final de la guerra.

Gracias, entre otras cosas, a la ayuda de Alemania, Franco había avanzado sobre Andalucía y había conseguido ocupar las ciudades extremeñas de Mérida y Badajoz. En el norte, los rebeldes rompieron las defensas de Bilbao en junio de 1937. Dos meses antes se había producido el bombardeo de la localidad vizcaína de Guernica. En estas acciones, los sublevados contaron con la ayuda de la aviación alemana. En agosto de 1937, los rebeldes entraron en Santander, y en octubre, tomaron la ciudad asturiana de Gijón. Toda la zona norte estaba ya en manos de las tropas.

En julio de 1938, comenzó la dura y decisiva batalla del Ebro. Cuatro meses después, el Ejército republicano había sido derrotado. Como consecuencia, las tropas franquistas encontraron libre la ruta para avanzar hacia Cataluña; así, en enero de 1939, tomaron Barcelona y luego avanzaron hacia la frontera con Francia.

La ofensiva franquista definitiva tuvo lugar durante febrero y marzo de 1939. Finalmente, las fuerzas republicanas fueron derrotadas en la zona centro y en la zona sur de España. Las tropas rebeldes entraron en Madrid el 28 de marzo de 1939. El 1 de abril, la guerra terminó, iniciándose una larga dictadura que terminaría en 1975 con la muerte de Franco. (Preston: 2000)

La guerra civil española que se desarrolló entre los años 1936 y 1939 y trajo consigo una enorme movilidad, por cuanto la mayoría de los intelectuales se vieron obligados a salir al exilio, dado que se habían manifestado claramente en contra del fascismo, como ocurrió en el caso de los miembros del grupo del 27.

Los republicanos lucharon en la defensa de la República con poca o ninguna ayuda, contando con una formación militar precaria y sin armas de calidad. Entre las consecuencias más importantes de la guerra figura el factor demográfico. Los cálculos más aceptados estiman en quinientos mil muertos, el costo demográfico de la guerra y la posguerra. A ello habría que añadir la cifra de no nacidos y la pérdida de población joven.

Otro elemento clave de las consecuencias demográficas fue el exilio republicano. Ya durante el conflicto, los "niños de la guerra" fueron evacuados a países extranjeros, pero el gran éxodo tuvo lugar en enero y febrero de 1939, consecuencia de la conquista de Cataluña.

En conjunto, se calcula que hubo unos cuatrocientos cincuenta mil exiliados. Aunque algunos fueron retornando durante la dictadura, muchos no volvieron a España o esperaron a la muerte del dictador en 1975. Este exilio supuso una importante pérdida demográfica para el país: una población joven y activa, que incluía a gran parte de los sectores más preparados del país: las elites científicas, literarias y artísticas de la Edad de Plata¹.

1.2. Las mujeres españolas del siglo XX

Con el advenimiento del siglo XX, y sobre todo a partir de la 1ª Guerra Mundial, nace la comúnmente llamada "mujer moderna". La figura llegó a su plenitud en la década de los años veinte o años felices y en España mantuvo el apelativo de "mujer moderna".

¹ Se denomina Edad de Plata al periodo que abarca la existencia de las generaciones del 98,27 y 36. La denominación continúa la idea del siglo de oro español.

En Madrid, eran mujeres de la burguesía o clase alta, generalmente heterosexuales, quienes lucharon por tener voz; muchas eran feministas o con cierta afinidad por dichas propuestas; todas eran cultas, políticamente liberales y de tradición krausista. Algunas desempeñaron profesiones y viajaron, pero no se les aceptaba la vida bohemia que sólo quedaba bien para los hombres.

El primer hito en el establecimiento de un lugar para mujeres fue la creación de la Residencia de Señoritas, dirigida por María de Maeztu. La meta de “La Resi” femenina era proveer una casa y un lugar de estudio y de conferencias a las jóvenes de provincias que querían hacer una carrera universitaria, sin embargo, no todos los escritores de la época quisieron hablar para las señoritas. Excepciones fueron García Lorca y Alberti, por citar algunos.

El feminismo de aquella época se basaba en el reconocimiento de la opresiva situación de la mujer a causa de la falta de educación y recursos económicos. Las modernas, que eran conscientes de ello y querían reformar la sociedad, eran feministas. En España, a causa del general analfabetismo entre las mujeres, se decidió que antes que nada era preciso educarlas para que fueran capaces de emanciparse, es decir, era un feminismo de base, cuya primera y más esencial meta era un imprescindible movimiento pedagógico masivo para las mujeres españolas. Hacia los años veinte, siguió siendo de gran preocupación la educación, aunque también los derechos civiles. La profesionalización de la mujer y el sufragio empezaron a surgir como cuestiones intrínsecas del feminismo español. (Mangini: 2001)

En la década del treinta se vivió el creciente interés por los derechos de la mujer en España y su incorporación a la vida pública. Como señala Geraldine Scanlon (1986), en 1931 obtiene la mujer su derecho a voto en España, lo que le valió el temor y la desconfianza de los distintos sectores, principalmente por la influencia que pudiera ejercer la Iglesia sobre su decisión en las urnas. Más aún, el discurso clerical propugnaba una mujer dulce y sumisa que considerara el matrimonio y el hogar como una máxima aspiración sagrada. Si bien muchas mujeres habían sobresalido en aquellos años en el resto de Europa, su éxito era debido a sus secretarios o a sus esposos. Estas afirmaciones no sólo emanaban del seno de la Iglesia, sino también entre los laicos. Así, para Francisco Cabrerizo, las principales causas de la desavenencia entre los matrimonios se debían a que las mujeres quisieran ejercer profesiones reservadas para los hombres, por el afán de algunas de avasallar a sus maridos, por su pereza para levantarse después de sus esposos o por no haber llegado vírgenes al matrimonio. (Scanlon: 1986: 270)

Diferentes personajes de la República se burlaban de las mujeres y sus afanes de independencia jurídica o, simplemente, de comportamiento. Azaña decía “Dos mujeres solamente en la cámara, y ni por casualidad están de acuerdo” (Scanlon: 1986:276). La idea de que las mujeres no eran asistidas por la reflexión, la razón o espíritu crítico, estaba muy extendida. Se pensaba que el histerismo era propio de la estructura femenina. Cuando una mujer expresaba abiertamente su opinión, era tildada de loca. Pese a esto, en las primeras elecciones de la 2ª República, tres mujeres consiguieron escaño: Victoria Kent y Clara Campoamor por el Partido Radical Socialista y Margarita Nelken por el partido socialista. La anarquista Federica Montseny ocupó la cartera de sanidad.

La República no significó un avance en la sustentación de los derechos de la mujer, dado que en este punto coincidían férreamente los sectores de derecha e izquierda, con la tibia excepción de los anarquistas, quienes propiciaban una participación más activa de la mujer en otros planos como la política. Sin embargo, intrínsecamente situaban a la mujer en dependencia del hombre y sólo en relación al toque femenino que pudieran

dar en medio de la guerra, pero no en el frente, sino en labores que tradicionalmente les estaban reservadas “ Ser amada por un macho” y coser banderas para los compañeros: un concepto revolucionario de la emancipación” (Scanalon: 1986: 308). Como se ve, esta excepción es bastante más que tibia, puesto que la emancipación femenina que propiciaban los anarquistas estaba íntimamente ligada con las labores que desde siempre se han considerado propias de la mujer, es decir, lo único verdaderamente “revolucionario” lo aportaba el macho anarquista.

La guerra civil significó algunos cambios, pero sólo de forma, no de fondo. Las mujeres debieron realizar actividades que antes estaban delegadas a los hombres, ya que estos debieron partir al frente, pero el único objetivo de este hecho era mantener los puestos de trabajo de los hombres y no paralizar las actividades. Aunque existía el consenso para que esto ocurriera, se temía que esos seres andróginos pudieran competir con los varones y reemplazarlos en el trabajo. En este caso, muchas mujeres debieron cubrir sus puestos de labores, pero sólo de forma momentánea. Algunos de ellos consistían en desarrollar duras tareas agrícolas:

Con el triunfo de Franco, la situación se hizo más fuerte aún y se instauró como obligatoria la participación de todas las mujeres en la Sección Femenina, dirigida por Pilar Primo de Rivera.² La finalidad era el cursar asignaturas como Hogar, Bordados, Manualidades, Puericultura, etc. El propósito era formar a la mujer en todas aquellas actividades consideradas netamente femeninas y conducentes a provocar la entera satisfacción del esposo, quien era realmente el ser importante en el hogar.³

No es de extrañar que la mujer haya sido vista en la historia como un ángel o como un demonio⁴, estereotipada hasta el punto de desconocer por completo sus anhelos más íntimos. La situación de España es extensiva a toda a Europa y al resto del mundo. La mujer se concebía como un ser inferior: sentimental, emocional, abnegada, dulce, incapaz de pensar con lógica, sólo apta para el matrimonio y la maternidad. El movimiento franquista puso una nota drástica en relación a las mujeres, principalmente republicanas, que seguían el movimiento feminista, relegándolas a tareas domésticas y al hogar que, considerado sagrado, debía ser la preocupación exclusiva de una buena madre y esposa.

² Pilar Primo de Rivera y Sáenz fue la hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, siendo por tanto hija del dictador español de la [década de 1920](#) , [Miguel](#) Primo de Rivera. Entusiasta miembro de la Falange, comandó su Sección Femenina en la que propugnaba el ideario de su hermano.

³ Carmen Martín Gaité ha dejado testimonio de esta formación en la reconocida novela *El cuarto de atrás* en 1978

⁴ Los estereotipos femeninos han sido claramente ejemplificados en la literatura.

CAPÍTULO II: HACIA UNA TEORÍA DEL EXILIO

2.1. Antecedentes teóricos

El exilio republicano español de 1939 está relacionado directamente con la Guerra Civil que vive España durante tres años (1936 - 1939), y que marca el devenir histórico de dicho país, cruzando y afectando el ámbito político, social y cultural. Su relación es una consecuencia de la guerra, que como todas, trae implícita una inmensa movilidad de personas que se dirigen a luchar a los frentes o en busca de zonas de mayor seguridad para el resguardo de sus vidas, ya sea fuera o dentro del territorio. En este contexto, la experiencia del exilio se transforma en literatura de muchas formas. Tal como afirma Michael Ugarte:

“La literatura del exilio pone en juego una gran variedad de obras: de literatura y crítica, de ficción y realidad, de historia y testimonio de la historia. Sin embargo, una de las formas más recurrentes es el uso del relato en primera persona en sus distintas variantes: memorias, diarios y autobiografías.” (Ugarte:1992:76)

Estos usos son los que dan una forma peculiar al relato en que infinitas vidas dejan fluir sus sentimientos y las huellas que les ha dejado la experiencia de vivir en el exilio. Sin embargo, más allá de la anécdota y del contenido, en esta narrativa del exilio subyace también un proceso creativo de gran valor estético. En estas formas interactúan el discurso ideológico, histórico y el personal y en ellas trasciende la interpretación individual de un hecho concreto como la Guerra Civil Española para convertirlas en una creación literaria.

Dentro de la numerosa galería que compone la narrativa del exilio y en la línea de entender el pasado desde el presente para darle una trascendencia artística y documental, se encuentra la obra de Rafaela de Buen, cuyo estudio, por un lado, está dirigido hacia su valor estético, el que subyace en la medida que da cuenta de su proceso creativo, recurriendo a la memoria como mecanismo o artificio generador de formas discursivas particulares. Y por otro lado, dirigido en función de la experiencia exílica como catalizador de una escritura que presenta rasgos específicos.

Comenzando por la trascendencia de la experiencia del exilio, es necesario aproximarse a las implicancias semánticas de este para lograr trasladarlo y entenderlo dentro del contexto de la España de 1939.

El exilio, entendido como lo reseña el Diccionario de la Real Academia Española en dos de sus acepciones es la “separación de una persona de la tierra en que vive” y la “expatriación, generalmente por motivos políticos”⁵. Tales definiciones hacen referencia a la separación o viaje físico de una persona, pero imponen cierto matiz diferencial. En el primer caso, se trata de estar “fuera de” aquel espacio en el que se ha nacido y crecido. Se manifiesta un alejamiento que puede ser por voluntad propia o por factores más o menos determinantes que se lo han exigido. En la segunda definición se plantea como pérdida de la patria, que se entiende como una pena impuesta por el poder político o civil. Es la expresión de un castigo, vivir fuera de su tierra por un lapso transitorio o definitivo, por lo

⁵ Diccionario de la Real Academia Española [en línea] <http://www.rae.es/>

que puede ser asumida como sinónimo de “destierro”. En un caso es opcional, mientras en el otro, es obligatorio. Así mismo es entendido por José Luis Abellán en *El exilio Español de 1939*, quien distingue que “el exilio es siempre sinónimo de un alejamiento voluntario, en tanto que el *destierro* responde a la imposición del poder político” (1977:15)

En el contexto español de la Guerra Civil⁶ de 1939, las nociones de exilio y destierro, tienden a fusionarse, al adquirir una nueva dimensión y connotación, pues como explica Michael Ugarte el destierro como castigo era el equivalente a muerte y prisión:

“Miguel Primo de Rivera, un dictador conocido por la pronta utilización del destierro como factor decisivo en contra del desacuerdo político (1923-1931), se imaginaba el exilio en el sentido de “exilio” tal y como se utiliza en referencia a la Guerra Civil. Primo de Rivera, utilizaba el “destierro” o la “expatriación” como un castigo que el Estado imponía a quienes habían cometido un crimen, mientras que Franco nunca imaginó nada parecido. Después de 1939 (a veces incluso antes de terminar la guerra), el exilio era algo que los españoles que habían luchado en el bando equivocado anhelaban con desesperación; lo que para el anterior dictador significaba “destierro”, en Franco correspondía a la ejecución o a la cárcel.” (Ugarte: 1992: 13)

Dada esta situación, el salir de España, para la mayoría, fue una acción voluntaria y obligada a la vez. Implicaba el resguardo y la seguridad de sus vidas, pero asumida como una opción determinada por las circunstancias. Exiliarse significaba vivir, pero con los sentimientos de culpa y de pérdida.

El fenómeno del exilio es mucho más complejo, en tanto que afecta no sólo a los que se ven obligados a partir, sino también a aquellos que permanecen, pues deben sufrir otras consecuencias; los que se quedaron carecieron de trabajo, las migraciones internas los convirtieron en parias en todos los sitios a los que llegaron. No podían expresar su sentir. De esta forma, se manifiesta como una disidencia obligada a silenciarse, negada y condenada a existir en exilio interior.(Ilie: 1980)

Por esta razón, el exilio republicano adquiere una connotación que va más allá de la simple separación física del territorio y cultura en la que se nace. Representa una marca emocional y moral, por ser una acción que es consecuencia de hechos de violencia, de confrontación, unida al sentimiento de derrota y pérdida de un proyecto ideológico y político por el que muchos lucharon y arriesgaron sus vidas.

“La separación del país de uno significa algo más que la falta de contacto físico con la tierra y los edificios. Es también un conjunto de sentimientos y creencias que aíslan de la mayoría al grupo expulsado. Una vez que reconocemos que el exilio es una condición mental más que material, que aleja a unas gentes de otras gentes y de su manera de vivir, entonces queda definir la naturaleza de esta separación, no como un despegue unilateral, sino como algo más profundo”. (Ilie, 1980:7).

Es así que la experiencia exílica supone una descontextualización de su entorno, desintegrando la identidad social y cultural como también la estabilidad emocional, representando un corte radical en la vida, una especie de transitoriedad circunstancial.

⁶ Cabe señalar que los exiliados crearon otros términos para referirse al exilio. Es el caso de Gaos, quien habla de transterrado, mientras que Morales crea el término infirme, por señalar algunos casos.

“El exiliado/a se encuentra de un día para otro en otro entorno, con otro sistema de pensamiento, cosmovisión, economía, sociedad, que le son extraños. Es sumamente importante enfatizar que el proceso de adaptación del exiliado/a se ve caracterizado en un primer momento, que puede prolongarse en el tiempo, por un sentimiento de desarraigo cultural y social y que va a condicionar toda su vida.” (Villamar Kadem: 1985: 12)

Sin duda alguna, es el sentimiento de desarraigo el aspecto que más determina emocionalmente dentro de la experiencia exílica. Aspecto desarrollado por la investigadora chilena Ana Vásquez en su trabajo titulado *“La maldición de Ulises”* (1990: 33-45), en el que plantea las repercusiones psicológicas del exilio y ayuda a entender cómo ese sentimiento de desarraigo evoluciona. Son tres los momentos que distingue en el proceso de adaptación del individuo a la nueva vida iniciada en el exilio: el primero es el de la llegada, la etapa del duelo originada por la ruptura con el mundo profesional, social y afectivo del que el individuo formaba parte. En esta primera etapa, el exiliado vive en ausencia, su mente y sentimientos se encuentran en el país abandonado. Todo exilio guarda una estrecha relación con la nación desde la que se origina el desplazamiento y en su primera etapa se enfatiza este vínculo. El individuo suele estar y sentirse fuera, porque la violencia política que justifica la salida y la imposibilidad del regreso, simultáneamente fundan la idea de la patria perdida, intensificándose los lazos con la tierra de origen y la culpa por el abandono. En una segunda etapa, la de “la transculturación”, el exiliado comienza a aceptar su condición y la realidad en que se encuentra, comenzando a procesar los códigos culturales nuevos. Ahora, la patria abandonada de forma abrupta se convierte en un tiempo de destierro, en una especie de substrato en el que subyacen los procesos de identificación, construcción, filiación y recuerdos.

Si el exilio se prolonga, se alcanza una tercera etapa en la que se desarticulan los marcos de referencia del país lejano. El derrumbamiento de las construcciones culturales de origen provoca en el exiliado un cuestionamiento del proyecto colectivo inicial y de sí mismo. Y así, empieza a manifestársele nuevamente el problema de la identidad. La tierra perdida cobra variados sentidos y se comienza a asumir el peso del mundo cotidiano abandonado, la nostalgia por los amigos y compañeros, el recuerdo de todo lo que ha quedado. En este punto surge la memoria como un imperativo, como una negación a aceptar el olvido.

La experiencia de vivir en el exilio, independientemente de la etapa en que se encuentre, implica un desarraigo cultural que se manifiesta de diversas maneras frente a una nueva sociedad en la que el sujeto se ve obligado a vivir, siempre con la ilusión de un futuro regreso, lo que limita una integración definitiva.

Se buscará una identificación con la nueva sociedad y quizás, si se tiene éxito en este proceso, se podrá disminuir en gran medida el sentimiento de desarraigo inicial. Sin embargo, es un sentimiento que, con mayor o menor intensidad, a lo largo del tiempo del exilio, se manifiesta de forma permanente. Se da inicio a una nueva vida, pero siempre sintiéndose en otro país y fuera de su sitio. En definitiva, no se encontrará plenamente a gusto en el país de acogida y su deseo de volver se mantendrá siempre vivo, con la esperanza de recuperar lo perdido, es decir, la familia, los amigos, la juventud y el espacio de militancia.

Por esta razón, el exiliado vive en una constante contradicción que define el sentimiento de desarraigo como la identificación a medias con la sociedad en la que el sujeto está inscrito y una añoranza reiterada por aquella a la cual estaba integrado. Se vive en la constante ambivalencia entre el “allá” y el “aquí”, el pasado y el presente. Es por ello que

existe una vinculación de la memoria con el exilio, relación que vive el exiliado y que está directamente ligada con las etapas de asimilación al nuevo país, distinguiéndose así las diferentes connotaciones que adquiere la memoria.

El sujeto, dentro de la condición de exiliado, vive inmerso en el sentimiento de desarraigo, manifestado en su proceso de adaptación a esta condición y a un nuevo contexto. Esta sensación se encuentra relacionada con la pérdida de los vínculos afectivos que lo identifican con su patria. En el proceso de asimilación en un nuevo país, el exiliado no encuentra ninguno de esos lazos afectivos que lo hagan sentirse parte integral de esta nueva cultura.

Desde esta perspectiva, el sentimiento de desarraigo está directamente relacionado con la identidad, entendida como el conjunto de rasgos, valores propios de un individuo o de una colectividad que los define culturalmente frente a otros⁷. El exiliado, en el proceso de asimilación, manifiesta una contradicción entre su identidad, en este caso española, con la nueva identidad cultural, generándose un distanciamiento en el que se funda el sentimiento de no pertenencia.

***“La antidimensión ética del peregrino se dilata con su marginalidad psicológica, y su espacio moral sale fuera de la norma de la mayoría. Por consiguiente, el discordante código de valores puede que siga subsistiendo en la sociedad del país, pero al ser desterrado, el código desencadena los mecanismos de separación que inculcan el sentimiento de no pertenencia. Es el código puesto en acción lo que agita los sentimientos”.* (Ilie: 1980 : 91)**

A partir de esta sensación de no pertenencia y de pérdida, se fundamenta la nostalgia, sentimiento de pena al verse ausente de la patria; pena originada por el recuerdo que trae al presente y a la memoria una vida. Así, la memoria se convierte en el lugar de referencia para consolidar la identidad que se cree perdida y permite vivir el duelo de esta primera etapa del exilio, desarrollada según los planteamientos ya señalados por Ana Vásquez (1990)

En la segunda etapa, llamada de asimilación, al estar las heridas más cicatrizadas, el sujeto comienza a insertarse en los valores de la nueva cultura. Ahora, la memoria despojada del dolor de la pérdida y la ruptura de los lazos afectivos, permite asumir una actitud comparativa con los valores y modos de conducta del país de acogida. De esta forma es posible establecer las semejanzas y vínculos que contribuyen a la reconstrucción de una nueva identidad, estructurada con la fusión de ambas culturas.

Ya en la tercera fase, el sujeto se enfrenta a la memoria en contraposición al olvido. Comienza a derrumbarse la identidad construida y se inicia el cuestionamiento por la pérdida del proyecto inicial y se reinstala la idea de una separación temporal con el deseo de un retorno futuro. La tierra perdida resurge en la memoria por medio del recuerdo, manifestándose en toda su realidad el peso de la pérdida. Así, la memoria se convierte en el espacio idóneo para reconstruir el pasado, se manifiesta como el relato que construye una vida desde el presente.

El antropólogo francés Marc Augé, en su texto *Las formas del olvido* (1998), plantea la noción de memoria en una relación de oposición al olvido y en correlación de dependencia con la reconstrucción de vivencias. A partir de estos aspectos, establece tres formas en las que el olvido se manifiesta en la construcción de una vivencia a través de la memoria: una de las formas es la “del retorno”. Esta figura tiene como objeto recobrar el pasado, de

⁷ En torno al concepto de identidad puede revisarse: Jorge Larraín (1994), entre otros.

manera de establecer un puente para recuperar la continuidad del tiempo en el que estuvo ausente. Intenta recuperar las cosas en el mismo punto y forma como había quedado.

“La primera es la del retorno cuya principal pretensión es recuperar un pasado perdido, olvidando el presente – y el pasado inmediato con el que tiende a confundirse- para restablecer una continuidad con el pasado más antiguo, eliminar el pretérito <<compuesto>> en beneficio de un pretérito <<simple>>.”
(Augé:1998:66)

Aplicado al contexto del exilio, sería recuperar con la memoria el pasado, la España que se dejó, enlazándola con su actualidad y aniquilando ese presente manifestado en la experiencia de vivir en el exilio, anulándola a través del olvido, como si no hubiera existido.

La segunda es la figura del “suspense” y se enfoca en el presente. En este caso, implica aniquilar el pasado y el futuro, como una forma de suspender el tiempo en un presente continuo. “La segunda figura es la del *suspense*, cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro y, más exactamente, olvidando el futuro por cuanto éste se identifica con el retorno del pasado”. (Augé: 1998:66). En este caso, sería inmortalizar la experiencia de expulsión y salida de la patria, reviviéndolas constantemente en un presente.

La última figura es la del comienzo que, en particular, en el caso de la obra en estudio, no es aplicable.

“La tercera figura es la del comienzo, o podríamos decir, del re-comienzo (que quede claro que este último término designa algo completamente contrario a la repetición: una inauguración radical; el prefijo re- implica en adelante que una misma vida puede experimentar varios principios). Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (Augé: 1998:67)

Para Augé (1998) las formas del olvido están directamente relacionadas con la narración, con la forma de estructurar un determinado relato, de ahí su importancia. Lo que olvidamos es ya un acontecimiento tratado, de alguna forma, un fragmento de materia, el producto de un primer tratamiento (la impresión) del cual el olvido no sea tal vez otra cosa que la continuación natural. No lo olvidamos todo, evidentemente. Pero tampoco lo recordamos todo:

“Ahora bien, la principal operación de plasmación en la “ficción” de la vida individual y colectiva es el olvido; y lo que yo quisiera analizar ahora – si no / analizar, como mínimo abordar – son las modalidades del olvido, las escenificaciones y las actuaciones que “configuran” el tiempo en la vida, incluso para hacer de él una especie de relato que se cuentan quienes lo están viviendo al mismo tiempo que lo viven.” (Augé: 1998.42)

A partir de estos aspectos destacados, se evidencia un elemento fundamental con respecto a la memoria: este es su carácter selectivo, punto de enlace con el olvido. En cierta medida, al recurrir a los recuerdos por medio de la memoria, se seleccionan partes del pasado y no su totalidad. Ahora bien, esta acción de escoger está determinada por las cosas que son definitorias en la historia del sujeto, en la medida en que representan una marca trascendental para la vida y que este se niega a olvidar.

De acuerdo con esto, el recurrir a la memoria, como retorno a un pasado y a sí mismo, implica un ejercicio interno de selección y reconstrucción del tiempo y de una vida. En el caso del exiliado, no cabe duda de que la crisis histórica provocada por la guerra civil marca entre los exiliados una disrupción en el tiempo y una separación espacial del pasado, convirtiéndolo en un algo inaccesible.

Por esta razón, el exiliado español se aferra a la memoria y es en la literatura donde se encuentra el lugar, el espacio propicio para combatir el olvido y exteriorizar así la necesidad que, como testigo viviente, siente por contar la historia y su experiencia.

La escritura de la memoria se manifiesta como una necesidad por la supervivencia, el escribir sirve para dar cuenta también de sí mismo, lleva implícita una continua indagación. No sólo importa el acto mismo de escribir, sino también el camino hacia el conocimiento de sí mismo.

El adaptarse a una nueva vida y cultura lleva a los exiliados a interiorizar su percepción de la realidad; mirando siempre hacia los perdidos predios del pasado, esta se fue incorporando dentro de sí mismos. En esa limitación encontró, paradójicamente, toda su fuerza creadora. De esta manera, la literatura se convierte en la expresión de la traumática experiencia de haber perdido las raíces. La memoria, se convierte en el artificio idóneo para crear estructuras discursivas. En consecuencia, se manifiestan una multiplicidad de voces y escrituras que hablan, testimonian y recuerdan sus historias individuales, que se convierten en el sentir de una gran mayoría de españoles sometidos a la extenuante huida, bombardeos, hambre, miedo, internamiento en campos de concentración y a la presión por llegar finalmente a un destino y país desconocido.

El exiliado, en esta condición, convierte la escritura en una reflexión sobre la propia identidad y la repercusión del pasado es la de un hecho que marca la vida en el presente. El recuerdo y la memoria son los espacios utilizados por el escritor para reafirmar y reconstruir su propia vida desde la voz de un “yo” que manifiesta su testimonio.

Traspasar esta experiencia y convertirla en una narración, requiere un proceso creativo que se enmarca en la necesidad de comunicación, estimulada como respuesta a una acción o vivencia vinculada a la interacción con un contexto determinado: la Guerra Civil. El mensaje que se intenta transmitir debe ser consecuente con el estímulo y su intención.

Desde esta perspectiva, es posible determinar la relevancia que tiene el escoger el estilo narrativo autobiográfico por su relación con la trascendencia de la experiencia exílica, la que viene a ser el detonante del proceso creativo. Por esto, es pertinente el acercamiento desde la teoría de los géneros discursivos planteada por Mijail Bajtín (1982).

Indudablemente, estas creaciones literarias narran la vida desde una primera persona y opera una vinculación entre el autor, el personaje y el narrador, respondiendo al canon establecido para la narrativa autobiográfica desarrollado por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico*, al definirlo como un “relato retrospectivo que, en prosa, una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento, en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad”. (Lejeune: 1991:14)

Sin embargo, por el carácter histórico, ideológico y referencial, estas obras trascienden la historia personal. Además, aparecen otras, donde la pertenencia a la autobiografía o a las memorias, es discutible. Por eso, resulta conveniente el acercamiento al género desde la perspectiva de Mijail Bajtín. En especial, por plantear un aspecto importante relacionado con el carácter dialógico de la lengua dentro de la comunicación humana.

Según este enfoque, dentro del proceso de comunicación, la lengua se establece a través de enunciados que van dirigidos a un receptor con un fin específico. Bajtín dice:

“El uso de la lengua se lleva a cabo en formas de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático), y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino ante todo por la composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la tonalidad del enunciado (...) Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos.” (Bajtín: 1982: 248)

El primer aspecto, establecer el sentido del objeto del discurso, está relacionado con dos puntos fundamentales dentro del pensamiento bajtiniano. Por un lado, la concepción del enunciado que, entendido como parte de un conjunto de enunciados, siempre “presupone otro enunciado que le antecede y otros enunciados que le siguen” (1979:358). En este sentido, el enunciado de un discurso está en relación, en dialogia con otros dentro de un contexto que puede ser social, político o histórico.

Igualmente, puede estar vinculado con un enunciado que corresponde al discurso ajeno. Aspecto relacionado con la concepción de “la palabra ajena”, que expresa tradiciones, creencias, visiones del mundo y que todo sujeto asume de forma natural como propia, como parte de su enunciado. Esta perspectiva, tal como lo entiende Bajtín (“De los apuntes de 1970-1971”), otorga sentido, ya que “el sentido siempre contesta ciertas preguntas” (p.368) e implica dar respuesta a esa dialogia del sujeto frente a los discursos ajenos que conforma su entorno. Así, la selección del objeto o contenido del discurso debe responder a ese contexto en el que se encuentra el autor. Es de esta manera que se establece una vinculación entre el autor y el mundo que lo rodea o la inquietud que le aqueja con respecto a una determinada temática.

El segundo aspecto, relacionado con la intención o voluntad discursiva, justifica la selección del objeto del enunciado y determina el porqué de su discurso. Posteriormente, establecida la intención, en función de este, se debe seleccionar el estilo o género discursivo para expresar el enunciado.

La definición de Bajtín enmarca los géneros discursivos dentro de la praxis humana de la comunicación. Acción en la que se generan discursos dentro de una dinámica dialógica. Así, todo enunciado está generado con una intención y dirigido en función de procurar una respuesta del otro. Por esto, es necesario determinar su contenido, escoger un estilo y estructurarlo de la forma adecuada y es en este ejercicio en el que se establece una diversidad de géneros discursivos.

Sin embargo, esta multiplicidad de géneros queda dividida en dos grupos. Uno que está constituido por los que están ligados a situaciones comunicacionales simples, marcadas por la inmediatez y la interacción cotidiana. Otro, que requiere construcciones mucho más complejas y desarrolladas, dentro del cual se encuentra el discurso literario. Aunque el segundo se manifiesta como una réplica del primero, en cuanto lo contiene. Así, quienes producen un texto escrito no lo hacen fuera del circuito lógico de la comunicación, de su intención de diálogo con un público concreto en un ambiente concreto.

En definitiva, siempre, en especial en las obras literarias, los enunciados se expresan mediante un determinado género discursivo que estructura la totalidad del discurso de la obra. En tal sentido, el sujeto discursivo, en este caso el autor, manifiesta en el conjunto de sus enunciados “su individualidad mediante el estilo, visión de mundo en todos los momentos intencionales de su obra”.(Bajtín: 1982: 264). En cada enunciado, desde una réplica cotidiana que consiste en una sola palabra hasta complejas obras científicas o literarias, podemos abarcar, entender, sentir la intención discursiva o la voluntad discursiva del hablante, que determina todo el enunciado. Es mediante esta intención o voluntad discursiva como medimos el grado de conclusividad del enunciado. La intención determina tanto la misma elección del objeto como sus límites y su capacidad de agotar el sentido del objeto. Este aspecto resalta el carácter conclusivo que debe tener todo discurso, cualidad que destaca Bajtín dado que:

***“prepresenta una cara interna del cambio de los sujetos discursivos; tal cambio se da tan sólo por el hecho de que el hablante dijo (o escribió) todo lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir. (...) Esta conclusividad es específica y, se determina por criterios particulares. El primero y más importante criterio de la conclusividad del enunciado es la posibilidad de ser contestado. O, en términos más exactos y amplios, la posibilidad de tomar una postura de respuesta en relación con el enunciado”.* (Bajtín: 1982: 265)**

En síntesis, para lograr en el enunciado el carácter conclusivo, es necesario que estén presentes factores como son el sentido del objeto del discurso, la intención o voluntad discursiva y finalmente la elección de un género discursivo.

El corpus de análisis se establece en una doble perspectiva en la que se desarrolla el tema. Por una parte se dirige a desarrollar la experiencia del exilio, su trascendencia psicológica y la importancia de la memoria. Por otra, busca establecer cómo la experiencia del exilio influye y determina la conjunción entre su vida y la creación literaria. Para esto se incorpora la teoría de los géneros discursivos de Mijail Bajtín (1982), en la medida en que, desde la perspectiva de la concepción dialógica de la comunicación, se establece una dinámica entre el lenguaje, la sociedad y la cultura, abriendo la posibilidad de pensar los géneros literarios como configuraciones de enunciados en los que el discurso forma un entramado con la sociedad y la acción humana.

Igualmente, resulta pertinente la concepción del sujeto como depositario de la “palabra ajena” (Bajtín: 1982), ya que supone a los géneros discursivos como sistemas inmersos en una historicidad que conlleva a una valoración dialógica del mundo y como respuesta puede dejar ver el vacío del sujeto, develando la afectividad como instituyente de una posición del sujeto. Sentimiento que puede ser exteriorizado en la necesidad de identificación, encontrando así en lo biográfico, una forma de expresión que permite ordenar de forma narrativa la vida.

Además, se hace necesario, tras la lectura de la obra y precisamente en este punto, recurrir al concepto de cronotopo de Bajtín para revisar el fenómeno que surge con esta narradora que es, a la vez, personaje de su relato. En el texto que revisamos, la mayor parte de las veces, el narrador es protagonista en segunda persona singular. De aquí la necesidad de pensar en un cronotopo propio del exilio en esta obra, el que se constituiría a partir de elementos como los descritos más arriba y que tienen que ver con estar entre dos tierras (la de acogida y la madre patria), el viaje, los sueños rotos y los nuevos, el anhelo del regreso y el regreso mismo, etc.

Entenderemos por cronotopo⁸ la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en la narración. El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración: “A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa ““tiempoespacio””)” (Bajtín: 1986:269)

La manera en que un cronotopo representa el tiempo y el espacio, permite organizar el devenir en una narración literaria y darle sentido. Bajtín propone que la diversidad de los géneros literarios responde a una diversidad de los distintos cronotopos. Las relaciones entre estos son necesariamente dialógicas, es decir ningún cronotopo puede aspirar a explicar al otro, a someterlo a su propia lógica, sino que tiene que iniciar una relación de comprensión con el otro, un intercambio desde la alteridad irreductible de sus posiciones.

El cronotopo que se instaura en *Días cálidos y azules* tendría que, necesariamente, considerar los elementos ya mencionados, que no sólo le dan un cierto sentido a la narración, sino que, formalmente, determinan una relación propia de un tipo de literatura como es la del exilio. Es fundamental precisar que, el hecho de que el cronotopo sea una categoría formal, no le resta importancia al momento de establecer las relaciones significativas que conforman este cronotopo en particular dentro de la obra.

Este corpus teórico, unido a la concepción del exilio y su trascendencia en la experiencia individual, abre el camino nuestro acercamiento a *Días cálidos y azules* (1996) de Rafaela de Buen.

La escritora está muy relacionada con el acontecer político de España y el proyecto republicano, compromiso por el cual posteriormente muchos tuvieron que salir al exilio. Su obra habla de una experiencia trascendental que marca, sin duda, el devenir y desarrollo de su vida. Pese a esto, el género al que puede suscribirse su obra merece algún comentario, por cuanto mezcla los relatos breves con dos poemas. Resultaría un tanto arriesgado plantear sin previa discusión su pertenencia al género autobiográfico, aunque, sin duda, nos enfrentamos a un narrador-personaje.

Rafaela parte desde España, rumbo a Chile, en el Formosa, cruza el océano sin saber qué le espera. Para ella, un reloj es el símbolo del momento del exilio:

“Un día nublado, en el Formosa, en medio del Atlántico, antes de llegar a tierras americanas, lo tenía en la mano y con un gesto impensado lo lancé al fondo de las aguas grises. Quizás quise dejar testimonio de mi presencia a medio camino entre aquello nuevo que me esperaba y aquello antiguo que aún residía en mí”.
(De Buen: 1996:58)

Resultan elocuentes en este caso las figuras del olvido destacadas por Marc Augé (1998), en especial la figura del “Suspense”. Rafaela hace uso del artificio de la memoria para la reconstrucción de los acontecimientos narrados. Selecciona las imágenes y hechos del pasado que son determinantes para ella y que provocan una huella en su vida. Toma ese peregrinaje hacia el exilio como un momento detenido, aniquilando su vida pasada individual y el futuro. De esta manera suspende el tiempo y reconstruye un momento para ella fundamental.

Existe una identificación entre la autora, y el personaje de la narración. Sin embargo, la autora se desdobra en voces narrativas diferentes que distinguen dos discursos, una

⁸ Este término fue extrapolado desde las Matemáticas y la Física a la literatura y hace referencia a la unión de las categorías de tiempo y espacio.

es en primera persona, mientras que otra es una tercera persona que mira desde fuera. Pero también se puede reconocer una segunda persona que es, en realidad, un narrador protagonista que se distancia a través del pronombre en segunda persona singular, otorgándole, a veces, un carácter imperativo al discurso.

De esta forma se marca una ruptura con el pasado, la separación de una vida en dos partes. Una que representa el pasado, la persona que fue y la otra, la actual. Sin duda alguna, esta separación está marcada por el exilio. La infancia y adolescencia forman parte de las raíces y de la patria perdida. Sólo tienen existencia en la memoria, es una identidad ya ausente. Esta analogía se plantea porque es desde la voz de la tercera persona que se manifiesta el sentimiento de desgarramiento provocado por el exilio “aunque la guerra termine, nada será como antes” (Rafaela de Buen: 1996: 23)

Esta multiplicidad de voces converge en un “yo” que a través de sí, refleja y testimonia las vivencias de muchos. Su intención es clara. Por un lado, desde la perspectiva personal, reconstruir una identidad fracturada por la experiencia del enfrentamiento político de España y la vida en el exilio. Por otro, desde la perspectiva histórica, mostrar las caras de un hecho que construye la historia colectiva. Manifestar, a través de la escritura su negación al monologismo expresado en la preponderancia de un régimen, un discurso que se asume vencedor, que se impone y niega a una mayoría disidente, a la que condena al silencio y al exilio. “Camino lentamente, como si estuviera cansada. Tengo miedo, miedo de llegar a mi casa. Nuestra casa, que ahora es de otros. Perdimos la guerra” (De Buen:1996: 41) . Así, Rafaela plantea, desde la distancia, su mirada y su opinión frente al conflicto vivido en España.

La forma de comunicar, de expresar su respuesta ante la situación de España es la escritura, la literatura y un estilo narrativo ajustado a sus necesidades de expresión. Recurre a una mezcla de estilos conjugados para otorgarle un carácter vivencial. De ahí su recurrencia a datos, a los nombres de lugares y a la reconstrucción de una vida personal que quedó trunca a causa de la guerra.

Ante la realidad narrativa a la que nos enfrentamos es que se hace necesario acudir a la revisión de los diferentes enfoques con que ha sido tratado el tema de la escritura femenina, que es precisamente el caso de *Días cálidos y azules*.

En esta obra se imbrican diferentes características que la singularizan como una producción propia del exilio y, a la vez, una escritura que una mujer realiza en el exilio, es decir, con un doble elemento catalizador.

En cuanto a los estudios críticos centrados en la posible existencia de rasgos diferenciadores de la literatura femenina, cuyos antecedentes más cercanos corresponden a las propuestas teóricas feministas que emanan de la corriente francesa y la angloamericana, nos encontramos con un amplio y desafiante espectro de posturas y lineamientos, no exentos de resistencias y controversias en el campo literario. En ese contexto habría que mencionar el trabajo pionero en el campo de la literatura española de Biruté Ciplijauskaitė (1988): *La novela femenina contemporánea. Hacia una tipología de la narrativa en primera persona*. Ciplijauskaitė considera que el discurso en primera persona es un modo adecuado para expresar la problemática femenina de “la voz propia”. Ahora bien, esto no la constituiría como una expresión de la autoridad, sino como la de un ente en formación que busca su propia identidad.

Así, las lecturas críticas de la producción literaria de mujeres en España, presentarían ciertas constantes como la inclinación hacia la primera persona, una búsqueda de la identidad y de la voz femenina que la identifique. Esta voz femenina suele encontrar su

lugar en la creación de un discurso autobiográfico que se caracteriza por el uso de la ironía, la desconfianza del discurso dominante y la expresión de la alteridad, mostrada a través del discurso bivocal, polifónico, ambiguo. También es posible constatar un pensamiento autorreflexivo, la creación de nuevos modelos de mujer y una tendencia hacia lo utópico y lo ecológico, presente en historias fantásticas, misteriosas e indeterminadas; la utopía como instrumento de evasión de los prototipos. Al mismo tiempo, estas obras han mostrado otras constantes como la incompatibilidad de las pretensiones intelectuales con las emocionales, la reaparición del motivo del autoconocimiento, la abundancia de las fórmulas de cortesía y justificaciones, el intento de elaboración de un discurso propio y una nueva visión/representación del cuerpo femenino. Todos estos rasgos comparecen, según Biruté Ciplijauskaitė, de la manera siguiente:

“En muchas de esas novelas la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión [...] la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la autorrealización” (Ciplijauskaitė : 1988:13).

Esta escritura femenina puede plantearse como bildungsroman en la que se desplaza el devenir social por el transcurso interior. Es decir, el exilio, sus causas, sus consecuencias, son revisadas en este caso desde el presente, como un momento esencial en la vida de la protagonista. Recordemos en este punto que los conceptos de narrador-autor y personaje son en nuestra obra bastante complejos de abordar, por cuanto la obra no es de ninguna manera una autobiografía, pero presenta el testimonio como discurso y una forma personal que parece ser bastante común en la literatura escrita por mujeres

Leonidas Morales (2001) plantea que el testimonio es un discurso parasitario que sólo puede ser actualizado al interior de uno de los discursos genéricos existentes; en este caso, el narrativo. Lo anterior nos permite dar una explicación a la problemática que se presenta en la obra en estudio.

Desde este punto de vista es posible abordar *Días cálidos y azules*(1996), como obra de una escritora española que, además, fue víctima del exilio, reuniendo con ello una doble condición de marginalidad en el proceso de escritura. Ya no hablamos de literatura de mujeres, sino de escritura femenina.

Continuando con los planteamientos de Ciplijauskaitė (1988), la autora determina ciertos procedimientos narrativos constantes dentro de la literatura escrita por mujeres, algunos de los cuales son reconocibles en nuestra obra de estudio. El más usado es la subversión, con sus modalidades de inversión e ironía. Se cambia lo objetivo por lo subjetivo, desde la interioridad o en la forma de percibir la realidad. En *Días cálidos y azules* (1996) aparecen frecuentemente los símbolos del agua y el espejo, por otra parte, resulta evidente la idea de la obra como mosaico. Respecto del lenguaje, algunas veces se presenta en forma incoherente, más bien introspectivo y semejante al psicoanalítico. La escritura es paratáctica, con ruptura de la sintaxis y de la coherencia como señal de resistencia al falogocentrismo. Aparece la imagen desdoblada del sujeto, relatividad del mundo y una ambigüedad que se apoya en los sueños, se modo que no se distingue totalmente la realidad de lo onírico. También está presente la repetición de símbolos como el de los pájaros, el agua, etc., característica que se atribuye a la escritura femenina.

También es muy interesante el trabajo de Aralia López (1995), el que constituye una importante línea teórica para la revisión de la obra de Rafaela de Buen, como un texto de una mujer inserta en una coyuntura histórica determinante, que decanta en la escritura.

En él se plantea que la división biológica se transforma en asignación de género al pasar por la ley del patriarcado. La mujer se entenderá como un sujeto plural en cuanto a realidad objetiva conformada social, histórica y culturalmente, todo lo cual es la condición que posibilita formularla como categoría raíz de la construcción de la teoría feminista. Abordada desde este punto de vista, la escritura femenina implica, necesariamente, las circunstancias históricas que son requisito para la *posicionalidad*.

“Así, la subjetividad femenina y la identidad social emergen de una experiencia historizada y no de una sustancia de lo femenino. La llamada condición femenina es, entonces, una posición particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante, es decir, en una red de relaciones específicas” (López:1995:15)

La importancia de la obra radica en que es un discurso femenino, mujer pensada y hablada por la mujer y no de lo femenino, es decir, este discurso que es nuestro corpus de estudio es la manifestación de la interioridad de una mujer en un lenguaje que le es propio e inherente, aún cuando pueda estar atravesado por el discurso de lo femenino, que es el propio de la mujer pensada y hablada por los hombres.

La mujer como sujeto histórico tiene también una visión de la realidad que necesita ser contada “Tú también viste la sangre por las calles, no necesitas las palabras de otro para contarlo” (De Buen: 1996:20). La mujer también tiene una voz y una forma de filosofar desde la perspectiva de un sujeto con género que se posiciona y asume como valioso, que toma conciencia del “nosotras”. Desde aquí se asume la categoría de género como un eje de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad, contradiciendo la larga supresión histórica (López: 1995:22)

CAPÍTULO III : *DÍAS CÁLIDOS Y AZULES*, EL CRONOTOPO DEL EXILIO.

3.1. El cronotopo Bajtíniano

***“A la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa <tiempoespacio>”.* (Bajtín: 1986:269).**

Partiendo de esta noción, se puede establecer la indivisibilidad del tiempo y del espacio y la importancia de este para el argumento de la obra, dado que, a través de esta categoría formal, los hechos se pueblan de los significados que les corresponden.

Bajtín no da muchas señales para entender el cómo deben relacionarse la forma y el contenido para obtener de allí la imagen cronotópica del sujeto, sin embargo, sus ejemplos otorgan alguna luz a la situación inicial. El mismo Bajtín (1986) propone dos acepciones para el término cronotopo: como motivo literario y también como instrumento que indaga en la relación entre texto y el contexto histórico en el que nace, permitiendo entender el texto literario como uno de los varios discursos de una época histórica determinada. *En Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela* (1986), cronotopo y motivo pueden considerarse sinónimos. Ejemplos de estos serían el cronotopo del camino, el del encuentro, etc. En una sola novela pueden existir varios de estos motivos; según Bajtín, pueden combinarse, sucederse, compararse, e incluso confrontarse.

La importancia del cronotopo como motivo literario radica en su capacidad organizadora. Bajtín no se limita a hacer un resumen de las novelas, sino que establece una relación entre lo que se cuenta y la manera de contarlo. De allí se desprende que el cronotopo funciona como estructura narratológica, esto es, como una estructura narrativa que organiza los principales acontecimientos argumentales de las novelas. Por ende, en los cronotopos se enlazan y desenlazan los nudos argumentales, pudiéndose afirmar, a partir de ello, que su papel principal es la formación del argumento (Bajtín: 1986:460). También es esencial el carácter dialógico de los cronotopos, que no sólo están interrelacionados, sino que además

***“(…) el carácter general de esas interrelaciones es dialógico (en el sentido amplio del término). Pero este diálogo no puede incorporarse al mundo representado en la obra ni a ninguno de sus cronotopos (representado): se encuentra fuera del mundo representado, aunque no fuera de la obra en su conjunto. Dicho diálogo entra en el mundo de los oyentes y lectores. Y estos mundos son también cronotópicos.”*(Bajtín:1986:466)**

Dicho de otro modo, Bajtín relaciona las características de una novela con las normas culturales que la producen, porque las categorías de tiempo y espacio también son históricas. La percepción de estas categorías en la novela dependerá de cómo se perciban el tiempo y el espacio en una cultura y tiempo determinados.

En la novela tiene cabida la pluralidad de voces de un momento histórico. Siempre se oyen voces. El plurilingüismo destaca por el diálogo de estas distintas voces, por encontrar la intención autorial en esa relación dialógica entre el discurso ajeno y el discurso literario que lo acoge.

En el caso del exilio, existen ciertos elementos argumentales que se presentan como constantes y que, indudablemente, guardan estricta relación con el “tiempoespacio” en que transcurren. De aquí que el concepto de cronotopo pueda entenderse como motivo literario. Viene a ser un instrumento que indaga en la relación entre el texto y el contexto en que nace y que permite entender el texto como discurso de una época histórica.

3.2. Exilio y cronotopo

El exilio, como fenómeno histórico, originó un cierto tipo de obras que respondían a la salida de los individuos de su tierra natal, con las implicancias psicológicas que esto tenía. Los exiliados se prohíben vivir en el presente, conciben el tiempo del exilio como un paréntesis, viven el desgarramiento, la culpabilidad de estar “acá”, habiendo salvado la vida, el duelo por lo que se perdió, pero, pese a todo esto, han aceptado el exilio porque no conciben que no haya retorno (Vásquez: 1990).

De esta manera, cuando Ana Vásquez interpreta el fenómeno del exilio por medio del mito y metáfora del viaje de Ulises, pone énfasis en dos puntos importantes: la búsqueda del pasado, es decir, del regreso y la imposibilidad de ello. De acuerdo a estas nociones, se concibe el mito de Ulises como un mito ejemplar colectivo.

En el viaje forzado del rey de Ítaca, según la teoría bajtiniana del cronotopo, la temporalidad no conoce los ciclos de la vida normal, es decir juventud y vejez, pues Ulises parte de Ítaca joven y regresa por lo menos veinte años después, igualmente joven. Se omite el paso del tiempo en los seres humanos que padecen el exilio, como es lo que opera con Ulises, pero no con Penélope, quien ha permanecido en su tierra natal (Bajtín: 1986: 271). Sin embargo, en la vida real de los exiliados, el paso del tiempo existe, tanto para ellos como para los que dejaron. Se trata de un tiempo biográfico que afecta a todo y a todos.

“Y es que la particular naturaleza de la experiencia del exilio –el abandono del hogar, la importancia que adquiere la correspondencia y las relaciones humanas, las comparaciones, la separación espacio temporal y la duplicidad y la división del ser, conducen al autor, quizás de manera inconsciente, a un diálogo consigo mismo sobre la naturaleza misma del proceso literario, así como las dificultades que nacen del esfuerzo por reproducir la realidad”. (Ugarte: 1992: 24)

Aunque el pasado es un espacio narrativo al que se recurre casi siempre en la novela (que incluye al exilio), es un pasado finito y no es sólo un pasado, sino varios, vistos desde diferentes puntos de vista, dependiendo del personaje o narrador que los recupere, determinados por las circunstancias y por el contexto. Además, ese o esos pasados quedan mediatizados por el presente desde el que se realiza la escritura.

Si hay algo que no cambia en la escritura del exilio, es la idea o necesidad del retorno, del regreso; de la vuelta real o imaginada, pero siempre marcada por una imposibilidad. Tensión múltiple y siempre problemática entre “aquí” y allá. Lo característico es la inestabilidad, la desintegración, la desterritorialización de cualquier forma de identidad personal, social, temporal o espacial. La imposible, ineludible e inaplazable conexión entre

el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, entre el ser y el no ser. De aquí que las categoría de tiempo y espacio se entrelacen de manera tal que pasan a constituir una estructura propia del exilio en esta obra.

El exilio es una condición que se imbrica con el tiempo, el exiliado ha sufrido una mutilación del pasado, se le ha cortado de raíz el presente para ubicarlo en otro presente ajeno en el que no vislumbra el futuro, porque no lo concibe alejado de sus raíces. En palabras de Ugarte (1992:27) “Los continuos cambios temporales, junto con la incapacidad de observar la propia vida dentro de un todo cronológico anclado en la tríada: pasado, presente y futuro, es una de las consecuencias de la condena al exilio”.

Si el exilio es el cronotopo de la memoria, esa facultad humana se convierte en una metáfora- como las palabras peregrinaje, mar, naufragio- de la experiencia traumática que conlleva la privación del suelo patrio. Experiencia que a su vez metaforiza lo que es la vida misma: abandono de la seguridad del útero materno -condición ineludible que aguarda a todos los nacidos- para caminar unos inciertos caminos que conducen siempre inexorablemente a la muerte, el último y definitivo exilio, un espacio sin tiempo. (Caudet: 1995)

3.3. El cronotopo del exilio en *Días cálidos y azules*

Podemos dividir la obra *Días cálidos y azules* en dos partes que se estructuran sobre la base dada por las coordenadas de tiempo y espacio. La primera parte se encuentra constituida por diez textos, iniciándose con “*Claves para la memoria*” y finalizando con “*Pájaros y relojes*”. Ambos textos nos sitúan en la condición exílica; el primero de ellos es la síntesis de lo que no se quiere olvidar y el último es el regreso por medio de la memoria al momento en que el viaje, a través del mar, divide definitivamente la historia entre lo que fue y lo que será, provocándose un punto intermedio en el que el tiempo se detiene para el viajero.

“Escogeré mi guerra, mi tierra y mi cielo para no olvidarlos. (...) la piedra, la palabra, el olor, las voces, la mirada, la puerta, la soledad, la amistad, la canción, el amor, el olvido, la esperanza. Y más allá, y para siempre, me escogerá la nada” (De Buen: 1996:11)

Las palabras con las que se inicia la obra entregan los primeros indicios de la temporalidad ante la cual nos enfrentaremos. La voluntad de recordar y no olvidar está inmediatamente presente, junto con la idea de la selección intencionada de los recuerdos. El futuro es, en realidad, el presente de la elección de los recuerdos de la infancia, del mundo desprovisto del dolor de no tener nada. El tiempo desaparece en la nada, que es la condición del exilio.⁹

La segunda parte de la obra la constituyen nueve textos que pueden instalarse en un presente fragmentado. Alternan recuerdos, ficciones y relatos mirados desde el presente. Pero este es otro “presente”, es uno en el que no se quiere perder las verdaderas raíces, el no olvidar es un imperativo, pero el conjunto de las experiencias vividas en el pasado y el momento actual han conformado un collage que no permite vivir este último desde el presente, sino que continuamente acude al pasado de lo que se dejó y formaba parte del

⁹ Eduardo Godoy en *La infancia de la narrativa española* establece dos grupos: Pérdida del Paraíso para quienes vivieron su infancia de manera deformada o no la vivieron y la recuperación del paraíso para quienes ven que la infancia fue la única etapa plenamente vivida y no marcada por el trauma de la guerra civil.

sujeto, condición que le permite autodefinirse "(...) Que mi gran problema es que soy un collage equivocado." (De Buen: 1996:97)

Existe un hiato temporal que, sin embargo, parece no afectar lo biográfico, en el sentido de que se percibe el paso del tiempo desde fuera, afectando a los objetos, a los edificios, pero no a la interioridad del sujeto, quien sigue percibiéndose con los ojos del pasado. De aquí que el tiempo del discurso no coincida con el de la historia. Lo que ocurre, paradójicamente, es que los años cronológicos se suceden unos a otros para la biografía del individuo y para la tierra extranjera que lo acogió, sin embargo, mirado desde un aquí, el personaje se observa en su estado "de antes", ubicado en un espacio antiguo, pero ambos ya no existen.

En este nuevo lugar del presente es que se está fragmentado y dividido. No se quiere estar allí, porque el sujeto anhela recuperar sus raíces. Este nuevo "tiempoespacio" es el del exilio, no es voluntario, porque una fuerza mayor impide el regreso y porque el paso del tiempo afectó no sólo el lugar, sino también a la gente y es imposible encontrar lo mismo que estuvo antes.

En síntesis, las dos partes observables en la obra corresponden a dos momentos: el primero se constituye por el viaje, las causas que lo provocaron, el regreso y el encuentro. La segunda parte es un collage, un grupo de fragmentos que en su conjunto conforman la orfandad, el vacío, la carencia de raíces, los sueños frustrados, la presencia de la muerte, la paradoja del destino, es decir, todas aquellas experiencias y emociones que son la consecuencia de la situación del exilio para la narradora-personaje y para esa voz autorial que surge de cuando en cuando desde las profundidades de la escritura.

Para la escritura del exilio se establecen ciertos tópicos que en su conjunto conforman un cronotopo propio. Se produce el diálogo entre ellos y de este surge una visión del sujeto como un ser a la deriva, maniatado y vapuleado por una fuerza superior destructora. Esta fuerza es, en el caso del exilio, un poder político que obliga a la salida como forma de mantener la vida o como una imposición que no tiene forma de ser eludida. El concepto de ser humano que se infiere es el de un sujeto que no es dueño de su vida, que no tiene posibilidad de elección y que debe, invariablemente, cumplir los designios del destino funesto que le ha correspondido.

El primer motivo que recuperamos en la obra de Rafaela de Buen es el del viaje. Este cronotopo se inicia con la partida obligada y dolorosa de la tierra de origen a través del mar, el que se constituye como un topos intermedio entre una tierra y otra. La salida es desde España y el océano posibilita la llegada a Chile. El tiempo se detiene en el viaje y se convierte en un tiempo también intermedio entre el pasado y el futuro, en el que no se puede vivir el presente. El sujeto se encuentra a medio camino de todo, de lo que era y de lo que será, en un estado de no ser, de estar perdido. Su reloj interior se ha detenido en este lugar ante la contemplación de un pasado del que fue arrancado y un futuro que surge como una incógnita absoluta. El barco es el canal que permite el tránsito, mientras que el mar es el espacio entre dos aguas.

La salida no fue voluntaria y, por tanto, la partida implica un dolor en el que la narradora-personaje se distancia por medio de un soliloquio "Y los pensamientos llegan y se van, sin ningún orden, juntas fantasías y realidades, blanco, negro, canciones y nubes, recuerdos y sueños, hojas y piedras, pájaros y relojes" (De Buen: 1996:57). Existe un conocimiento de la interioridad herida, del dolor de juntar para el tiempo que viene, de aquello que era y lo que lo constituía. Las cosas, los objetos son asumidos como una prolongación del ser, como

aquello que lo conformaba y que lo reafirmaba, por lo tanto, al perderlos, se ha perdido también la propia identidad.

La enunciación se hace desde el presente, porque es allí que está situada esa voz que desea permanecer en el pasado, pero sólo es posible a través de la memoria y de la escritura. Ambas son una metáfora del tiempo y el espacio, sólo allí pueden recuperarse y conservar su primitivo estado. En el presente concreto y cronológico, ya no son, porque perdieron completamente su esencia para convertirse en un anhelo, en un momento deseante. El viaje con el que se inicia el exilio carece de coordenadas, simboliza la salida del claustro materno, es siempre una incógnita que ha escindido al individuo en un antes y un después. No puede ser en el momento actual, no puede estar porque su identidad se afianzaba en la tierra que dejó, en el momento en que partió y, por tanto, esa es la tragedia de este ser humano lanzado a las olas de la vida.

Nada se explicita más adelante del viaje que permitirá el regreso, porque, como ya hemos dicho, el exiliado no concibe la partida sin el retorno. El viaje se produjo, puesto que hay una vuelta al hogar, sin embargo, el relato no da cuenta de él. Sabemos que el regreso tenía el propósito de recuperar lo que se tenía antes de la partida, pero eso no era posible, nunca lo fue y ante esa realidad surge la impotencia y la rabia que se concretan en las palabras, tomando su cauce en una forma de lenguaje: “Y si no puedes devolver lo que fue mío, entonces, escucha lo que te diré: que tus ojos sean sin sueño y tus noches sin luz; (...) que mis cerezas en tu boca te sepan a hiel (...)y al abrir las ventanas en el aire escuches mi voz” (De Buen:1996:44)

Un segundo motivo constituyente es el regreso a la tierra natal, la búsqueda de lo que se tuvo que abandonar. Se entrelazan otro tiempo y otro espacio, ambos del pasado y con la idea de recobrar parte de lo perdido. Indudablemente, este motivo se relaciona directamente con el anterior, dado que el regreso implica, necesariamente un viaje de retorno.

Lo fundamental en el motivo del viaje es su circularidad, ya que el exiliado realizará, de todas maneras, el retorno, quizás no de la misma forma, pero sí con la esperanza de encontrar todo en el mismo estado en que vivía en su memoria. Es básico considerar que el tiempo se convierte en una categoría especial, ya que como Ulises, el narrador-personaje ha debido enfrentar múltiples pruebas y al regresar, lo hace con los sentimientos y los anhelos del momento en que salió, es decir, “regresa joven” y se encuentra con una realidad en la que el tiempo, inexorablemente, transcurrió y afectó a personas, lugares, objetos, en fin, el paso del tiempo dejó sus huellas y estas son irreversibles.

El conflicto se despierta el querer encontrar el lugar en las mismas condiciones, es decir, el error es mantener la ilusión de que el tiempo allí no hubiera transcurrido. Nuevamente enfrentamos el hiato espacio temporal en el que la tierra de acogida sufre el paso del tiempo, mientras que la tierra natal debería permanecer intacta en el recuerdo. La fuerza de esta situación se refleja en el mismo hecho de que el personaje consigue desarrollar una vida, adaptarse medianamente a ella, siempre con la necesidad de recordar, con la permanente culpa y arrepentimiento por lo que no se hizo, por la indecisión, sin embargo, no puede, no concibe la misma realidad para la vida actual y la vida pasada. Ambas se rigen por categorías absolutamente opuestas, acentuándose el hiato “temporoespacial” que se inició con el viaje de salida.

El enfrentamiento se hace verdaderamente doloroso “Mis recuerdos caminan junto a mí. Han pasado más de treinta años” (De Buen: 1996:42). Treinta años y la mirada es la misma de ayer. Hay una fractura importante del tiempo en la que reconocemos la existencia de otras categorías, es decir, el tiempo para el exilio es interior, no coincide con el externo

y lo mismo se aplica para los lugares. Para la tierra de acogida opera el afuera, no pasa por el compromiso interno, mientras que para la tierra natal es todo lo contrario. Es tal y cual permaneció en la memoria. Se produce, por tanto, la llegada, el enfrentamiento y la decepción.

La casa, como metáfora de la protección infantil, es un espacio fundamental que aparece y reaparece en la obra. Es la conexión con lo femenino del universo, por lo tanto, con el claustro materno que fue el cuerpo de la madre (Cirlot: 1991:120). La narradora personaje es desalojada, privada de su casa en forma violenta. Salir de allí y de la ciudad, que también es mujer-madre y prefigura la Jerusalén celeste, (Cirlot:1991:133-134) es perderlo todo.

“Tenemos la vida asegurada, dormimos, comemos gracias a lo que nos dan. En el comedor, alrededor de la mesa redonda, Mi madre habla de nuestra niñez, cuenta sucesos que me avergüenzan Y siento ira contra ella, no lo puedo remediar. Los franceses tratan de hacer comida española Para agradarnos Y yo quisiera que un día En mi plato hubiera una sola violeta confitada, Como las que veo al pasar en las vitrinas Inalcanzables para mí “ (De Buen:1996:30)

La pérdida de la casa ha significado también la pérdida de la dignidad, en el sentido de abandonar aquello que se consideraba seguro y propio. Se ha quedado despojada¹⁰ de todo nexo con sus raíces.

Cuando el recuerdo es de la casa de la infancia aparece idealizado, provisto de la imagen de la madre, de la vida sencilla. Es un recuerdo que surge caminando por las calles de la ciudad ajena, en Santiago, evocado a partir de la contemplación de la vitrina de Gath & Chaves. En él aparece el cuarto de estar con los detalles del mobiliario y de la madre en la rutina de zurcir calcetas. La madre que “Los días alegres, mi madre cantaba. Le gustaban las romanzas de las zarzuelas; yo prefería las que contaban historias (...)” (De Buen: 1996:27). La figura materna aparece luminosa y proyectando su luz sobre los objetos, símbolos de una infancia y una paz perdidas.

A veces, basta una imagen cualquiera para despertar el recuerdo que, invariablemente, se remitirá a los momentos felices en la casa de sus padres o de sus abuelos. Personas que puede encontrar en su camino serán el resorte que permitirá la evocación de sus amigos, de su primer amor. La nostalgia acompañará permanentemente al extrañamiento y convivirán en la mente y en los sentimientos de la protagonista: “De nuevo aparece la casa de mis abuelos y no sé por que me acuerdo de la película que veíamos en un viejo proyector < Pathe Baby>, una rana glotona que comía, comía, hasta el día en que reventaba, y no quedaba nada de ella” (De Buen: 1996:48)

El tiempo idílico de la infancia está innegablemente unido a la casa y cuando se remite a la que ocupa en su adultez en el exilio, se asoma la privación de las raíces, la necesidad de mantener el nexo y la desolación ante la contemplación de un paisaje que no es el de la infancia. Se entremezcla con la casa, la carencia de una identidad definida y con la conciencia de poseer una identidad construida con fragmentos, alterada, inevitablemente, por los sentimientos de expulsión y de imposibilidad de regreso, haciéndose más patente el sentimiento de pérdida y cobrando mayor fuerza la percepción de que se ha perdido el paraíso:

¹⁰ La referencia extratextual alude a la guerra civil española y a la ayuda francesa. Se puede hacer dialogar al texto con su contexto histórico, independientemente de que haya sido producido en un momento posterior, ya que da cuenta de una situación que afectó a muchos que en su gran mayoría tuvieron la necesidad inmediata de dejar testimonio escrito, aportando una galería de obras cuyas características y cronotopos son similares.

“Devuélveme las mariposas y las amapolas, la cochinilla que se enroscaba en mi mano y las lagartijas que nos abandonaban sus colas vivas; devuélveme las nubes que contemplaron mi infancia y la jaula que hicimos para guardar el canto del grillo; devuélveme mi muñeca y el joyero de cornalina que me regaló mi padre; devuélveme mis cuadernos y mis libros, mis sábanas y mi almohada; devuélveme mis risas y mis llantos, las voces olvidadas; devuélveme los colores y los aromas y todos los recuerdos que murieron al ser abandonados. “ (De Buen: 1996:44)

La pérdida de la casa es también la pérdida de la ciudad y ambas son consecuencias del exilio y el motivo del viaje de salida y retorno. En este sentido, el viaje se configura como el paso de un país a otro, de un continente a otro, con las consecuencias previsibles desde el punto de vista geográfico.

“No es la mía las mías fueron otras, fueron dos las dos tuve que abandonarlas, sin embargo, el cielo se parece tiene nubes, tiene estrellas, es de noche y es de día aunque los días son más cortos las noches mucho más largas. No tengo casa, vivo en un cuartel que era de bomberos Pero a ellos ya los llevaron a otro mejor Y éste es nuestro, por ahora, antes de que sea derribado. Las calles me parecen grises, Las casas son grises Y por las cunetas corre agua con jabón ; así sabemos quién lavó hoy día! Hoy es igual que mañana Y mañana será igual que ayer: Perdimos la guerra No tengo nada Ni casa que sea mía Ni estudio que me espere Ni trabajo que me pague Ni futuro que me aguarde. No soy feliz ni desdichada. Sólo espero.” (De Buen:1996:29)

Casa, ciudad y viaje conforman un entramado en el que el tiempo y el espacio juegan un papel fundamental, puesto que marcan la diferencia entre la añoranza y la constatación dolorosa de otra realidad, cuya referencia extratextual es la guerra. Para definir el presente es necesario acudir a lo externo, a signos patentes, pero ajenos, en un tiempo que transcurre en el exterior, en las calles lavadas, evidenciando un presente que existe para estas y para la ciudad ajena, porque se hace explícito en el acto del lavado diario, constituido como marca de los días.

Esta descripción pertenece a una ciudad ajena en donde los husos horarios son distintos y donde no se tiene nada, ni siquiera una casa. El hogar se perdió junto con la guerra. Queda claro que el “lugartiempo” del pasado no corresponde al del futuro, puesto que existe la conciencia de estar enajenado de lo que se consideraba verdaderamente real.

La ciudad ajena es gris, sus calles, también y son percibidas desde el interior con ese grado de extrañamiento. El cielo y las estrellas sólo se parecen, guardan una apariencia con el cielo y las estrellas de esas otras ciudades que en el pasado le pertenecieron. Sólo a través de indicios externos que encuentra en esta ciudad o en estas casas ajenas, puede actualizar un recuerdo que la traslada hacia ese paraíso perdido. El espacio foráneo se encuentra en un presente que también le es ajeno. El pasado y aquel lugar que permanece muy lejos se entremezclan como una categoría que queda en suspensión. Hay un sentimiento de estar despojado, de no ser, de ser un extraño en el mundo y quizás, más claramente, de vivir en la irrealidad de un mundo aparente.

El encuentro, como motivo, se estructura en torno al deseo de recuperación de la vida anterior, que se hará posible en la medida en que este trae consigo aquellos elementos del pasado que son los gravitantes. Para que esto ocurra, es fundamental que aparezca el

espejo, que será el continente del otro espacio y del otro tiempo¹¹: “ Ahora, ella está viendo en el espejo reflejada la puerta que en ese momento se abre, entra una pareja joven, como podían haber sido ellos, tomados del brazo, alegres.”(De Buen:1996 :34). El pasado guarda las imágenes de dos jóvenes enamorados que se separaron y que se reencuentran en un espejo que les permite revivir y actualizar el recuerdo.

El encuentro siempre remite al pasado y las imágenes de este. Él propone “escurripiciarse” (sic) en el espejo, es decir, la proposición es simplemente la de regresar a aquel tiempo, en aquel lugar en que algo se interrumpió¹², en este caso, el amor impedido por la guerra y la indecisión de la protagonista. El propósito es rearticular el tiempo y el espacio de la interioridad, aquel que ha estado siempre presente en las vivencias íntimas del personaje.

Este encuentro ha implicado un nuevo viaje, ya no está en Chile y este objeto que es el espejo se convierte en la traducción explícita de los sentimientos de la protagonista. Al hablar de la guerra y del amor perdido se cubre, se oscurece, pero luego se despeja ante la propuesta de entrar en él para recuperar lo que anhela: “La tormenta ha pasado, el espejo de nuevo tiene colores de sol. No queda nadie en el restorán. “(De Buen: 1996:38). Los sentimientos se expresan en las manifestaciones climáticas que el espejo proyecta en su superficie, pero el interior es sólo la proyección de un deseo, es decir, nos muestra la existencia de dos mundos, el de adentro y el de afuera.

Un segundo encuentro, en el metro, es diferente, está lleno de alternancias en la voz de los dos narradores, que describen desde su interior las emociones que el otro despierta, a través de la técnica del perspectivismo. Este encuentro se ve provocado por la curiosidad de ¿cómo será su voz?, no está relacionado con un espejo, pero las dos voces narrativas permiten redondear una realidad en la que se enfatiza la curiosidad. La experiencia de la pérdida detona la voluntad de no repetir los errores del pasado más antiguo, de aquel anterior a la guerra, al conflicto y a las causas del exilio.

La carencia de raíces o el no querer perderlas también se configura como un motivo importante en la obra. Las raíces no sólo implican la casa perdida, la ciudad ajena o la experiencia de vida, los amigos, las costumbres, los juegos, las lecturas o las instituciones; estas raíces están íntimamente ligadas a la persona misma, a la identidad que no se tiene o que se encuentra fragmentada. Los árboles, una enredadera que son arrancados para proceder con la demolición de una casa, provocan en la protagonista la desesperación, la necesidad de seguir paso a paso la destrucción, abandonando incluso las actividades cotidianas. Es la prolongación de sí misma la que está en destrucción y debe mirar desde fuera cómo cimienta a cimienta, rama a rama, todo se va perdiendo: “Mañana será. Le pediré que me deposite al lado de la araña, que quiero confundir mi destino con el suyo y necesito irme con ella dónde ella vaya”. (De Buen:1996.87)

Las raíces se perdieron en el momento del exilio, que ha sido actualizado nuevamente en la contemplación del desgarramiento de esta casa y de estos árboles. Todo el padecimiento de la protagonista se une y relaciona con su concepto de sí misma como un collage (De Buen: 1996:97). Toma conciencia de su cuerpo, en sus pies, en sus rodillas, en el recorrido del jabón sobre su cuerpo en el acto de la ducha; canta, se repite a sí misma que es equilibrada, que no necesita un psicoanalista. Recuerda al contacto del jabón en

¹¹ Para Cirilot, el espejo contiene imágenes que alguna vez en el pasado ya estuvieron allí y hoy permanecen lejanas.

¹² “ ¿ De dónde sacaste esa palabra, que me ha perseguido, por años, cada vez que frente aun teclado he visto la □□ y la □□ una al lado de la otra?. -Lo había olvidado. Ya no sé, quizás quise decir que el dedo se me escurría, tal vez hablaba mi inconsciente” (De Buen: 1996: 36 y 37)

su piel a sus amigos de adolescencia y juventud, piensa en los colores verde, rojo, azul y en el psicoanalista. El cuerpo es materialidad, es el depositario de toda la experiencia. No es sólo el cuerpo de la protagonista, sino también el de todas las cosas, de los otros personajes. El cuerpo ocupa un espacio, pero este cuerpo también intenta recomponer el pasado. La memoria también pasa por el cuerpo.

Los ojos, aquellos ojos que se negaban a usar lentes, los mismos ojos que nunca quiso perder son el nexo con el mundo exterior. La conectan con su mundo interno, los ojos son su propio espejo y los defiende a costa de no ver bien, a costa de su propia vida. Los ojos son la parte más importante de su cuerpo: “Supe que yo era su presa, pero no me importaba. Tan sólo pedí- como última gracia-que me dejaran los ojos” (De Buen:1996:116)

La muerte se encuentra en diferentes momentos de la historia y son distintas muertes. Es la muerte que no tiene explicación, representada por cientos de cadáveres en una estación de trenes. La sangre derramada por las calles, la muerte deseada como liberación, la muerte como pérdida, la muerte como la no conciencia, la muerte en el desvarío de la pérdida de la identidad. Siempre la muerte.

Si se realiza un catastro de los relatos que hacen alusión a la muerte, es posible determinar que está presente en la mayoría de ellos, porque la muerte ha acompañado a esta narradora-personaje desde antes de su salida de España, primero como una muerte injusta y provocada y luego como la muerte deseada, esperada y resignada. Cabe recordar que el sentimiento de culpa que sufren los exiliados de haber salvado la vida es el acicate de esta reflexión permanente acerca de la muerte.

La escritura y el lenguaje son la gran herramienta para esta protagonista, aquella que le permite plasmar el recuerdo de las cosas y las personas. Es importante señalar que el recuerdo, la memoria se intervenculan y decantan con la escritura: “(...) el exilio es un catalizador de la escritura. Las víctimas, que han sido desterradas de su entorno y arrojadas al azar a situaciones desconocidas y por lo general más dolorosas, comparten entre ellas la necesidad incontrolable de escribir, de recordar, de testimoniar.” (Ugarte: 1982:5)

Ante esto, la protagonista tiene sus propias palabras, no requiere las de otro para expresar lo visto y lo vivido. El recuerdo parte de las cosas, los objetos, las sensaciones, los olores, los colores. Los objetos le permiten el regreso a un pasado y estos objetos, a su vez, expanden su sentido hacia algo mayor como la patria. Los objetos son también la extensión de su subjetividad, de su interioridad por ellos simbolizada y encarnada. “Recuerdas los tallarines al dente y al lado adviertes el rostro inmóvil de tu primer muerto; y ves tu ropero, que era verde, y tenía flores en las puertas” (De Buen:1996:17)

El lenguaje es una preocupación que entronca con la escritura, su función es la de encontrar el nexo, la de crear el vínculo entre el pasado y el presente:

“Pasó mucho tiempo, la voz se siguió escuchando, un año, otro año, y de repente, un día, alguien descubrió el nuevo verbo: ... y un rayo misterioso

aranidó¹³ en tu pelo... Lo busqué en el diccionario, no lo encontré. Decidí ponerlo al margen: ARANIDAR: acción de un elemento intangible, como el rayo, al introducirse en lugares no convencionales.” (De Buen: 1996:28)

¹³ El verbo “aranidar” no existe en el DRAE, por eso la protagonista anota al margen el significado que ella le otorga a partir de la confusión fonética que se le produce con la letra del tango de Alfredo Lepera “El día que me quieras”, que es una paráfrasis de un poema de Amado Nervo.

La escritura es la materialidad, lo privado que se hace público por la necesidad, como se dijo, de testimoniar.

La imagen del sujeto que se puede reconstruir a partir de los motivos que conforman el cronotopo del exilio, que dialogan entre sí para formar este concepto mayor, esta ligazón del tiempo y el espacio, es la de un sujeto a la deriva, fragmentado, mutilado, carente de raíces auténticas, expulsado por la fuerza, sin presente, mirando siempre al pasado, con el futuro trunco y con una necesidad imperiosa de poner en palabras el fruto de su vivencia y de su experiencia. Es el individuo arrojado del paraíso por una fuerza superior, un individuo para quien el tiempo se bifurca en una categoría exterior que no vivencia y una interior que permanece intacta en las coordenadas del pasado.

El tiempo biográfico transcurre, se envejece, se realizan las acciones propias de la edad, pero se espera que ese tiempo no haya afectado al paraíso perdido. Es aquí que se actualiza el mito de Ulises. Regresa joven, con la misma mirada con la que partió, con su interioridad rejuvenecida y se encuentra con un lugar donde el tiempo transcurrió y dejó huellas de su paso. Ya no están los mismos edificios, ni los mismos árboles. Las personas no están o han envejecido. Su Ítaca ya no es Ítaca. La frustración lo embarga entonces.

CAPÍTULO IV: Rafaela de Buen, discurso en voz de mujer.

4.1. Antecedentes para una escritura femenina

La crítica feminista ha cambiado gradualmente su interés central hacia una investigación sostenida sobre la literatura escrita por mujeres. Dicho de otro modo, el enfoque ha cambiado hacia una escritura femenina, lo que nos conduce a hacer una revisión general acerca de lo que a partir de cierto momento se ha discutido acerca de lo que se entiende por género.

La conceptualización de género surge en la década del setenta, a partir de estudios realizados por académicas feministas anglosajonas. El concepto venía a llenar los vacíos frente a los cuales se encontraba el quehacer académico feminista. Uno de estos vacíos era señalar de manera más clara la diferencia entre las construcciones socio-culturales, y las elaboraciones provenientes de la biología. Surgía la posibilidad de diferenciar claramente sexo de género y, políticamente para las feministas, esto constituía una base argumentativa sólida para luchar por los derechos de las mujeres.

El género, se designa entonces como la construcción cultural del sexo. Desde esta definición podemos hablar de los sistemas género/ sexo que implican los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que se elaboran en las sociedades a partir de la diferencia anatómica y fisiológica. Estos constituyen las tramas de relaciones sociales que determinan las relaciones de los seres humanos en tanto personas sexuadas. Constituyen, por ende, según Teresita de Barbieri, relaciones significantes de poder, más bien es en los sistemas género/sexo que se articulan los actuales poderes.

Sin embargo, en la década del ochenta, los estudios feministas y los no feministas comienzan a usar el concepto como sustitutivo de mujeres, es decir género se transforma en un equivalente de "mujeres". Este uso más descriptivo del concepto comienza a instalarse en la "búsqueda de legitimación académica". Dado que hablar de género suena más apropiado que hablar de "mujer", se intentaba, de manera estratégica, la instalación de una perspectiva que permitiera, desde un enfoque político feminista, modificar ciertos parámetros imperantes.

También el concepto de género se ha usado para designar las relaciones sociales entre los sexos. En esta línea, la conceptualización ha permitido elaborar estudios o investigaciones que consideran tanto las problemáticas de los hombres como de las mujeres. Nos parece importante señalar el enfoque que subyace en estas conceptualizaciones y que dice relación con las interrogantes que obligan a cuestionar el binarismo al cual nos enfrentan. La oposición hombre/mujer presupone el planteamiento de la heterosexualidad como perspectiva de la sexualidad hegemónica. En este sentido surgen posturas que se ubican desde la utopía para instalar la concepción de sexo como una significación performativa. En esta línea de elaboración el sexo deja de constituirse en un "ser", sino más bien posibilita la "proliferación de diferencias", "proliferación paródica" y "el juego subversivo" de significados genéricos, más que la diferencia dual a la que nos

enfrenta el concepto de sexo. Butler (2001) se pregunta con respecto a la categoría de sexo y de cómo dicha categoría pudo ser elaborada también desde una construcción cultural, así como el género. Esta movilidad del concepto de género ha sido beneficiosa para repensar la categoría de la identidad y la categoría de sujeto, ambas cuestiones fundamentales para el trabajo que se puede elaborar desde la literatura cruzada por la problemática autobiográfica (Masanet: 1998:25).

En la crítica feminista anglonorteamericana se desarrolló, desde la década del sesenta en adelante, un estrecho vínculo entre la política feminista y la crítica literaria feminista. Algunas de las cuestiones planteadas, a principios de los setenta, de modo muy general, son: la importancia de los contextos sociales y culturales para la lectura y la producción de la literatura de mujeres y el énfasis en los contenidos más que en las estructuras formales de su producción; la evidencia de los estereotipos en la producción y crítica que manifiestan el esencialismo presente en las producciones literarias de hombres y de mujeres.

A mediados de los setenta comienzan las anglonorteamericanas a trabajar la literatura de las mujeres como un grupo aparte. Es el trabajo analítico elaborado desde una perspectiva de género, el que se comienza a perfilar.

El estudio de la literatura producida por mujeres obliga a desarrollar reflexiones teóricas frente a las cuales las anglonorteamericanas fueron reacias. Elaine Showalter es una de las críticas feministas más importantes de Estados Unidos. Esta investigadora elabora toda una aproximación desde la ginocrítica, que es el estudio de las producciones de las mujeres para poder aprehender lo que las mujeres han sentido o experimentado. Según Toril Moi (1988), el trabajo crítico de Showalter sigue manteniendo el modelo empirista y humanista que opera en la crítica masculina y que Showalter misma denuncia como un modo machista de aproximación a los textos.

La teoría crítica literaria francesa comienza de modo similar que la anglonorteamericana, vinculada al quehacer político. Sin embargo, en la década del setenta se inicia una aproximación importante al psicoanálisis, haciendo que sus elaboraciones sean particularmente complejas. Pese a esto, esta corriente ha hecho un aporte considerable al debate feminista con temas como la opresión de las mujeres, la diferencia sexual y con las cuestiones del lenguaje y la literatura.

Una de las estudiosas, Helene Cixous (citada en Moi:1988) , deja entrever que el modo de escribir de las mujeres sería una escritura bisexual.. En la escritura, para Cixous, hay un fuerte vínculo con la madre. Este es un punto de encuentro con las elaboraciones psicoanalíticas que hablan del estadio preedípico. El lugar de la escritura está situado fuera del tiempo, antes de la sintaxis, de los nombres. Plantea un lenguaje específico de la mujer al que denomina "el habla de la mujer". Esta habla se da sólo entre mujeres y se altera cuando hay hombres presentes. De esta habla, dice Irigaray (citada en Moi:1988) no se puede hablar: "Sencillamente no puedo ofrecer un "estudio del "habla mujer": se habla, pero no se puede hablar de ella". (Moi: 1988:153) Sin embargo, Irigaray señala las características del estilo de la mujer en las que cita, por ejemplo, la preminencia de lo táctil, por sobre la mirada o la visión; la simultaneidad y lo fluido, como aquello que cambia, es difuso, no termina nunca, dilatable, comprimible.

Julia Kristeva es otra de las teóricas más destacadas que ha realizado sus aportes desde la lingüística y el psicoanálisis lacaniano. Toril Moi señala que tal vez su obra no pueda llamarse feminista ya que no muestra un planteamiento político sustentable. Sin embargo, en sus primeros escritos de la década del setenta aborda las temáticas de la mujer y el feminismo. Para Kristeva la definición de mujer es la siguiente: "aquello que

no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías" (Moi:1988: 171) . Sin embargo, esta definición es, según Kristeva un intento de localizar la negatividad y el rechazo propios de lo marginal de la mujer, con el propósito de desmoronar el orden patriarcal que define a la mujer como fundamentalmente marginal. Señala, además, que no hay ninguna posibilidad de decidir sobre la existencia de una escritura femenina, ni de un modo de escribir femenino. Sí plantea, en cambio, que existirían algunas peculiaridades estilísticas o temáticas en obras escritas por mujeres, pero que no puede decidir si dichas particularidades son atribuibles a: "una especificidad auténticamente femenina o a una marginalidad social o sencillamente a una determinada estructura (la histeria, por ejemplo) que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino". (Moi: 1988:171)

No coincidimos con Kristeva acerca de la escritura femenina, por ello creemos que para estudiar la literatura escrita por mujeres es menester acercarse con las herramientas apropiadas y tradicionales de la crítica literaria. En nuestro caso, resulta pertinente revisar la fundamentación teórica que Aralia López González (1995) ofrece en *Sin imágenes falsas, sin espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*. En dichas justificaciones, señala que es de la escritura de mujeres que surgen nuevas imágenes de mujeres creadas por ellas mismas. No es el caso del discurso de lo femenino, que corresponde al concepto de mujer hablada y pensada por los hombres, sino a otro, al femenino o feminista.

Con la imposibilidad de que la mujer pueda cumplir una función pública, queda relegada a la marginalidad y al silencio. Las pocas veces que una mujer quiso hacer oír su voz tuvo que ser a costa de cambiar su nombre por uno masculino o aceptando la reconversión social que ello implicaría.

El desarrollo de la marginalidad se expresará en un tipo de escritura íntima, como los diarios o epistolarios. La transgresión, en este caso, es menos grave, ya que se supone que escribe para sí misma. La derivación a lo autobiográfico será consecuencia de lo anterior y este salto implicará una recepción pública. " Necesidad imperiosa de expresar a través de la escritura lo que no se le permite expresar en voz alta. Es su incapacidad de expresión pública la que produce la callada inmersión escrita" (Masanet:1998:21)

La imagen estereotipada del hombre y la mujer sostenida por el poder patriarcal de la tradición y el canon, mantiene a la mujer dentro de su posición al margen, con la imposibilidad de nombrarse a sí misma, de representar y definir su identidad o sus más íntimas aspiraciones. Por ello es que la autobiografía femenina cuestiona el canon:

"El enfrentamiento paulatino de la mujer ante la reafirmación del género autobiográfico implica, por tanto, transgresión, romper las leyes ideológicas que canonizan la historia cultural de nuestra sociedad. La afirmación de la voz femenina en el contexto literario perturba de esta forma el discurso androcéntrico (...)" (Masanet: 1998:22)

De aquí que del silencio se pase a la voz y la autobiografía es una de las pocas formas de lenguaje propias de la mujer, puesto que le permite expresarse desde lo más íntimo. Es una voz en el silencio que está allí para hacerse pública

Otro elemento importante de considerar es la existencia de una estética propiamente femenina y si la hay, en qué consiste. Pareciera que existe, en primer lugar, una disposición genética de la mujer a contar historias (Masanet: 1998) y que éstas deriven invariablemente hacia el contenido autobiográfico, lo que , de alguna forma, implica que la mujer debe haber sentido y experimentado aquello que cuenta. La mujer se interroga constantemente con respecto a lo que le está pasando, a lo que siente, a lo que percibe a través de los

sentidos y al impacto que esto causa en su interior. Sin embargo, Masanet (1998) cuestiona que por este motivo la literatura femenina sea desvalorizada y sólo se acuse a la mujer de ser autobiográfica por su sexo y no ocurra algo similar con el hombre que escribe autobiografías.

A su vez, como plantea Ciplijauskie (1988), existen rasgos temáticos y estilísticos que resultan más inherentes a una escritura femenina, como es el caso de retrospectivas, escenas y diálogos reconstruidos, fragmentos, selecciones espontáneas de memorias de juventud e infancia, omisiones, etc. La mujer presenta una mayor tendencia a recordar, a reconstruir momentos del pasado que fueron decisivos en su vida. El lenguaje se presenta menos lineal que el masculino, su acercamiento es íntimo, la escritura es una liberación. (Ciplijauskatié : 1988)

La diferencia biológica sexual se transforma en asignación de género al pasar por la cultura del patriarcado. Los géneros masculino y femenino gozan de diversos atributos, con distintas maneras de entender el mundo y de organizarlo, creando con todo esto una cultura de lo femenino o de lo masculino. Es importante destacar que tradicionalmente se ha considerado a la mujer como una naturaleza inferior a la masculina, además de relacionarla directamente con lo natural, mientras que al hombre se le asocia con lo racional y cultural. De esto se desprende una visión sesgada de la naturaleza femenina y de la mujer como sujeto. En palabras de Aralia López(1995:13):

“Aquí hablaremos solamente de la mujer entendida como un sujeto plural en cuanto una realidad objetiva conformada histórica, social y culturalmente, que es la condición de posibilidad para formularla como categoría raíz de la construcción de la teoría feminista (...)”

Las teóricas feministas más recientes parten por establecer un sujeto de género femenino para entender sus particularidades histórico-culturales a través del concepto de *posicionalidad* , lo que implica entender que todos los hábitos, prácticas y discursos no son fijos, sino que cambian según los contextos sociohistóricos. Esto último es lo que en definitiva permite que el género sea una construcción formalizable de manera no arbitraria. De esta manera, se entiende que no hay una sustancia propia de lo femenino, sino que la subjetividad de lo femenino surge de una experiencia historizada. López (1995:15) señala que “La llamada condición femenina es entonces, una *posición K* particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante, es decir, en una red de relaciones específicas”

La categoría de mujer en sí es problemática porque tiende a confundirse con los sujetos reales, tanto como con el objeto teórico, provocándose una confusión entre el feminismo como ideología y como reflexión teórica. La teoría y la práctica se relacionan recíprocamente, pero la teoría puede construirse dentro de la producción científica de las ciencias sociales y los estudios culturales.

La expresión literaria femenina es propicia para indagar en la subjetividad e identidad femenina. Al respecto, López (1995:17) señala:

“Validar y especificar las determinaciones y características de la particularidad genérica articulada a otras particularidades, como experiencia subjetiva que informa el quehacer literario, es el propósito general de la teoría y la crítica feminista en la literatura. Su finalidad, teórica y práctica en los estudios de la mujer, entre otras, es hacer visible lo invisible para poder pensarlo.”

En la práctica literaria se entremezclan el discurso de lo femenino y el discurso femenino, muchas veces, el primero se subsume en el segundo.¹⁴

Históricamente el discurso de lo femenino niega a las mujeres su condición de entes histórico-culturales. Se ha percibido como un lugar vacío pero también ella misma carecía de conciencia histórica. Con la aparición del discurso femenino, siguiendo la concepción kantiana¹⁵, surgió para las mujeres la posibilidad de filosofar, de pensarse, de reconocerse como valiosas.

Pese a lo anterior, muchas veces el discurso femenino se ve atravesado por elementos de la cultura patriarcal, de allí que muchas mujeres expresen su soledad y su incomunicación, fruto, la mayoría de las veces, de los cuestionamientos sociales o de la ruptura con su familia de origen. El oponerse al canon significó para muchas el rechazo de la sociedad, puesto que sus deseos de independencia o de lucha chocaban violentamente con la concepción imperante de la mujer. Aquella que se atrevía a contravenir las reglas con el divorcio o la formación de una pareja sin las formalidades civiles o sociales merecía la sanción y el rechazo.

Del ejercicio literario de las mujeres se ha ido constituyendo una poética que da cuenta de la evolución de la subjetividad femenina. Es imperativo para la mujer apartarse del discurso patriarcal para crear su auténtica imagen en el texto. Indudablemente esto ha sido un logro, ya que tras siglos de ser considerada como inferior, de ser limitada a las tareas domésticas y a la crianza de los hijos, para muchas mujeres el reflexionar acerca de ellas mismas ha tenido un alto costo.

La mujer se hace, no nace, decía Simone de Beauvoir¹⁶, avalando que el género es una condición adquirida culturalmente, como el lenguaje. La visión androcéntrica de este ha omitido la universalidad de la mujer a través de lo gramatical. Se ha elogiado y apreciado la forma dulce de hablar de la mujer, adjudicándole un léxico distinto al masculino. Esto no es más que la continuación del concepto de mujer obediente y sumisa. Si la mujer se desvía de este canon, pone en riesgo la tradición, convirtiéndose en una amenaza y, en consecuencia, en paria.

El discurso femenino presenta y pone en evidencia la pugna entre lo que la mujer es y lo que se espera de ella.

4.2. Escritura del yo

Días cálidos y azules no es de ninguna manera una autobiografía, de acuerdo a la definición que de ella hace Lejeune (1991:48) "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad", sin embargo, no podemos dudar de que algo de ella está presente en esta obra, lo que plantea un desafío para su análisis. De acuerdo a la definición anterior, entendemos que el autor de una autobiografía es alguien que tiene una existencia real, que relata su vida, por lo tanto, pasa a ser el personaje de su historia, contada por su

¹⁴ Discurso de lo femenino se entiende el de la mujer hablada y pensada por los hombres, mientras que el discurso femenino o feminista es el de la mujer pensada y hablada por la mujer.

¹⁵ La idea de Kant está en relación a la capacidad de pensar los "objetos", lo que se llama entendimiento.

¹⁶ Famosa frase dicha en 1959 en <http://antalya.uab.es/athenea/num2/gil.pdf>

propia voz, es decir, por un narrador en primera persona. La definición exige que en el caso del autor, exista una identidad entre su nombre y una persona real y a su vez con la del narrador. Por otra parte, la posición del narrador implica una identidad entre el narrador y el personaje; lo que puede expresarse en la fórmula

autor= narrador=personaje

Partiendo de este supuesto, inmediatamente surge una respuesta negativa ante la interrogante que suscita nuestra obra. En ella no existe la coincidencia de dicha fórmula. Sabemos que la autora es Rafaela de Buen, pero surgen dos problemas. Primero, los personajes de los relatos están innominados y no se trata de una novela ni de una obra referencial, sino de un conjunto de relatos y dos poemas.

La identidad del narrador y del personaje principal en la autobiografía, la mayor parte de las veces, está representada en el uso del pronombre personal *yo*, es decir, es una narración autodiegética. Pero, se sabe que puede haber narración en primera persona sin que eso conlleve que el narrador sea la misma persona que el personaje principal o, como es el caso de *Días cálidos y azules*, predomina el uso de la segunda persona, sin que ello signifique que es un narrador testigo, sino que es un narrador protagonista que se representa a través del pronombre *tú*.

“La #primera #persona se define por la articulación de dos niveles: 1. Referencia: los pronombres personales (yo/tú) solo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación. Benveniste señala que no hay concepto del yo. El yo envía, cada vez, al que habla y al que identificamos por el hecho mismo de que habla. 2. Enunciado: los pronombres personales de primera persona señalan la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado. “ (Lejeune:1991:50)

El problema de la autobiografía debe situarse en relación al nombre propio, dado que los pronombres no remiten a un concepto, sino a un nombre susceptible de ser designado por otro nombre. En los textos autobiográficos una persona pone su nombre en la portada del libro y el lector asume su existencia real. El lector no verifica. Sin embargo, surge la idea del *pacto biográfico* en el que se asume que el autor es aquella persona cuya existencia es comprobable, el lector imagina al autor a partir de lo que produce. Este pacto consiste en que el nombre que aparece en la portada es el del autor del texto que se lee. Es un contrato establecido entre el autor y el lector, quien no duda de su identidad.

La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos maneras. En forma implícita, usando títulos que no dejan lugar a dudas acerca de que la primera persona remite al autor o cuando el narrador se compromete con el lector a comportarse como el autor. También puede darse la forma explícita o patente cuando el nombre que figura en la portada coincide con el del narrador-personaje.

En nuestro caso opera la forma implícita, más aún cuando en la portada del libro aparece una foto de la autora formando parte de un collage¹⁷ que remite al contenido de la obra. El narrador-personaje jamás se autodenomina. En este caso se da que el nombre del personajes =0 y el autor no propone pacto ni autobiográfico ni novelesco. De acuerdo a todo lo anterior, *Días cálidos y azules* no permite plantearse como una autobiografía, manteniendo la dificultad y la problemática que plantea dicha obra, ya que podemos asegurar que los acontecimientos narrados le sucedieron a la autora sin lugar a

¹⁷ El collage que constituye la portada del libro fue realizado por otra exiliada española, la pintora Rosel Bru.

ninguna duda. Más complejo aún, no es posible decir que la obra pertenezca a uno de los géneros referenciales.

De acuerdo a todo lo anterior se pone de manifiesto la no pertenencia del texto *Días cálidos y azules* al género autobiográfico, más aún, se suma una nueva característica problematizadora, al considerarlo atravesado por el testimonio, como un tipo de discurso que subyace a la obra.

El testimonio comenzó a ser estudiado con mayor interés a partir de la década del 80, porque según Leonidas Morales (2001) en muchos de estos testimonios la voz del subordinado es la de una mujer, "(...) y a los problemas generales de una relaciones de poder profundamente desequilibradas y excluyentes, se suman los desequilibrios y exclusiones que afectan de manera diferenciada a la mujer" (De Buen: 1996:20). Es interesante destacar en este punto dos aspectos que se encuentran presentes en nuestra obra de estudio. Primero, es una obra escrita por una mujer y segundo, planteada como ficcional, se encuentra profundamente atravesada por el testimonio, pero este no ha sido considerado un género, por lo tanto, se mantiene la situación problemática de la obra de Rafaela de Buen. Al respecto, Morales explicita su idea de que concebir el testimonio como un género constituye un error, pues es más claro entenderlo como un tipo de discurso.

Es fundamental, por ende, definir y caracterizar el testimonio el que, indudablemente, es una clase de discurso en el que siempre es la primera persona de alguien que va a contar la verdad sobre un asunto. Sin embargo, este relato es transhistórico, dado que siempre ha estado disponible para el usuario, no se cumple en este caso la condición de doble historicidad propia de los géneros literarios. Además, no puede ser actualizado, sino dentro de algún discurso genérico existente, por lo tanto, se le considera un discurso parásito transhistórico y transgenérico, que se actualiza la mayoría de las veces como relato. (Morales:2001)

Días cálidos y azules es un conjunto de relatos escritos por una mujer y se cumple en ellos la narración retrospectiva, identificamos el uso de la segunda persona como recurso de un narrador protagonista. Además, a través de los dos poemas presentes, podemos evidenciar la presencia del crudo testimonio de los efectos de la guerra y sus consecuencias. Pese a todo lo anterior, persiste la dificultad de estar en presencia de una obra ficcional en la que sospechamos que el narrador (sujeto de la enunciación), el autor y el personaje (sujeto enunciado) son una misma persona. En este caso opera un pacto de lectura tal que se elide el carácter ficcional para entender que los recuerdos y testimonios son, efectivamente, los de la autora-narradora-personaje.

Para muchos, existe una imposibilidad de sostener una definición de autobiografía por su cercanía y contaminación con el género de la ficción (Masanet:1998). Por otro lado, es posible encontrar un narrador desdoblado a la vez que un yo que escribe y otro que se crea mientras se elabora el texto y es el lector de su propio discurso. Refleja sus antiguas vivencias en un relato retrospectivo a la vez que reflexiona sobre ellas desde el presente de la escritura, como es el caso de nuestra narradora-personaje frente a su necesidad de poner en orden sus recuerdos. Para Masanet "El criterio clave de la selección autoriza una ordenación y planificación del contenido autobiográfico (...). De este criterio selectivo se resalta la verosimilitud como otro componente vital para que el proceso de representación de una vida se ha cumplido" (1998:11). Es por esto que el lector debe asumir el pacto de lectura que para Lejeune es el *pacto autobiográfico*.

La obra de Rafaela de Buen se acerca mucho a otra característica de los textos autobiográficos si consideramos que:

“El distanciamiento es otro mecanismo obligado con el fin de objetivizar la personalidad subjetiva que se está narrando. De ello el que, en general, la autobiografía sea una obra de madurez, en muchos casos de vejez, en el que se intenta recuperar la visión de la niñez y principio de la juventud. Todo ello apunta a la ambigüedad y dificultad del género por mucho que se intente una categorización sintentizadora” (Masanet: 1998: 12)

De aquí que sea posible plantear que el narrador era diferente en el pasado, en la selección de recuerdos, por eso crearía un yo distinto al actual, al del presente de la escritura. Más importante aún para Lydia Masanet es revisar algunos elementos de la escritura autobiográfica femenina.

Parte señalando el papel que le ha cabido a la mujer en la historia como un objeto de adoración o reconversión; de silencios y reducida a su mundo interior. Su transgresión a la norma establecida se realiza a través de la escritura, donde la falta es menos grave.

La mujer ha necesitado autodefinirse y expresar a través de la escritura lo que no ha podido expresar en voz alta. Es un deseo de asumir poder en su subjetividad narrativa, porque es allí donde expone su mundo privado. (Ciplijauskatié: 1988)

Parece ser que es innato a la mujer el deseo de contar historias, de exponer sus propias vidas personales, lo que llevaría en mayor o menor grado a una tendencia a la escritura con carácter autobiográfico. De alguna manera se sostiene que la mujer necesita haber vivido aquello que va a poner en el papel. La mujer se cuestiona permanentemente sobre lo que le está pasando y su acercamiento al terreno de la escritura autobiográfica se realiza desde el margen.

Sintetizando, esta obra no es una autobiografía, de acuerdo al canon, ni tampoco de acuerdo a los postulados teóricos de Lejeune. No pertenece a los llamados géneros referenciales, pero está atravesada por el testimonio como discurso parasitario que se actualiza en la narración de estos relatos. Cumple con todas las características que Masanet señala para las autobiografías femeninas y de aquí es posible también ofrecer otras dos importantes conclusiones iniciales, como son que podemos caracterizar una escritura femenina y que, evidentemente, la obra tiene contenidos autobiográfico.

4.3. Un discurso en voz femenina

Se han realizado a lo largo de los últimos años, múltiples trabajos acerca de la literatura escrita por mujeres, en rigor, de la escritura femenina. Uno de ellos es el de Biruté Ciplijauskatié (1988), quien realizó un interesante estudio sobre la novela contemporánea. En él plantea que la escritura se vuelve para las mujeres en una reflexión sobre la propia identidad, camino necesario para la autorrealización. Parte de la base de que en el pasado, la mujer se vio marginada de la vida intelectual y de la escritura porque su rol estaba relegado al hogar y a mantener los estereotipos de una mujer dulce y condescendiente. Muchas mujeres escribieron, usaron seudónimos o encontraron la dura crítica de sus contemporáneos ante una actividad que mayoritariamente se consideró masculina.

La novela femenina del siglo XX nace, por una parte, como diálogo con la novela masculina tradicional y por otra, para crear un modo propio de la mujer. El lenguaje cobra

vital importancia, puesto que la palabra es extensión de la mujer misma y su discurso nace como respuesta a la marginación y represión de los siglos anteriores.

La novela femenina es principalmente íntima, escribir constituye para la mujer el acto de crearse, es una lucha por ser tomada en cuenta. Es por ello que la novela tiende a lo personal, a lo íntimo, a afirmarse como mujer, oponiéndose a la imagen estereotipada. Lo femenino prima en el subconsciente y allí se pueden ubicar los sueños y los recuerdos que, en definitiva, son materia de esta escritura femenina (Ciplijauskatié: 1988)

En general, la novela femenina presenta ciertas innovaciones estilísticas como la modificación de la sintaxis, incorporando el lenguaje incoherente de los sueños, el aumento de las epifanías, los personajes fluctuantes, el uso del escucha, la indeterminación del género, el tono íntimo, etc.

Ciplijauskatié plantea que esta novela moderna presenta una clara orientación hacia la indagación y hacia el cuestionamiento interno. Por ello es que abundan las novelas en las que se evalúa el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia despierta. En la concienciación por medio de la memoria se observa la tendencia a recordar la vida pasada y también a evaluarla, desde el presente de la escritura. Este aspecto la emparenta con la picaresca, en la que el personaje ve su vida y sus actos desde el presente, sólo que en este caso no se trata de justificar sus actos anteriores.¹⁸

Esta novela de formación, de concienciación, del despertar, requiere necesariamente de un contexto o fondo histórico. En ella no importa el orden de los sucesos, sino el momento en que se poblaron de significados para quien los vivió. Es por ello que muchas novelas se centran en un punto de la vida del pasado que tuvo una influencia definitiva en la vida y evolución de la protagonista, quien la mayoría de las veces reúne rasgos que la acercan a la autora. Es una novela centrada en la niñez, como muchas producidas durante el siglo XX, implica la concienciación, pero ésta no concluye, no se completa.

Es importante recordar que hombres y mujeres tenemos una distinta percepción del tiempo. Mientras para el hombre es (*chronos*), cuantitativo, lineal, para la mujer es cualitativo (*kairos*)¹⁹, un tiempo siempre personal, sublime, que se define en gran medida por las experiencias vividas; por ello la novela se va convirtiendo en una novela analítica. La mayor parte de las novelas de concienciación tratan del paso de la adolescencia a la plenitud (Biruté Ciplijauskatié:1988).

El esfuerzo de concienciación requiere de un lenguaje adecuado para manifestarse y es por ello que nos encontraremos con que se descarta lo apolíneo²⁰, se modifica el uso de la sintaxis, los silencios invitan a ambigüedades, se renuncia al enfoque objetivo, hay un esfuerzo por manifestar el interior. Tendencia hacia un yo personal que tiene más interés en investigarse que en informar.

“Michel Beajour sugiere una denominación nueva para la escritura autobiográfica más innovadora: no autobiografía, sino autorretrato. El autorretrato se escribe

¹⁸ El pícaro justifica su actuar presente a la luz de una vida azarosa y llena de privaciones, mientras que en el caso de la obra en estudio, la evaluación del pasado no se trata de justificar lo pasado, sino reflexionarlo y entender sus consecuencias en el presente.

¹⁹ Para la filosofía griega y también romana, Kairos era un tiempo eterno, atemporal, mientras que *Cronos* correspondía a la noción convencional del tiempo.

²⁰ Nietzsche, en “El nacimiento de la tragedia” desarrolla los conceptos de lo apolíneo y lo dionisíaco.. Lo primero representa la luz, la claridad, la armonía, la individuación, el equilibrio, la medida y la forma; en fin, la racionalidad. Lo dionisíaco, en cambio, al mundo de las fuerzas primarias e instintivas, el exceso, la embriaguez, la música y la pasión, el mundo de la confusión, la deformidad, el caos, la noche, el mundo instintivo, la disolución de la individualidad y, en definitiva, la irracionalidad.

desde el presente y es una revelación continua, mientras que la autobiografía implica una visión panorámica reflexiva” (Ciplijauskatié: 1988:19)

De acuerdo a lo expresado más arriba, *Días cálidos y azules* es una novela de concienciación a través de la memoria y, además, podemos constatar en ella procedimientos de concienciación propios de este tipo de novela. Uno de ellos es el desdoblamiento, lo que incluye la presencia del doble y del espejo. En los relatos encontramos diversos espejos: el primero es el de los once años y reflejaba una pared vacía y la cara con unos ojos azules arrasados en lágrimas ante el rechazo por tener que cubrirlos con unos anteojos que ocultarían la belleza. De allí el título de “*Confundirás delfín y espuma*”.

El segundo espejo refleja una pareja adolescente, los dos rubios, los dos jóvenes, los dos vascos, los dos bellos que se miran y la imagen queda grabada en el espejo, mientras ellos se separan para siempre. El tercero es el de reencuentro “Veinticinco años han pasado y ya no son los adolescentes que se miraban en aquel otro espejo” (De Buen: 1996:33). Ambos espejos tienen en común la presencia del amado, de aquel que la protagonista perdió por su indecisión. El espejo del reencuentro no puede devolver lo que ya pasó, pero aparece el deseo y también la reflexión acerca de lo que se perdió:

“-¿Por qué no me contestaste cuando te escribí desde el campo de concentración de St. Cyprien, pidiéndote que me vinieras a ver?. -Te contesté, sólo que esperé mucho y fue demasiado tarde. Leía tu carta sentada en la arena de Banyuls y pensaba que tú estabas tan cerca, en otra playa, mirando el mismo mar; reía y lloraba pensando en ti. -Te dije que no iba a moverme del locutorio, esperando tu llegada. -Yo no me atreví a ir, siempre mi timidez, mis indecisiones. -Y yo iba acumulando angustias, lejanías, soledad, amargura. -Me devolvieron la carta con tres palabras como cuchillos: < reparti en Espagne>. -¿ Qué sentiste entonces? - Indignación conmigo misma, tristeza, sensación de impotencia de no poder retroceder el tiempo, de no poder cambiar lo sucedido. Tú no sabes cuánto influyó en mi futuro esa actitud mía. A partir de entonces decidí no dudar, arrepentirme quizás por lo que hiciera, pero no arrepentirme nunca más por algo no realizado.” (De Buen:1996:37)

Es el recuerdo del amor perdido lo que atrae y carga de contenido los espejos en el relato. Se contextualiza con la guerra, pero la protagonista se hace cargo de una indecisión personal ante una disyuntiva amorosa, que sumada a la separación provocada por la guerra, determina una separación definitiva del joven que amaba. Por ello, los espejos reflejan las imágenes del pasado que los unen- la propuesta del amor – y del presente – unidos sólo en el espejo como una evocación del deseo interno y como la imagen de lo que fue.

Como procedimiento de concienciación, que implica también la presencia de un doble, que muchas veces actúa como crítico del que se contempla, está completo. En estos relatos se puede justificar con el uso de la segunda persona, aunque en realidad la protagonista se habla a sí misma para evaluar sus acciones.

Como elemento diferenciador de la escritura femenina, Ciplijauskatié considera también procedimientos narrativos que son constantes en las diferentes obras por ella estudiadas. Muchos de ellos están presentes en las narraciones de *Días cálidos y azules*, su constatación en el texto es, indudablemente, una importante justificación para clasificar

esta obra como un exponente más de las obras escritas por mujeres que dan cuenta de una forma particular femenina caracterizada por una escritura distinta.

La subversión es un elemento importante que se encuentra en las obras escritas por mujeres. La forma más clara, en este caso, es la narración personal que se opone a la manera objetiva y distanciada que se asumía en la literatura que consideramos clásica. En este caso concreto no se utiliza el pronombre personal yo y, sin embargo, es evidente que la segunda persona encubre una narradora protagonista que se distancia de los hechos para analizarlos, para revisarlos en el presente.

Lo objetivo pasa a ser subjetivo, la protagonista entra en sí misma y desde allí evalúa y contempla los fragmentos de su vida en el orden en que van apareciendo, ya que no hay una necesidad de presentar hechos de forma cronológica. Los recuerdos surgen en la memoria y despiertan las mismas sensaciones. Lo personal surge a través de los sentidos, los olores, las imágenes, todo lo que conduce a revivir el instante tal como fue percibido y vivido.

“ Se te llena la memoria de voces: no podrás ir; los dos rubios, los dos bellos, ¿crees en Dios?, dos, cuatro, seis, ocho, el asco físico, el té perfumado y tu cucharilla en el aire, el azúcar de repente amarga, se han separado, tres, seis, nueve, doce; quizás tú, con que me recibió el asco físico, tú la conoces, psicosis de guerra, tienes sólo quince años, debes comprender, comprender(...)” (De Buen:1996:18)

La voz de la narradora no es la voz de una autoridad que sabe todo y lo maneja todo, al contrario, es un ser que está en formación, que aprende al revisar. Por ello mismo es que se renuncia a la linealidad y se acepta el orden en que los recuerdos aparecen o se despiertan en la caja llena de compartimientos que es la memoria. Sólo de esta manera se explica que los géneros considerados canónicos no son en lo absoluto claros en la escritura femenina, porque también son parte de la subversión, la narración se acerca a la lírica no sólo en el lenguaje, sino también, como constatamos en la obra, en la forma o en la mezcla de ambos géneros.

Uno de los procedimientos narrativos es presentar el lenguaje, a veces, inconexo, es decir, de alguna manera, como la representación de procesos mentales, saliendo desde el subconsciente, desde los sentidos y no desde el intelecto. Por ello se habla de un lenguaje subjetivo, que emerge de la interioridad y que no se limita a expresar el mundo objetivo, sujeto a normas y estándares. Es un lenguaje que alude a las sensaciones que despiertan los olores, los sabores y los colores, entre otros elementos que pueblan la intimidad de la protagonista.

También es fundamental la concepción del tiempo, que no es lineal. Hay momentos en la vida que son significativos, por el poder de los sentimientos y emociones que despertaron. Queda establecida en la lectura una hora precisa, las once de la noche, la hora del exilio. La niñez también se contempla desde el presente con otros ojos, fue un momento feliz que se truncó con la noticia de la separación de los padres y ese momento quedó en la memoria asociado a los sabores, a lo dulce que después de la noticia se volvió amargo. Sólo en estas dos situaciones es posible reunir diversos elementos como la fragmentación del recuerdo, la subjetividad del lenguaje que se manifiesta a través de sensaciones y la percepción del tiempo condicionado con los hechos. La niñez fue feliz, el recuerdo de la madre cantando, cosiendo, los pájaros y los árboles, el momento idílico se quiebra definitivamente. Pero la protagonista mira desde el presente aún preguntándose, todavía meditando y, de alguna manera, lamentando.

Nada se dice de las características físicas de los personajes. La protagonista es rubia y tiene los ojos azules, usa lentes, pero es todo cuanto conocemos de ella en lo físico, en cambio, su interior se va develando poco a poco a partir de sus impresiones, sensaciones y sentimientos. Es una mujer marcada por la indecisión. Ella se define como un collage equivocado.

Otro procedimiento narrativo interesante y presente en la obra es el plantear la novela como un mosaico. El conjunto de relatos que conforman *Días cálidos y azules* es una manifestación clara de lo anterior, ya que pueden dividirse en dos bloques de significado: el marcado por el exilio y que comprende niñez y adolescencia y el que está marcado por las consecuencias del exilio, abarcando su juventud y madurez.²¹ Este segundo bloque se encuentra planteado por completo como un mosaico de deseos, frustraciones, miedos y traumas, es decir, es el interior mismo de la protagonista y no posee hilo temporal alguno.

El primer bloque, el que está marcado por el exilio responde a las impresiones de la niñez y de la adolescencia, abarca desde “*Claves para la memoria*” hasta “*Pájaros y relojes*”. No tiene orden cronológico alguno, más bien recorre el camino a la inversa para terminar con la hora del exilio, de la partida o inicio de su viaje. En conjunto y unidos, la suma de fragmentos conforma un tapiz que definimos como el pasado. El mismo fenómeno ocurre con el segundo bloque, cuya unión es el tapiz del presente y se extiende desde “*¿Cómo será su voz*” hasta “*Hoy es Jueves*”.

Abundantes son en la obra las construcciones paratácticas, las series- principalmente copulativas- sea oracionales o suboracionales, manifestando con ello el rechazo al orden y el tejido de las construcciones hipotácticas. La crítica señala que este aspecto es una reacción en contra del falogocentrismo (Ciplijauskatié: 1988), pero es además una manera características de la expresión interna, una herencia del psicoanálisis. Además, es una búsqueda de lo inconcluso como algo deseable para mostrar una personalidad fluctuante, no terminada, pero en proceso de concienciación y de aprendizaje. Por esto mismo es que el monólogo interior, más exactamente los soliloquios con que la narradora protagonista se interpela constantemente, están presentes en la narración. Su inspiración permanente es el cuestionamiento profundo ante la vida, ante las impresiones de los otros, es el fluir del mundo interior sin sesgo, en el en orden que este aparezca.

“En la ducha empiezo a jabonarme por los pies. Por el izquierdo. Siempre lo hago así. Rutina, tal vez. Hoy, también como siempre, me he puesto a reflexionar. Otros cantan. Yo, como no tengo voz para cantar, ni siquiera debajo del agua, prefiero la reflexión o recitar poesías:<aún cuando en mi canto sufro, sin embargo, alzo mi canto...>. Se me cae el jabón, ¡ con jota! Jaime, José Ramón, Juan, ¿quién estará pensando en mí? < ¡Que no caigan, que no se hieran, que no se desgarran...!(...)” (De Buen:1996:.95)

La noción de escritura de mujer, en general, y también la de Rafaela, en particular, es la del canto en el sentido de lo primigenio, de la expresión desde lo más profundo y sensorial; el texto entra por los sentidos, no se acude a la racionalidad. Es palabra desintelectualizada. La protagonista constantemente habla, se habla, calla, enuncia, poniendo en evidencia la necesidad de expresar su interioridad por encima de los hechos.

“La protesta contra la literaturiedad y las convenciones fijas desplaza el foco de atención de la palabra escrita a la hablada, que implica espontaneidad (...). A la vez, el aspecto oral apunta hacia la creación épica: se va creando la epopeya de

²¹ Cp. Capítulo II , pp. 37-38

la mujer, donde, obedeciendo a criterios modernos, cada lector/oyente puede intervenir. Para esto sirven todos los silencios y los blancos.” (Ciplijauskatié: 1988:215)

La escritura es para la mujer la instancia del desahogo, la cura de su locura, la forma de hablar inconexa se relaciona con las sesiones del psicoanálisis al que debe acudir la protagonista en “*Memoria de las horas*”:

“Ahora tengo que recordar mi infancia. Hablaré de mi terror, pánico a las arañas. De las tardes verdes y amarillas de sol en el pinar. De la bicicleta que no tuve. De un nudo en la garganta, de lágrimas en los ojos. De la nieve blanca, antes de nuestras pisadas. Del viento en mis rodillas, de mi madre cosiendo calcetines. De tormentas, truenos y relámpagos. De mi primer amor y de mi primer muerto. De la mano malhumorada de mi padre rompiendo mi risa. De mis dudas, de todas mis dudas. De los paralelepípedos y de mis sueños, en mi cama tibia, con mi almohada entre las piernas.” (De Buen:1996:99)

Su lenguaje es provocativo, sensual, inconexo, reúne como en una enumeración caótica elementos de distinta categoría. Por segunda vez aparece el padre con su carga doblemente negativa por el engaño a la madre y la actitud con la hija. El doctor tampoco entiende nada, sólo le interesa cubrir el tiempo de la consulta.

El sexo aparece expresado sin miedos, de forma violenta. Nuevamente el lenguaje se presenta como subversivo, revela el cuerpo, alude a un tema que es criticado por la sociedad convencional y se rebela ante el canon:

“No me gusta el doctor, tiene cara de loco. Lentos gruesos, armazón grande, oscuro. Hace juego con el paraguas. Seguro que me preguntará cuántas veces por semana hacemos el amor, si siento placer, si hay otra mujer.(...) ¿Fidelidad?. No existe, doctor, hay que asumirlo. También yo he sido infiel y mis ojos y mi corazón se llenaban de luces, y de música y de aromas. Y mi piel se volvía suave para recibir nuevas caricias. Y no tuve remordimientos. Sin embargo, el dolor existe, y duele, duele.” (De Buen:1996:98)

La metamorfosis es también, según Biruté Ciplijauskatié, un procedimiento narrativo común en las obras femeninas y puede plantearse de diferentes maneras. En el caso de nuestra obra, una escena en el metro sirve de escenario para un encuentro que se ve marcado por una transformación interesante que se refleja a partir de la voz interna de un personaje masculino y otro femenino que se confunden y son el mismo, que desplazan la atención y el enfoque. Es él y es ella. Esta metamorfosis se ve unida a la idea del sueño, que es la mayor parte de las veces, un mecanismo para la transformación interna. Se pone énfasis en la ironía y surge el estereotipo femenino que se cuestiona y ridiculiza:

“(…)¡Al fin se bajó!. Ahora puedo acercarme un poco más y mirarlo bien. Alto, buen mozo, ojos grises, tiernos, pelo castaño, ni corto ni largo, debe ser un poco más alto que Oscar¿ cómo será su voz?. Caramba, por que me mirará tanto, no parece mujer atrevida, más bien parece tímida ¿ dónde se bajará? (...)” (De Buen:1996:62)

Entre los símbolos considerados propiamente femeninos se encuentran los pájaros, el volar, el agua , etc. Todos ellos se encuentran presentes en la obra de Rafaela de Buen, pero según Ciplijauskatié estos han cambiado su simbolismo y aparecen en las novelas actuales con un significado evolucionado. Tradicionalmente los pájaros han estado relacionados con

el alma y el espíritu (Cirlot:1991). En *“Pájaros y relojes”* están asociados a la reflexión acerca de la muerte y al hogar, siempre poblado de ellos y de su canto. Constituyen un lazo, puesto que su presencia enlaza el allá de España y el aquí de Chile: son el espíritu del hogar renovado. El agua, que siempre es el fluir y la transformación deriva a un símbolo del viaje, del miedo, ya que fue la vía a través de la cual se perdió la raíz interna y la conexión con la patria. Puede decirse, entonces, que el símbolo se reviste de un movimiento negativo e inestable. Otro símbolo asociado es el del espejo “ (...) sirve para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado o para anular distancias, reflejando lo que un día estuvo frente a él y hoy se halla en la lejanía.”(Cirlot : 195)

Por otra parte y siguiendo las propuestas de Lydia Masanet, la obra puede abordarse en torno a ciertas constantes que caracterizan la escritura femenina y que sistematiza a partir de la novela autobiográfica española del siglo XX. Una de las primeras características que llama la atención es la necesidad del proceso de la interioridad que se establece en la narrativa de la mismidad femenina: la reflexión básica de la protagonista pasa por su pérdida del amor, por su indecisión. En su caso no importan tanto los hechos concretos, sino la forma en que estos calaron en su vida y en su interior. Su reflexión va dirigida a su yo, a su interioridad fragmentada. Busca explicaciones a su conducta, a su dolor permanente y “(...) a través de muchas percepciones, que voy superponiendo, yo compongo mi realidad.”(De Buen:1196:46). Por esto mismo, la obra manifiesta una estructura cíclica, repetitiva, acumulativa, fragmentada. La narración de su vida no es cronológica, no sigue un orden, está carente de linealidad, porque es un mosaico que compone un tapiz. Pero, lo básico, lo importantes, es que de acuerdo a todo lo anterior planteamos que la obra tiene un marcado contenido autobiográfico que se hace presente y evidente en la primera parte que agrupa los relatos, cuyo contenido constituyen sus recuerdos de infancia, de la guerra y del momento del exilio.

Su narración es un constante interpelarse, explicar, pensar, volver al pasado, pero a aquel pasado que provocó el quiebre en su interior, por esto es que, indudablemente, se produce una búsqueda de respuestas que tiende a un proceso de autoafirmación, de resolución de interrogantes para completar el momento presente de la narración y su concienciación aún incompleta.

Son numerosas las retrospecciones, las selecciones espontáneas de memorias de juventud, omisiones de nombre y ocultamiento de la información. La protagonista de los relatos, dadas sus características internas, su experiencia de la infancia y de la guerra, es identificable como una sola en la mayor parte de ellos. En relación a los nombres, es una constante el de algunos personajes masculinos que fueron sus amigos, entre ellos, su primer amor. La protagonista, en cambio, jamás se identifica con un nombre determinado.

También es significativa la selección de recuerdos que parece imposible tratar de ordenar, porque vienen a la mente sin un orden determinado. Van surgiendo en la memoria con el lenguaje del cuerpo. Se le hace imprescindible un orden “Detente, empieza de nuevo, tienes que establecer un orden o ni tú misma te entenderás” (De Buen: 1996:7). Los recuerdos aluden a conversaciones del pasado y se centran en los momentos vividos en la niñez y adolescencia en un escenario diferente. Hay prisa por recordar y por no olvidar.

Ella no es una heroína, no se siente completa, se describe siempre como alguien fragmentado, incompleto, alguien a quien le ha impuesto realidades: “Tantos años disfrazada de collage, tantas cosas que me impusieron hasta convencerme de que eran mías” (p.98), por eso al autodescribirse hay una intención de aclarar y afirmar, no de elogio. Su demanda interior va por conocerse y entenderse, de allí que su relación con el resto sea

difícil. No se comprende su comportamiento, lo que hace que ella siempre tenga presente la muerte y que esta sea algo deseable.

La valoración por la cotidianidad, los olores, los sabores, las cosas y los lugares es un elemento que el relato nos muestra con claridad. Primero, a través de la manera obsesiva de registrar los nombres de los lugares importantes: San Sebastián, Francia, Barcelona, Pedralbes, Aragón, St. Aignan, Madrid, el Garona, St. Cyprien, Toledo, Chambord, el Rosellón, St. Gimiagno, Banyuls, Sierra de Gredos, etc. En segundo lugar, los recuerdos de la vida pasada, feliz o infeliz están asociados a sensaciones: "(...) recuerdas los bombardeos y sientes de nuevo tus pies descalzos, pisando la tierra mojada, bajo los árboles de Pedralbes" (De Buen.1996:17) o (...) sientes el olor de los sacos de cocoa que regalaban los cuáqueros, recuerdas el festín de cáscaras de papas, el hambre mezclada con la risa, el primer amor con las eternas dudas." (De Buen:1996:18)

La valoración del pasado y las relaciones anteriores, especialmente con los padres son elementos fundamentales. Los seres queridos aparecen como vitales, ya que los recuerdos más importantes están asociados al primer amor perdido en la adolescencia y también con la madre que cose y canta, aunque haya un dejo de rabia con ella: "(...) mi madre habla de nuestra niñez, / cuenta sucesos que me avergüenzan/ y siento ira con ella, / no lo puedo remediar" (De Buen:1996:30)

La vuelta al pasado implica la selección de unos recuerdos y no de otros y dicha selección, en el caso de estos relatos, tiene que ver con el momento de mayor impacto en lo biográfico extratextual. Claramente el momento biográfico fundamental es el del exilio. Es más, todos los relatos que componen el libro aluden de una forma u otra a aspectos extratextuales biográficos, que en su conjunto, nos entregan una visión no de una narradora protagonista cualquiera, sino de Rafaela de Buen, llegada en el Formosa en un exilio involuntario, obviamente, y que perdió un primer amor a causa de la guerra, pasando desde Francia pasó a Chile.

CONCLUSIÓN

La autobiografía o el contenido autobiográfico y testimonial presente en sus obras será para los exiliados el vehículo para recuperar la memoria, parte también de aquella que su propio país se niega a recordar. Es el recuerdo desde un presente que de ninguna manera es exacto, porque nadie recuerda nada de la misma manera que otro. Recuperar el curso de vida significa para el exiliado un desarrollo de conciencia que trae al presente algunos hechos que su ser considera importantes en la visión que tiene de sí mismo y que conforman su identidad. Esto requiere una asimilación y un proceso que hace imposible el recuerdo tal y como fue.

La experiencia del exilio crea dicotomías espaciales y temporales en sus primeras etapas: la tierra natal frente a la nueva tierra en términos de espacio y pasado versus presente. Este enfrentamiento es constante y exige que el yo de un entorno anterior se actualice con respecto a un yo actual, de ese encuentro depende la integración y la adaptación del sujeto exiliado. En un comienzo el yo actúa absolutamente dividido, se fragmenta en la nostalgia de lo que fue, la idealización de la patria no le permite situarse enteramente en el presente, todo lo que se percibe pasa por el tamiz de la memoria. En la experiencia del exilio subyace la tendencia al testimonio, el yo del expatriado necesita pruebas que atestigüen lo que ha experimentado. Se convierte él mismo en objeto de descripción, como lo es la idealización de la patria ausente, la necesidad existencial de recuperar lo que perdió.

El exilio es una circunstancia que causa en Rafaela de Buen una percepción distinta del tiempo y del espacio. El dolor de la pérdida provoca en ella la necesidad de escribir para no olvidar. El deseo de recuperar la enfrenta a una casa ajena, a una realidad que nunca podrá recuperarse. Se suscitó un cambio que fue para siempre, por eso la urgencia por escribir.

El lenguaje y, por lo tanto, la escritura, tal como Rafaela de Buen manifiesta en su obra, están relacionados con la historia que se inicia en España y que será el comienzo de las ausencias, los temores y la inestabilidad al culminar su infancia con el inicio de la Guerra Civil. Hecho histórico que determina su vida, obligándola a desprenderse de sus lazos afectivos relacionados con España, Barcelona, San Sebastián, Francia y Europa en general. La poesía y el lenguaje poético le permiten reencontrarse con su historia, volver a esa etapa en la que se inicia su formación como sujeto femenino.

Por esto, es a través del lenguaje poético que fluye la interioridad cargada de miedos, frustraciones y sueños reprimidos. Su mosaico²² representa el fluir de estos pensamientos e ideas escondidas, traspasadas a la escritura de la misma forma que reviven en su memoria, de forma dispersa, yuxtapuesta y fragmentada. Por esto, su estructura no sigue un orden cronológico y temporal lineal, lo que surge de la lectura de esta obra, como de otras, es un cronotopo especial para el exilio. El lenguaje dialoga con la historia, con los otros, con los poetas de la infancia, con las experiencias de otros y con la interioridad de una mujer doblemente marginada.

Su intención no es, elevar una voz en defensa de la mujer y sus derechos. Sin embargo, dentro de su discurso y por el uso del lenguaje, se manifiesta esa sensación de molestia

²² Al igual se presenta en su obra *Teselas para un mosaico* (2004)

y sutil irreverencia frente a las imposiciones que corresponden a convenciones sociales, ideológicas, políticas o religiosas. Manifiesta su molestia y oposición frente a cualquier orden que implique la dominación de una fuerza sobre otra. Su rebelión se manifiesta precisamente en sus estrategias narrativas, representada en la estructura fragmentada, en la polifonía, puesto que cada reflexión está dirigida a diferentes personas, en la que se incluye su familia, amigos, amores e incluso ella misma y al lector. Por otro lado, en el manejo del lenguaje, estableciendo siempre analogías semánticas en la que se desplazan los significados. Son variadas y muchas las estrategias que confluyen y se fusionan en este texto, ofreciendo algunos rasgos semejantes y otros diferenciales con respecto a otros textos ubicados dentro del corpus de la narrativa del exilio republicano español. Si bien, no podemos hablar de una escritura femenina propiamente dicha, constatamos en la obra estudiada, a la luz de las propuestas críticas de Ciplijauskatié y Masanet, rasgos caracterizadores de esta escritura.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE FICCIÓN

De Buen, R. (1996), *Días cálidos y azules*. Santiago de Chile: Ediciones del Paraíso Perdido. Red internacional del libro.

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Abellán, J.L. (1976, 1977 y 1978), *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus.

Ahumada, H. (2005)- Ponencia " *Para una periodización del exilio republicano español en Chile*" IV Congreso Chileno de Semiótica. Universidad de La Frontera. Temuco.

_____ (2000). " José Ricardo Morales, un escritor a la intemperie". Rev. Signos, XXXIII (48) : 3-12. ISSN 0718-0934.

Augé, M. (1998), *Las formas del olvido*, Barcelona: Gedisa.

_____ (2004). *Los no lugares*, Barcelona: Gedisa.

Ayala, F. (1956), " Para quién escribimos nosotros" en *El escritor en la sociedad de masas y breve teoría de la traducción*, México: Obregón (7-46)

Bajtín, M. (1982) "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, México: SigloXXI.

_____ (1986), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica" en *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.

Butler, J. (2001), *El género en disputa*. México: Paidós

Caudet, F. (1997), *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

Ciplijauskaitė, B. (1988), *La novela femenina contemporánea : 1970- 1985 : Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

Cirlot, J. (1991), *Diccionario de símbolos*, Colombia: Grupo editor Quinto Centenario.

Gibson, I. (2007). *El hombre que detuvo a García Lorca*, España: Aguilar.

Godoy, E. (1979), *La infancia de la narrativa española de posguerra, 1939-1978*. España: Playor.

Ilie, P. (1980), *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos.

Kristeva, J. (1974) *La revolución del lenguaje poético*, París: Du Seuil.

_____ (1985). *Práctica significativa y modo de producción. Travesía de*

-
- Lejeune, P. (1991), "*El pacto autobiográfico*", en Barcelona: Anthropos (.47-61)
- López González, A. (1995). Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria en *Sin imágenes, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El colegio de México (13-48).
- Mangini, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península.
- Masanet, L. (1998), *La autobiografía femenina española contemporánea*, España: Espiral Hispanoamericana.
- Miroux, J.P. (2005), *La autobiografía. Escrituras del yo*, Bs. Aires: Nueva visión.
- Moi, T. (1995) *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra
- Morales, L. (2001), "Género y discurso: el problema del testimonio" en *La escritura de al lado*, Chile: Ed. Cuarto Propio.
- Preston, P. (2000), *Franco, "caudillo de España"*, España: De Bolsillo
- Ricoeur, P. (1996), *El sí mismo como otro*, Madrid: Siglo XXI editores.
- Scanlon, G. (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea: 1868-1974*, Madrid: Akal.
- Ugarte, M. (1992), *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, España: Siglo XXI Editores.
- Vásquez, A.; A.M. Araujo (1990) *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*, Editorial Sudamericana: Santiago de Chile.
- Villamar, K. "Exilio y retorno de chilenos: análisis de una problemática social" en *Revista de trabajo social*. Universidad Católica de Chile, enero/abril 1985/Nº 45

DIRECCIONES DE INTERNET

- Larraín, J. "La identidad latinoamericana. Teoría e Historia". *Estudios Públicos*, invierno 1994 en: www.cepchile.cl/dms/archivo_1845_1414/rev55_larrain.pdf