

ABSTRACT

Title of Dissertation: EXILIOS Y REDES EN EL HISPANISMO DE ESTADOS UNIDOS (1962-2011): FICCIONES Y MIGRACIONES

Nélida Isabel Devesa Gómez, Doctor of Philosophy, 2022

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

With the outbreak of the Spanish Civil War and the ensuing Franco dictatorship (1936-1975), Spaniards fled and went into exile in large flocks. Unfortunately, the United States only admitted a small group of Spanish intellectuals, deemed politically neutral, who joined institutions of higher education and developed multicultural, academic, and social networks. These intellectuals had a lasting influence that led to a significant revival of Hispanism in the USA. This dissertation, *Exiles and Networks in US Hispanism (1962-2011): Fictions and Migrations*, interrogates autobiographical novels and memoirs that focus on the experience of three of those exiles: Prof. Carmen de Zulueta (CUNY/Lehman College, 1966-1984), Prof. Ildefonso-Manuel Gil (Rutgers University, 1962-1983), and Prof. Víctor Fuentes (U. California-Santa Barbara, 1965-2003).

Despite differences in genres and viewpoints (memoirs, autobiographies, autofiction, etc.), these authors share specific chronotopes of exiles. These chronotopes are based on three dimensions through their experience of displacement: spaces, times and intellectual networks, through which they recreate their exilic itineraries. Each author accentuates a specific dimension

of these chronotopes: Zulueta (Chapter 1) puts distance between herself and her account and focuses on the portrayal of the intellectuals that assisted her along the way; Gil (Chapter 2) relishes the recreation of time as a game that is played out on the page; and Fuentes (Chapter 3) adopts characters of traditional Spanish literary works (picaresque, Don Juan, revolutionary) to create chronotopes in which the three dimensions are equally relevant.

The analysis of these authors' chronotopes of exile reveals not only their identities as exiles, but also their relationship with Spain as their homeland, and the United States as their host. They develop a special relation with both countries since they become transatlantic and transoceanic figures that greatly enjoy the new opportunities found in the US, but long for the past lives of their homeland. Their accounts also divulge the ways in which the previous Spanish intellectuals that had arrived in the US assisted each other and helped them to emigrate. They also portray the spaces of their new home and the "non-places" of Spanish culture that they constructed once they were settled.

EXILIOS Y REDES EN EL HISPANISMO DE ESTADOS UNIDOS (1962-2011):
FICCIONES MIGRACIONES

by

Nélida Isabel Devesa Gómez

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2022

Advisory Committee:

Professor José María Naharro-Calderón, Chair

Professor Sandra Cypess

Dr. Eyda Merediz

Professor Juan Uriagereka

Professor Ruth Zambrana

© Copyright by
Nélida Isabel Devesa Gómez
2022

Agradecimientos

Esta tesis es el final de un camino en el que me han acompañado muchas personas, sin cuyo apoyo, no habría llegado a mi destino. En primer lugar, muchas gracias a mi director, Dr. José María Naharro-Calderón, por haber sido mi guía en este trayecto y por su confianza incondicional en mí. Gracias por descubrirme en su dimensión real el fenómeno del exilio republicano español, que ha cambiado mi manera de leer y de mirar la realidad. Asimismo, quiero agradecerles a los miembros del comité, Dr. Sandra Cypess, Dr. Eyda Merediz, Dr. Juan Uriagereka y Dr. Ruth Zambrana, su dedicación y su compromiso con mi proyecto, a pesar de las dificultades añadidas a causa de la pandemia. Por supuesto, gracias a todo el profesorado del departamento de Español y Portugués de UMD, por sus seminarios y por sus charlas, estimulantes y cálidas, las cuales han creado un ambiente de comunidad intelectual en el que me he sentido muy arropada.

Esta tesis no habría sido posible sin la colaboración de Alfonso Armada, José María Conget, Víctor Fuentes, Vicky Gil, Mary Greenebaum, Bettina Lerner, Cristina Maragall y Fernando Joaquín Millán Romeral, que dedicaron su tiempo a conversar conmigo y pusieron a mi disposición sus memorias.

Si he llegado hasta aquí, ha sido gracias a mi familia: a mis padres, Juan y Clara, y a mi hermano, Juan, de los que he aprendido cada día, y sin cuyo apoyo constante no habría tenido el valor de cruzar el Atlántico y embarcarme en esta tesis doctoral. También a mis abuelas, Juani y Clara, cuyo influjo estuvo presente en todo el itinerario.

Y gracias a mi familia de Maryland, que me ha hecho sentir el calor de Cádiz en plena costa este de Estados Unidos. En especial, a mis chicas de Curry, Cecilia y Vicky; a mis andaluces del Caribe, Chris y Mariluz, y a Sarah y James, por su paciencia extrema, su cariño y por compartir estas pasiones que nos mantienen vivos.

Por último, agradezco a los protagonistas de esta tesis, Carmen de Zulueta, Ildfonso-Manuel Gil y Víctor Fuentes, por su legado, que tanto me ha inspirado en este camino de espacios, des-tiempos y redes.

Indice

Agradecimientos	v
Indice.....	vii
Introducción	1
1. Contexto histórico de la Guerra Civil española y el exilio republicano en Estados Unidos	1
2. Protagonistas de la tesis	14
Capítulo 1: Postales de memoria: Carmen de Zulueta.....	24
1.1 Memorias: género de recordación.....	26
1.2 Memorias desde el género	45
1.3. Cronotopos de exilios de Zulueta	64
1.3.1. Espacios	65
1.3.2. Des-tiempos	87
1.3.3. Redes intelectuales.....	92
Conclusiones	122
Capítulo 2: El archivo como urdimbre: Ildefonso-Manuel Gil.....	123
2.1. Los documentos del archivo	125
2.1.1. Géneros de recordación.....	129
2.1.2. Ego-documentos	156
2.1.3. El archivo como unidad de vida.....	162
2.2. Cronotopos de exilios de Gil.....	167
2.2.1. Espacios de la circularidad.....	177
2.2.2. Des-tiempos de la circularidad.....	205
2.2.3. Redes de intelectuales	215
Conclusiones	239
Capítulo 3: Inscribirse en fragmentos: Víctor Fuentes	241
3.1. Géneros autobiográficos	243
3.2. Reescritura desde la fragmentación	266
3.3. Cronotopos de exilios de Fuentes	286
3.3.1. Espacios	287
3.3.2. Des-tiempos	308
3.3.3. Redes de intelectuales	318
Conclusiones	333
Conclusiones	334
Appendices.....	344
Obras citadas	368

Introducción

Cuando era pequeña, me encantaba pasar los fines de semana con mi abuela Clara. Mi ritual favorito era acompañarla temprano en su paseo diario seguido del desayuno con sus amigas, otras señoras viudas. En una de aquellas ocasiones, escuché que ella le hablaba a la “tata” Carmela sobre “aquella España en la que se vivía mejor”, refiriéndose a la dictadura franquista. Ante esto, yo reaccioné muy sabionda (desconozco de dónde procedían mis conocimientos) y le espeté muy tajante que Franco había sido un dictador. La respuesta de mi abuela, mezcla de indignación y sorpresa, fue chistarme para que me callara y alegar que “Franco [había sido] un dictador bueno”. Pese a que en el momento yo no entendí muy bien a qué se refería, y probablemente tampoco yo discernía en qué consistía dicho puesto, aquella escena en una mañana brillante de El Puerto de Santa María se me quedó grabada en la memoria. Lo interesante de aquella conversación es que fue una charla aislada en mi infancia y mi adolescencia. En mi familia jamás se habló de esos temas con los niños que luego fuimos adultos, y mi única evocación de la Guerra Civil y el subsiguiente régimen dictatorial llegó a través de las escasas lecciones escolares en las que el trimestre hizo posible que alcanzáramos esa parte del temario. Por lo tanto, aquellos temas eran precisamente eso para mí, temas lejanos que no me incumbían en absoluto. O al menos eso pensaba.

Así, en estos años, la palabra “exilio” no existió en mi vocabulario. Sin embargo, mientras crecía en El Puerto de Santa María, la figura de Rafael Alberti me

fue acechando por todas partes: su busto en la plaza del Polvorista, su avenida homónima con su correspondiente estatua, y su Fundación, a escasos metros de mi instituto de educación secundaria. Alberti como figura me volvió consciente de la existencia del exilio; sin embargo, para mí, ésa no era más que una palabra llena de vacío puesto que si en las lecciones de literatura la mencionábamos a menudo, nunca llegábamos a desarrollar su contenido. Locuciones como “de su etapa en exilio” o “su exilio en” eran comunes y repetidas por nosotros en el aula, sin realmente saber en qué consistían. Recuerdo incluso una célebre mañana en que salimos del aula y trasladamos la clase a la mencionada Fundación. Con sus poemas en nuestras manos, los recitamos frente a toda una sala llena de “personalidades” como parte de un acto conmemorativo que fue televisado por la cadena local. Y los declamamos como quien lee las instrucciones de un electrodoméstico.

No culpo a la profesora que hacía lo que podía con aquel grupo de estudiantes y no pretendo realizar aquí una queja formal sobre los planes de estudio en España, y sobre cómo pudieran haber tocado de manera tangencial ciertos temas, centrándose en la enumeración de obras y autores. Entonces no se buscaba entender de qué hablaban, qué les preocupaba, qué circunstancias los movía a acudir a la pluma. Y es por esto que mi educación literaria estaba llena de vacíos. Primero, el desconocimiento a secas, y luego huecos de ignorancia y pereza.

Años más tarde, mientras estudiaba Periodismo en la Universidad Complutense, con el curso de Historia de Carlos Hermida Revillas y a través del libro *Esclavos por la patria*, comencé a llenar esos huecos al ser consciente de que aquella realidad era mucho más cercana a mi ambiente de lo que imaginaba, pues el Penal del

Puerto, aquel monumento acondicionado para exposiciones y eventos, había sido una cárcel durante todo un siglo (1886-1981) y específicamente durante la Guerra Civil, albergó a prisioneros republicanos e incluso se empleó como campo de concentración. Por lo tanto, el paisaje con el que había crecido sí apelaba a ese pasado, simplemente yo no lo conocía. Ya en Estados Unidos, los cursos que tomé en la escuela graduada, primero con Daniel García-Donoso en Catholic U. y posteriormente con José María Naharro-Calderón en la University of Maryland, me permitieron llenar muchos de esos vacíos, pues me llevaron a textos de esa época y otros más contemporáneos, que dialogaban continuamente con la tensión no resuelta de la guerra, la dictadura y el exilio, y me hicieron comprender que el conflicto no sólo había formado parte de la vida de mis familiares y que sus secuelas podían hallarse en el espacio, sino que sus tensiones se mantenían en el tiempo o el des-tiempo. Concretamente, con el seminario graduado que tomé con el profesor Naharro-Calderón y su guía, el tema de esta tesis llegó a mí: el exilio republicano español, y concretamente la figura de algunos intelectuales que desarrollaron, en su destierro, redes del hispanismo en los EE.UU.

Los tres protagonistas de esta tesis despuntaron desde mis primeras lecturas para los exámenes de doctorado: tres intelectuales exiliados cuya llegada a Estados Unidos se produjo en las décadas de los 40, los 50 y los 60. Carmen de Zulueta (Madrid, 1916- Nueva York, 2010), Ildefonso-Manuel Gil (Zaragoza, 1912- Zaragoza, 2003) y Víctor Fuentes (Madrid, 1933).

Esos huecos en mi educación pueden leerse de manera paralela como posibles vacíos en el canon literario español respecto de autores que se marcharon de España, continuaron escribiendo en el exilio y han podido permanecer ignorados. Al final de

los años treinta, con la dictadura franquista, se inició la misión de eliminar todo signo republicano mediante la represión o el exilio, y los medios culturales y la censura se erigieron como fuerzas para velar por la pureza del sistema. Como expone José Ángel Ascunce Arrieta, “en los regímenes políticos de carácter autoritario, como el Franquismo, toda forma de cultura es tomada y valorada, básicamente como una fuerza de control y de dominio; en segundo término, como realidad estética” (*Sociología* Cap. 5.7), de modo que la censura y el control dirigirían al lector hacia textos que trazaban la ideología del Régimen. Esto no impidió, sin embargo, que la obra de los intelectuales del exterior llegara al interior. En *A la intemperie*, prolongación de *La resistencia silenciosa*, Jordi Gracia realiza un estudio sobre la “historia intelectual [española] atento a la dialéctica entre el interior y el exilio” (18) y defiende la colaboración transatlántica como elemento crucial en el desarrollo de la historia cultural española del siglo XX. No obstante, esta relación resulta compleja y mudable.

Durante la década de los cuarenta, prevaleció la omisión del amplio grupo de intelectuales en el destierro, de cuya marcha se habían resentido las estructuras culturales españolas.¹ Sin embargo, algunos intelectuales falangistas conocían bien la obra de los exiliados, como muestra el artículo “Presencia en América de la España fugitiva” de Torrente Ballester (ct. Naharro-Calderón, *Entre el exilio* 111 y ss.). Entre éstos, se crearon dos tendencias: los “intransigentes” y los “comprensivos”, en realidad, una lucha por el control de las jerarquías culturales de la época. Así, la

¹ En *Sociología cultural del Franquismo*, Ascunce afirma que “aunque sea difícil de cuantificar, se puede afirmar que cerca del 90% de los intelectuales se exiliaron por sentirse ideológicamente afectados o cercanos a la República” (Cap. 1.7) y opina que desde la Guerra Civil y el fenómeno del exilio, “España ha carecido de élites intelectuales y creadoras o, por lo menos, no ha generado intelectuales y artistas en número y en calidad comparables a los que se dieron en tiempo de la República” (Cap. 1.7).

recepción de los eximios autores exiliados en la primera década tras la guerra resultó completamente arbitraria, al depender de la interpretación de la significación política de cada autor así como de la influencia cultural que hubiera tenido previamente (Larraz). Por ello, poetas como Juan Ramón Jiménez [JRJ], Antonio Machado, los del 27, entre ellos, el mencionado Alberti, no pudieron ser fácilmente desterrados de este imaginario, puesto que ya habían ingresado en la historia literaria.

Ya en las décadas de los cincuenta y sesenta, el sector “comprensivo”, dentro del que destacan autores *apartados* como Julián Marías, o *evolutivos* como José Luis López Aranguren y Dionisio Ridruejo, comenzó a tener contactos con intelectuales del exterior, pero en calidad de “subordinados”, en un rango supeditado a los que se hallaban en el interior nacional. En este contexto, entre los cuarenta y los cincuenta, destacó la presencia de las colaboraciones de los intelectuales exiliados en tres revistas principalmente: *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans* e *Índice*. La primera de ellas despuntó en cuanto a que trataba de conectar con autores anteriores a 1936 y centró su ideario en la cultura, dejando de lado cortes políticos.

Como resultado, la literatura del exilio se concibe en España como una rama aislada y de relevancia problemática que la desarrollada en el territorio, por lo que los primeros intentos formales de estudiar la narrativa del exilio así lo muestran. En 1962, Eugenio G. De Nora publica *La novela española contemporánea*, la primera monografía que integra algo de la literatura del interior y del exilio, y en 1963, José Ramón Marra López edita *Narrativa española fuera de España*, en la que estudia gran parte de la prosa producida entre 1939 y 1961 en el exilio. Ambos inciden en la visión anormal de la literatura desterrada, así como en los tópicos del resentimiento y la pasión

política de sus autores. Aun así, el volumen de Marra López, censurado y limitado, representaba una extraordinaria contribución posibilitada por las redes del hispanismo estadounidense como las de la Universidad de Maryland.

Paralelamente al *boom* latinoamericano, se comenzó a producir la “operación retorno”,² lo cual no implicó sólo el regreso de sus obras sino la vuelta a España de algunos autores exiliados. Sin embargo, Francisco Ayala cuestiona como incidental esta denominada “literatura del exilio” como categoría literaria ya que no se funda en “características literarias, sino que es fruto de circunstancias extrínsecas y adventicias – las derivadas de la Guerra Civil– sin apenas otra repercusión sobre el contenido de las obras concretas que la meramente temática” (“La cuestionable” 235).

Larraz ofrece un relato destacado de las experiencias de regreso de Max Aub (1969) y Ramón J. Sender (1974), los cuales habrían obtenido desde el exilio mayor atención de los medios del interior.³ Para el primero, el no realizar ningún tipo de concesión al Régimen a su vuelta a España, le acarreó críticas y protestas, las cuales revelaban mayor temor ante la posible pérdida de la supremacía cultural por parte de ciertos intelectuales del interior que diferencias políticas (Larraz, *Monopolio* cap. 13). El caso de Sender fue diferente ya que la “sumisión” y halagos del escritor hacia la España que encontró lo convirtió en un ejemplo potencial y propagandísticamente análogo al de otros en el exterior.

² Este término hace referencia a un periodo, a partir del final de la década de 1960, en el que en España comenzaron a publicarse una cierta cantidad de novelas y cuentos de autores exiliados por la Guerra Civil española y que en los primeros años de la dictadura, debido a las diferentes leyes de prensa y censura, habían permanecido totalmente desconocidas hasta entonces. Un factor propulsor de este regreso (o llegada) de obras españolas fue el *boom* narrativo latinoamericano (Larraz “La operación retorno”).

³ Algunas obras del aragonés habían circulado en territorio español en los diez años anteriores y esto junto a premios como el Planeta (1969) le habían otorgado gran popularidad.

En cualquier caso, hasta el fin de la dictadura, los intelectuales exiliados tendrían que hacer frente a las diferencias con algunos homónimos del interior, plasmadas en un discurso basado en tópicos como el resentimiento, antiespañolismo, nostalgia de la patria u obsesión con la Guerra Civil. Así lo vertía Aranguren en el artículo “La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración” en el que se cristalizaba la repetición del tópico “nosotros frente a ellos” y cierta condescendencia ante el sufrimiento de los otros. La invitación al diálogo ofrecida por Aranguren no tardó en ser respondida y rechazada por un grupo de intelectuales en el exilio que afirmó que aquel diálogo no era posible mientras que la “España oficial” siguiera sofocando y presionando al exilio. En su contra, admitían que la obra necesaria y urgente sólo podría venir de “la España no oficial, la vital, la que transformando políticamente a España, [introdujera] esas modificaciones espirituales y culturales” (83).⁴

Menciona Larraz que “el problema de la literatura del exilio es precisamente su aislamiento”. Son textos literarios que poseen relevancia intrínseca suficiente para ser integrados en el canon... pero su existencia no ha sido suficientemente conocida y divulgada” (*Lugar* 106). Por lo tanto, permanecen en esos huecos que les impiden llegar más allá.⁵ Con la *Transición* a la democracia se pierde en parte el interés que

⁴ La revista *Las Españas* también va a resultar fundamental en la labor literaria de los exiliados así como en el diálogo entre éstos y los del interior. La fundan en 1946 Manuel Andújar y José Ramón Arana en México, como “espacio de concordia y desafío al aislamiento, al distanciamiento ideológico que sobrevino en las filas republicanas después de la derrota” (Hernández de León-Portilla 288). *Las Españas*, con 17 años de actividad, vivió tres épocas. Dos bajo el mismo encabezamiento: 1946 a 1950 con 14 números como soporte político-literario de los exiliados; 1951 a 1957 con 10 números bajo el importante cambio internacional de la Guerra Fría y la entrada de la España de Franco en la UNESCO (1953) y la ONU (1955). Finalmente, *Diálogo de las Españas* perdió su calificativo de *revista literaria* y se publicaría entre 1957-1963. Ver Abellán *El exilio*, vol. 3 pp. 49-67.

⁵ Ya estudiado por Naharro-Calderón (*El exilio de las Españas y Entre el exilio y el interior.*)

habían suscitado aquellas obras debido a que el exilio “dificultaba gravemente la pacificación del tráfico político de la transición” que se identificaba con el “fantasma de la Guerra Civil” (Gracia, *La resistencia* 198, 199). El *Pacto del olvido*, y otras circunstancias, permitieron ocultar y pasar página.

Los primeros ecos de una reivindicación de la memoria del exilio pueden situarse hacia 1989 con el cincuenta aniversario del final de la Guerra Civil. Como indica Nicolás Sánchez Albornoz, de la introspección (testimonios y ensayos en primera persona sobre la guerra y el exilio) se pasó al interés de revisión de estos documentos primero mediante inventarios y posteriormente reviviendo “en cada aniversario en numeral redondo– los cuarenta, cincuenta, sesenta años– mediante la celebración de abundantes coloquios, simposios, encuentros ... sumando la pluma de los actores con la de los historiadores” (197).⁶

Sin embargo, las raíces del fenómeno conocido como *boom de la memoria* emergen a finales de los años 90. Una de las cuales es “la extraordinaria mediatización de las aperturas de las fosas comunes de víctimas de la dictadura” (Yusta Rodrigo 24), en especial, la fosa conocida como de los “13 de Priaranza.” Allí, en 2000, se investigó el ADN de las víctimas, entre ellas, el abuelo del periodista Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Memoria Histórica (ARMH), fundamental en la lucha por la memoria de los vencidos de la Guerra Civil y víctimas del Franquismo. Un contribuyente literario fue la publicación en 2001 de la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, la cual regresa al conflicto de 1936 y lo explora *controvertidamente*. En 2007, el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero aprueba la Ley 52/2007, más

⁶ La Universidad de Maryland sería una de las pioneras en 1989: Naharro-Calderón, Coord.

conocida como Ley de la Memoria Histórica, “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.”

Todo ello contribuyó también al *boom cultural de la memoria*, es decir, la difusión de obras sobre el entorno de la Guerra Civil, contadas principalmente a partir del foco de la Transición Española. Algunas, auténticos *best seller*, pueden resultar problemáticas ya que, como apunta David Becerra Mayor, reproducen el consenso de la *Transición*, entendida como “amnesia, amnistía y equidistancia” (73) por un lado, y dentro del denominado “fin de la historia”, por otro. Asimismo, Faber apunta que estos textos “insisten en la idea de que las generaciones presentes tienen una *obligación moral*– además de una necesidad psicológica– de investigar el pasado y asumir su legado; y, en segundo lugar, [destaca] su tendencia a desentrañar y afrontar dilemas e imperativos éticos que surgen cuando se asume ese legado” (*La literatura*, 102). Este conjunto, problemático y contradictorio, también da lugar a la recuperación de autores del exilio, que esta tesis ha buscado destacar.

1. Contexto histórico de la Guerra Civil española y el exilio republicano en Estados Unidos

La Guerra Civil española estalla en 1936 a causa del fallido levantamiento militar dirigido por un grupo de generales, entre ellos, Emilio Mola y Francisco Franco. Este conflicto se convierte en una sangrienta contienda que adquiere carácter internacional y supone la demolición de la Segunda República española, cuya base intelectual, puede considerar al gobierno de 1931 el “más intelectual de la historia de España” (Kamen 261). Como consecuencia del conflicto se produce el mayor éxodo

español de la historia, compuesto por medio millón de refugiados afines a la República. Francia es el país que recibió un mayor volumen de refugiados. Sin embargo, más de la mitad de los que cruzó la frontera a finales de la guerra, acabó regresando a España. El continente americano acogió a un pequeño porcentaje de exiliados (aproximadamente un 10%), concretamente: México, Argentina, Chile, Cuba, República Dominicana y Venezuela. A pesar de las restricciones que existían para los extranjeros,⁷ Estados Unidos también fue destino de un muy pequeño grupo de exiliados españoles, debido al emergente interés que se había ido mostrando en el ámbito del hispanismo.

Faber habla de “Hispanophilia” (*Anglo-American*, vi) para explicar que generalmente la dedicación de los hispanistas no sólo nace del compromiso hacia la disciplina académica sino que se basa asimismo en un “affective bond with Spain” (vi). Esta *hispanofilia* se corresponde con “the Spanish Craze” (o “Spanish Fever”) estudiada por Richard L. Kagan. Consistió en una fascinación por lo español, hasta entonces sin precedentes, surgida tras la Guerra de Cuba (1898), que se expandió rápidamente por el territorio de Estados Unidos y que “contagió” diferentes ámbitos, desde la arquitectura, al arte, la música, el teatro, el cine, la literatura y la moda. Kagan señala que en la Época Dorada (Gilded Age) estadounidense, el crecimiento económico y el comercio internacional propiciaron un renovado interés por “nuevas culturas”

⁷ Antonio Niño expone que en 1936 Estados Unidos mantenía una estricta política de inmigración desde principios de los años 20. Concretamente, “desde 1921 se había limitado la inmigración anual, por cada país de procedencia, al 3 por 100 de la población de la misma nacionalidad censada en Estados Unidos en 1910, con un límite de 350.000 individuos en total para Europa... [El] Johnson-Reed Act de 1924, redujo la entrada a 150.000 personas por año, siempre en función de contingentes nacionales o étnicos” (231). Pero añade que el sistema de cuotas presentaba algunas salvedades en cuanto a estudiantes, personas de negocios e individuos de profesiones intelectuales o artísticas, puesto que podían ser admitidos de manera temporal sin tener que someterse al sistema de cuotas.

sobre las que los ciudadanos tenían cierto desconocimiento. “This new, more Cosmopolitan spirit found different outlets, among them a growing demand for books and travelogues dealing with faraway lands, the formation of reading circles and travel clubs” (*The Spanish Craze* 4) y el interés por lo español no fue diferente.

El hispanismo en Estados Unidos tomó vuelo territorialmente a principios del siglo XX, tras sus precursores románticos como Washington Irving (*Kagan Spain in America*), y entre el auge la inmigración española (Fernández y Argeo, Martinelli y Varela-Lago, Eds). Si en 1885 el país contaba tan sólo con diez cátedras en dicho campo en todo el territorio, hacia 1900 no había prácticamente ninguna institución de educación superior que no ofreciese la posibilidad de tomar cursos de lengua y literatura en español. Varios motivos explican este fenómeno además de la ya mencionada fascinación: el creciente movimiento pan-americano, la apertura del Canal de Panamá en 1914, y la labor de tres instituciones culturales: la Hispanic Society of America (HSA), la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), como extensión de la Institución Libre de Enseñanza de Francisco Giner de los Ríos, y el Instituto de las Españas (IE).

La HSA fue fundada por Archer M. Huntington (1870–1955) en Nueva York en 1904 con el propósito de “the advancement of the study of the Spanish and Portuguese languages, literature and history, and advancement of the studies wherein Spanish and Portuguese are or have been spoken” (Kagan 197). No obstante, la institución realizó mucho más: su galería de arte ofreció una amplia muestra de pinturas, esculturas y tapices que el propio Huntington había adquirido; conservó extensos archivos fotográficos con imágenes emblemáticas de monumentos y elementos

españoles; y ante todo, promovió la investigación académica, reflejada en el amplio archivo de volúmenes y materiales didácticos españoles y pan-americanos.

Por su parte, la JAE, con Ramón y Cajal a la cabeza, se constituyó en 1907 como “expresión oficial de la necesidad de un cambio en el aséptico marco científico y educativo de la vida española” (Cappello et al. 116). Ante la vastedad de contextos en los que explorar la implementación de una política cultural, se enfocó en Estados Unidos, y los primeros viajes de Rafael Altamira y Adolfo González Posada en 1909 dieron lugar a “una de las iniciativas más fructíferas” (Cappello et al. 132) debido al intercambio científico y el envío de profesores de demostrada facultad investigadora. En su expansión, destacaron la Asociación Americana de Maestros de Español, presidida por Lawrence A. Wilkins (fundadores de la revista *Hispania*) y Federico de Onís.

Onís, discípulo de Ramón Menéndez Pidal, fue invitado en 1916 por la Universidad de Columbia en Nueva York para organizar los estudios españoles “que en aquel momento habían crecido desmesuradamente” (Onís 8), y se convirtió en un auténtico médium cultural entre España y Estados Unidos (más concretamente con el circuito neoyorquino y la Universidad de Columbia) puesto que promovió el intercambio de profesorado entre ambos países, recibió a escritores españoles y latinoamericanos como Federico García Lorca o Gabriela Mistral, y fundó el Instituto de las Españas (llamado Instituto Hispánico tras la Primera Guerra Mundial) que se erigió como “centro cultural del mundo hispánico en el país y modelo de otros centros universitarios en Estados Unidos” (Fuentes, “*Exiliados*” 52).

En este ambiente institucional, destacan también la Fundación del Amo,

dirigida hasta 1941 por Gregorio del Amo, y el Institute of International Education de Nueva York para el desarrollo del hispanismo en aquellos años pioneros. Este círculo institucional tendrá gran relevancia porque, por un lado, será el primero que permita la llegada a otros intelectuales exiliados españoles a las universidades estadounidenses, y por otro, irá gestando un modo de entender el hispanismo como forma de resistencia ante lo anglosajón.

Tras el estallido de la Guerra Civil y la derrota del gobierno legítimo, arriba a EE. UU., la conocida como primera generación del exilio: investigadores y literatos como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Claudio Sánchez Albornoz⁸ y el que será Premio Nobel de Literatura (1956), JRJ junto a la también intelectual Zenobia Camprubí. Posteriormente, una segunda oleada del exilio cultural republicano, que había pasado previamente por algún país de Latinoamérica: Ramón J. Sender, Francisco Ayala, José Rubia Barcia o Vicente Llorens. Son tan sólo unos nombres dentro de este colectivo cuya faceta estadounidense no ha sido todavía suficientemente reconocida. A pesar de las diferencias en sus campos, sus obras y géneros, estos intelectuales presentan en su mayoría una dimensión interconectada puesto que están ligados a la universidad, a los campos literarios y culturales, y al desarrollo de los círculos de intelectuales hispanistas en Estados Unidos. A su vez, estos grupos plantean redes dispersas de resistencia a la *Hispanidad* como ideología cultural del franquismo. Éstas se verán refrendadas por los exiliados más jóvenes como los aquí estudiados, los cuales, a su vez, se reacomodarán a nuevos entornos

⁸ Las familias de estos intelectuales exiliados prolongarán esta primera presencia, siendo sus hijos, Soledad Salinas, Claudio Guillén y Nicolás Sánchez Albornoz, entre otros, continuadores de la labor crítica del hispanismo en Estados Unidos.

intelectuales que se irán gestando alrededor del hispanismo estadounidense (Castañeda y Feu, Cotarelo Esteban, y Moraña).

2. Protagonistas de la tesis

El viaje al exilio de Carmen de Zulueta, discípula de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), la llevó inicialmente a Gran Bretaña y Colombia. Allí se convirtió en la primera mujer en obtener un doctorado en Filosofía y Letras, lo que le permitió continuar sus estudios en Estados Unidos donde obtuvo un segundo doctorado. Esto la ayudó para desarrollar una vasta carrera como investigadora y crítica en el campo hispanista en CUNY, donde mostró precursos intereses hasta el fin de sus días.

Ildefonso-Manuel Gil, por su parte, tras ser encarcelado en un monasterio en Teruel durante la Guerra Civil y sufrir la represión franquista por su calidad de “destacado republicano”, vivió lo que él denominó un “exilio interior”, lleno de dificultades laborales. Recurrió a su colega Francisco Ayala, ya establecido en Estados Unidos, para obtener un puesto en la Universidad de Rutgers (NJ), así como a su amigo Ricardo Gullón en la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, donde Ayala también había ejercido de profesor.

Con tan sólo tres años, Víctor Fuentes experimentó el exilio por primera vez al huir de la Guerra Civil y ser acogido con su madre y hermano en un campo de refugiados en Francia. En 1954, volvió a cruzar la frontera para dejar atrás, esta vez, la dictadura franquista que asolaba España. Tras recorrer Inglaterra y Venezuela, arribó a Nueva York donde los contactos entre los intelectuales españoles desterrados le permitieron encontrar su primer trabajo, así como comenzar sus estudios en NYU. Con

el tiempo, se trasladó a la costa oeste, a la Universidad de California en Santa Bárbara, en la que ha desarrollado una importante labor académica en el campo del hispanismo.

Zulueta, Gil y Fuentes se convierten en el núcleo de esta tesis porque los tres presentan varios elementos en común respecto a sus textos: sus obras se circunscriben a los géneros de recordación; escriben varios volúmenes en torno a las mismas vivencias en su itinerario exílico; en éstos, Estados Unidos ocupa un lugar preeminente como referencia y como hogar; otros intelectuales ejercen un papel relevante en sus circunstancias personales, culturales y académicas; y la universidad forma parte de sus historias, como espacio y como logro.

Dentro de las facetas compartidas señaladas, la escritura autobiográfica resulta una pieza fundamental. Hacia el final de sus vidas, cada uno compone un tríptico de sus vivencias cuyo epicentro es la experiencia del exilio. Para ello, los tres recurren a la categoría de las memorias: *Mi vida en España y La España que pudo ser*, de Zulueta; *Un caballito de cartón y Vivos y muertos y otras apariciones*, de Gil; y *Memorias de un segundo exilio*, de Fuentes. Pero cada uno incorpora otro género a su vez a su tríada: Zulueta compila ensayos (*Caminos de España y América*); Gil escribe novela (*Concierto al atardecer*); y Fuentes firma autobiografía y autoficción (*Bio-Grafía americana y Morir en Isla Vista*). A través de estas obras, tenemos acceso de primera mano a sus experiencias de la Guerra Civil y el exilio desde tres aproximaciones diferentes: Zulueta lo hace desde la perspectiva historiográfica; Gil la poética; y Fuentes, desde la anarquista-social. Por este motivo, cada capítulo dedica gran atención al estudio del género elegido por cada autor, pues estos revelan cómo ellos se proyectan en el papel, y el lugar que el exilio ocupa en su relato de vida.

En cada una de sus obras, los autores se ocupan de recrear los diferentes contextos de sus itinerarios, dibujan con detalle los espacios, y los tiempos, así como los otros personajes con los cuales comparten sus vivencias, ya sean meras alusiones o descripciones minuciosas. Por este motivo, he reconvertido el concepto del cronotopo de Bakhtin. Éste lo define como “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationship that are artistically expressed in literature” (*The Dialogic* 85). Para este estudio, he propuesto cronotopos de exilios, a partir de los vínculos que se establecen en estas obras entre dimensiones perdidas de espacios y tiempos, lo que JRJ anticipó en su reflexión en prosa, *Tiempo, y Espacio*, monumental poema del mismo título, como *fuga raudal de cabo a fin*, Naharro-Calderón calificó de *interexilios* (*Entre el exilio y el interior* 421) o matizó respecto a cronotopos pestíferos (“Max Aub, Albert Camus y la peste concentracionaria.”). Józef Wittlin se refiere también a los destiempo[s], y a través de las redes intelectuales, se terminan por tejer nuevos asientos de arraigo a raíz de los itinerarios transoceánicos, físicos, mentales y culturales.

El espacio no es una cosa, sino que es el resultado de relaciones de varias cosas (Lefebvre 83), y nos ofrece información de nuestra propia identidad pues siempre está en construcción y en relación a la dimensión social inherente del espacio (Massey 171). De este modo, los tres autores buscan regresar a los espacios del pasado, Madrid para Zulueta y Fuentes, o Daroca para Gil, así como los nuevos destinos hallados, Greenwich, Caracas, Nueva York, Santa Bárbara, y todos insisten en las relaciones sociales que se desarrollan en ellos, así como el papel que ellos mismos ocupan. Los espacios son una puerta hacia su identidad, las tensiones entre la patria abandonada, el nuevo hogar creado, que les brinda oportunidades laborales, académicas, familiares,

etc., y las proyecciones de retorno en un proceso transoceánico. Esta tesis se hace eco de las referencias a la patria perdida y a la de retorno aspirada, pero también siempre en relación a Estados Unidos, pues son estos espacios los que predominan en las narraciones (en especial en Zulueta y en Fuentes) y así se recomponen nuevos asentamientos urbanos.

Los des-tiempos de los exiliados implican desajustes continuos en la secuencia lógica de cronos. A pesar de los cimientos lineales (el ordenamiento de acuerdo a la propia vida), los protagonistas tienden a realizar saltos temporales, interrupciones “abruptas” de sus relatos con vueltas al presente de la escritura, y ser presos de la fragmentación. Para esta faceta, parto de JRJ, Bakhtin o Sophia McClennen. Insisten en la visión del tiempo que escapa a la lineal y se manifiesta simultáneamente, en ruptura con la eternidad platónica, a través de Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche o Gilles Deleuze y sus visiones del tiempo y del espacio respecto al instante, a la circularidad y la repetición.

Para comprender la relevancia de una tercera dimensión cronotópica, me sirvo del motivo del “encuentro”, estudiado por Bahktin en su itinerario cronotópico. Éste lo considera clave en la narración pues no sólo incluye los marcadores temporales y espaciales, sino que sirve como arquitectura narrativa en cuanto a que modula el punto de partida y la culminación o el final de una trama. “A real-life chronotope of meeting is constantly present in organizations of social and governmental life. Everyone is familiar with organized social meetings of all possible sorts, and how important they are” (99). Los autores aluden continuamente a otros personajes, intelectuales en su mayoría, con los que establecen relaciones personales, literarias y políticas, en España

y en Estados Unidos. Precisamente en este segundo espacio, estas comunidades que crean adquieren relevancia en cuanto a que se acompañan en la adversidad y generan “no-lugares” de su cultura, donde pueden compartir ciertos códigos culturales, entre ellos, los gastronómicos. En esta tesis analizo algunas de estas redes y espacios y trato de reconstruirlas.

Lo transatlántico y transoceánico⁹ implican una mirada hacia el Atlántico y el Pacífico, y se presentan en torno a cambios espaciales, pues al apelar a “entre-lugares” de la patria y los países de acogida y tránsito, se van reconstruyendo las nuevas identidades. Sin embargo, al vincularse a los des-tiempos y a las redes que recrean, la mezcla de pasado y presente, lo cercano y lo transoceánico permiten contemplar los mares como un palimpsesto en movimiento al que ya cantó JRJ en su *Diario de un poeta y el mar*,¹⁰ y en el que “[the] subjectivity in the Atlantic world is never fixed by a specific geocultural imaginary, as the construct of the Hispanic Atlantic, for instance, suggests, but rather is constantly made and unmade by the momentary contacts as individual has a variety of local and nonlocal knowledges daily (Gentic 3). La condición palimpséstica permite aproximarse a estos autores que escriben y reescriben sus vivencias compulsivamente; a sus espacios, porque los puntos desde los que recogen sus memorias sobrepasan el aquí y allá e implican un itinerario de movimiento

⁹ Timothy Brook realiza un estudio de la “primera” globalización. A partir de cuadros del pintor Vermeer, explora el origen del comercio mundial (especialmente entre Europa y el resto del mundo) y argumenta que la globalización como fenómeno no es nuevo, sino que data al siglo XVII. Toma el verso de John Donne, “No man is an island entire of itself” (218 ct. en Brook), para enfatizar la interconectividad entre personas: “No longer was the world a series of locations... The idea of a common humanity was emerging, and with the possibility of a shared history” (221).

¹⁰ “Parece, mar, que luchas/ —¡oh desorden sin fin, hierro incesante! —/por encontrarte o porque yo te encuentre” (JRJ, *Diario* 55).

continuo, pero también aborda a sus lectores y el modo diverso de recepción de estos textos, cambiantes y abiertos.

La reescritura, por lo tanto, es una de las grandes cuestiones que giran en torno a esta tesis. Los autores insisten en aproximarse a sus vivencias en sus textos en diferentes momentos, creando versiones palimpsésticas de sus obras entre el oleaje de esas redes mutantes que van transformándolas, a medida que diferentes circunstancias, formas y miembros se van incorporando a sus experiencias exiliadas entre las reconfiguraciones del hispanismo en Estados Unidos. A través de las narraciones compartidas por cada uno, analizaré qué revelan dichas reescrituras sobre el pasado contado y sobre sus particulares instancias temporales en el terreno de *llegada*. Esta reescritura remite a su condición exílica, a su lucha contra el des-tiempo, y a su necesidad de regresar al espacio recreado a través del texto.

La escritura y reescritura a su vez se conectan con el deseo de permanencia y de compartir un legado en este aspecto o una experiencia relegada en la Historia: la Segunda República española, en Zulueta, y el padecimiento durante la dictadura franquista, para Gil y Fuentes, en línea con una estructura de conflicto como la evocada por Cypess. Zulueta sí justifica explícitamente la motivación externa de su escritura (una petición de familiares y amigos); Fuentes quiere rendir homenaje a los exiliados que le precedieron en Estados Unidos; y Gil desea superar la unidad de tiempo que es su vida a través de su obra. Pese a las divergencias, los tres componen textos que dialogan con los de otros y que juntos, constituyen un gran contenedor de los periplos exílicos tras la Guerra Civil. Los tres entregan su testimonio sobre su itinerario en el exilio y su vida en el destierro y se convierten en memoria en sí mismos (Zambrano,

Carta), en tanto en que otros elementos entran en juego, como las declaraciones que sus amigos y familiares ofrecen sobre ellos, las epístolas que enviaron en su intimidad y, en el caso de Fuentes, nuestras charlas a través del correo o de viva voz.

Exilios y redes en el hispanismo de Estados Unidos (1962-2011): Ficciones y migraciones se organiza en tres capítulos, dedicados a cada uno de los autores estudiados. El primero de ellos, “Postales de memoria: Carmen de Zulueta”, parte de la memoria de la autora y de su capacidad para recrear ambientes descubiertos a lo largo de su vida con total atención al detalle. A través de sus textos, dispuestos a modo de postales, se explora el género de las memorias, y en particular, las memorias de mujer, para descubrir si sus obras reflejan esas sensibilidades concretas. Las memorias le permiten compartir imágenes del pasado, sin reflejar demasiado de su intimidad, manteniéndose como observadora. Tomando en cuenta estos rasgos, se analiza su voz narrativa de acuerdo a sus facetas de niña de la ILE, mujer republicana y exiliada y se estudian sus cronotopos de exilios en los que hay un predominio de los espacios de Estados Unidos frente a los des-tiempos de España. Ante la ausencia de estos recodos de privacidad, las entrevistas realizadas a su hija y sus amigos y las cartas cedidas por éstos permiten rellenar algunos de los huecos evadidos, a propósito, por la autora.

El segundo, “El archivo como urdimbre: Ildefonso-Manuel Gil”, gira en torno al archivo de Gil, máxima construcción de su obra cronotópica, que le sobrevive tras su muerte. Esta sección concentra su estudio en sus obras autobiográficas. No obstante, toma en cuenta algunos elementos de su repertorio, entre ellos, unas crónicas radiofónicas que remitió desde Estados Unidos, correspondencia y algunos comentarios de su hija Vicky en mi visita a dicho archivo. En sus volúmenes insiste en

la reflexión sobre el concepto de memoria y en la posibilidad de que ésta provea para revivir escenas del pasado, mediante su recreación y la escritura. En este capítulo examino la función del archivo como parte de su creación, y cómo se plasma su identidad. Del mismo modo, el estudio del cronotopo permite entender su relación con España, con Estados Unidos (para esto, las crónicas son de gran utilidad) y observar las redes intelectuales que Gil establece mediante los contactos que inicia en Daroca y Madrid y que continúa en el exilio a través de la correspondencia y su activa vida cultural y literaria.

El tercer capítulo, “Inscribirse en fragmentos: Víctor Fuentes”, se emprende desde la noción de la fragmentación que se reitera en su trilogía memorística: siendo ésta narrativa, mediante la inserción de diferentes estilos, géneros, personajes y perspectivas identitarias, como resultado de la tensión que España como país abandonado y Estados Unidos, como país de acogida, provocan en el personaje. Los géneros en los que inserta cada una de sus novelas (autoficción y autobiografía crítica) inciden en esta cuestión y a su vez traen a colación rasgos como la relación entre la realidad y la ficción, la continuación de una tradición literaria, y el espejismo de la intimidad mediante la insistencia de lo sexual. La voz narrativa de Fuentes, que se manifiesta a través de cinco personajes principalmente (el pícaro, el donjuán, el revolucionario, el profesor y el exiliado) presenta grandes colisiones e irregularidades y permite acercarse a su reescritura constante y obsesiva. Finalmente, el estudio de sus cronotopos revela la relación inseparable de éstos y su evolución respecto a su condición exílica.

Por último, mi tesis es un acercamiento a las obras de estos autores desde los géneros de la memoria, cómo éstos se valen para representar sus recuerdos, la correlación entre presente y pasado, qué predomina principalmente tras toda una vida en el exilio (Zulueta y Fuentes) y el regreso a la patria (Gil). Es asimismo una aproximación al hispanismo, pero desde sus protagonistas, no tanto desde sus labores ni sus departamentos, sino mediante las relaciones personales e intelectuales que estos sujetos establecieron en su estancia exílica, lo que en muchos casos, se transforma en experiencia del hogar.

Comencé esta introducción con una anécdota de mi infancia, porque creo que sin ser consciente, ese preciso momento anticipó mi itinerario personal en este proyecto de investigación. Al sumergirme en la lectura de las memorias de sus tres protagonistas, no sólo me introduje en la España que vivieron, los episodios de sus trayectos transatlánticos y transoceánicos y su experiencia en Estados Unidos, sino que me abrieron la puerta a sí mismos. Lo hicieron mediante sus obras, pero éstas también implicaron huecos que hube de rellenar mediante las entrevistas, por un lado: el generoso entorno de Zulueta, que no dudó en dedicarme tiempo para compartir sus rasgos de personalidad; los paseos acompañados de las charlas de Vicky Gil y el propio Fuentes, que conversó conmigo y compartió los recursos que estuvieron a su disposición). Y mediante el archivo, por otro: la posibilidad de acceso al archivo de Wheaton College, las cartas proveídas por la Fundación Pasquall Maragall y Millán Romeral, y el archivo personal de Gil. Este conjunto me abrió muchas posibilidades de lectura, así como me ofreció una visión más completa de los itinerarios exílicos, sin la mediación del género de memorias. Esto a su vez supuso un gran desafío debido a la

extensión de los mismos, que difuminaban la línea de hasta dónde llegar en la selección y cuándo dejar de escribir. Abundantes documentos se quedan sin explorar explícitamente, a la espera de ser retomados, pero han permitido guiarme en mi visión global y en el resultado de esta tesis.

El estudio de las obras memorísticas de Zulueta, Gil y Fuentes me ha proporcionado una visión más amplia de la llamada “literatura de exilio”. En primer lugar, los volúmenes estudiados desmienten la percepción de que estas producciones se dedican exclusivamente a recordar con nostalgia a España e ignoran por completo el país en el que los autores siguen con sus existencias puesto que el país de acogida, en este caso, Estados Unidos, es descrito pormenorizadamente y supone el núcleo del relato. A su vez, los textos insisten en que el arribo al nuevo territorio puede ser iluminador, fuente de dicha personal, familiar, profesional, etc. frente al tópico de que la “literatura de exilio” únicamente describe el dolor y la bruma que sus protagonistas encarnan. Consiste, por lo tanto, en una tensión constante entre la estabilidad del país de acogida, como espacio, y la añoranza del pasado (el des-tiempo).

Para concluir esta presentación y responder a la cuestión que posaba Ayala, no parece que se pueda hablar de “literatura de exilio” como género aglutinador, puesto que son tantas las experiencias exílicas como personajes, y cada uno de ellas recurre a variedades divergentes para plasmarlas. Los protagonistas de esta tesis, que se enmarcan supuestamente en las memorias, descubren rápidamente que sus visiones de España, Estados Unidos, así como sus itinerarios concretos, marcan particularidades en los mismos géneros que seleccionan, y crean así obras únicas que se escapan a una amalgama totalizadora.

Capítulo 1: Postales de memoria: Carmen de Zulueta

We'd have to replay it all from end to end at home in a darkened room, rediscover the magic of the freeways and the distance and the ice-cold alcohol in the desert and the speed and live it all again on the video at home in real time, not simply for the pleasure of remembering but because the fascination of senseless repetition is already present in the abstraction of the journey– Jean Baudrillard, America (1986)

Cuando era una joven pupila en la Institución Libre de Enseñanza [ILE],¹¹ Carmen de Zulueta no aprendía sus lecciones de memoria (al menos en materias como Ciencias o Historia). La metodología de la escuela, basada en los principios del Krausismo,¹² proponía una educación práctica, sin libros de texto, en la que los alumnos dispusieran únicamente de un cuaderno en el que escribir un resumen con sus propias palabras de la lección aprendida. Cuenta Zulueta que, tras una de las habituales visitas

¹¹ En su minucioso estudio *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Antonio Jiménez-Landi describe la trayectoria completa de esta organización, fundada en 1876 por un conjunto de profesores liberales coordinado por Francisco Giner de los Ríos. Sobre sus objetivos especifica que “la *Institución Libre* quiso inculcar ideas de neutralidad y de transigencia en aquellos puntos en que los españoles se mostraban irreconciliablemente divididos, y promover una reforma profunda de la educación y de la enseñanza” (8) mediante las ideas liberales de la época, y las corrientes de pensamiento que se estaban desarrollando en Europa, como el Krausismo. El factor que dio el gran impulso para extender sus principios al resto de territorios, no sólo Madrid (donde se hallaba el centro), fue la participación de personalidades del liberalismo, que pusieron en marcha “una inquietud espiritual” intelectual en toda España. Su influjo alcanzó los poderes políticos, que desarrollaron reformas concernientes a la educación y a lo social y fundaron organismos tales como la Junta de Ampliación de Estudios, el Museo Pedagógico Nacional o el Patronato para el niño delincuente.

¹² Sistema filosófico fundado por Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), continuador de Kant, el cual en su intento por aceptar la filosofía crítica sin renunciar a la metafísica, identifica el sujeto con el objeto. Expone que “en el ser todo se funde y todo se conoce. Afirma la existencia del yo primario y de lo que no es yo– naturaleza, objeto...–, que ese yo, por ser finito, parcial, presupone una esencia original, primaria, de la que brotan el cuerpo y el intelecto, contenidos como partes en el yo, que además puede llegar a conocer no sólo el mundo, sino también en el alma y Dios.” (Jiménez-Landi 47). La razón humana, contiene, por lo tanto, dos vertientes, una mística, y una moral, en cuanto a que el sujeto debe imitar “la vida de Dios” en su vida.

con la clase de arte al Museo del Prado, su abuela encontró su cuaderno, y en él, la redacción de la experiencia en la pinacoteca. La abuela quedó maravillada al descubrir en “[su] resumen de Ribera, referencias a la pintura italiana, al efecto del claro oscuro, a su tratamiento de la figura humana” (*La España*, Zulueta 25). Esta anécdota, que refleja los principios didácticos de ILE, manifiesta los dos elementos que caracterizan las obras memorísticas de Zulueta: su memoria prodigiosa y su habilidad para recrear ambientes determinados de manera ví-vida y detallada.

La historia forma parte de una sección sobre la ILE (uno de los pilares de la autora, no sólo respecto a su formación, sino a su aprendizaje vital y su escritura), dentro de su obra *La España que pudo ser. Memorias de una institucionalista republicana* (2000), la primera de sus cuatro incursiones en el género de recordación. En éstas vuelca, en parte, las rememoraciones de su vida en España antes del estallido de la Guerra Civil, entre ellas, las concernientes a los intelectuales y personalidades españolas de la época, a los que conoció y con los que volvió a encontrarse a largo de su exilio. A *La España*, le siguieron *Compañeros de paseo* (2001), *Caminos de España y América* (2004) y *Mi vida en España (1916-1936)* (2011). Pese a que las cuatro ofrecen una estructura similar en cuanto a que conforman un conjunto de ensayos autobiográficos, la primera y la última presentan un formato más próximo al de las memorias ya que la disposición de los capítulos toma como referencia a la autora y su línea vital, frente a las otras dos, en las que cada ensayo tiene un protagonista diverso y la narradora acude como testigo de sus interacciones.

Dichos volúmenes, aun con distintos puntos de vista, comparten cronotopos de exilios en el que el espacio y el des-tiempo se presentan dibujando postales de

ambientes como las perfiladas por Jean Baudrillard en su obra *America*, encuadrada en el epígrafe. El deleite de recordar no procede sólo de proyectar ese pasado en el presente y traerlo a la vida, sino que como indica el autor francés, consiste en una repetición constante y automática de dichos recuerdos, que se transforman y evolucionan. Asimismo, las postales que describe Zulueta no son meras imágenes estáticas, sino que adquieren movimiento y fluidez (como esa carretera mencionada) a causa del tercer elemento en los cronotopos sugeridos en esta tesis, es decir, los intelectuales españoles republicanos en el exilio. Estos personajes que se mueven de ambiente en ambiente, de postal en postal, son los que dotan a sus memorias de fluidez más allá de las coordenadas de espacio-des-tiempo ampliamente descritas. En este capítulo, por lo tanto, buscaré analizar algunos cronotopos de exilios en tres de las cuatro obras de Zulueta (*La España, Caminos y Mi vida*) y estudiar cómo el envoltorio del género (entendido en su doble vertiente, como carácter literario y voz femenina) completa el relato de exilio en las coordenadas fijadas. Todos estos elementos se encuentran ligados en la narración de la autora, pero debido a mi propósito de estudio, los desconstruiré para vislumbrarlos por separado.

1.1 Memorias: género de recordación

Carmen de Zulueta nació en 1916 en el barrio de Chamberí en Madrid. Desde la cuna, ella y sus cuatro hermanos fueron educados de acuerdo a los principios liberales de la ILE y posteriormente, la Segunda República). Su padre, Luis de Zulueta y su tío, Julián Besteiro, profesores y políticos, fueron mentores y grandes influencias para ella durante toda su vida. En 1934 Zulueta inició en la Universidad Complutense la carrera de Filología y Letras, que no pudo terminar en España debido al golpe militar

contra la Segunda República y la posterior Guerra Civil y conflicto internacional. De hecho, ambos la sorprendieron con su familia en Roma, donde su padre ejercía de Embajador de la Segunda República ante la Santa Sede. Este momento fue clave en la vida de la entonces joven Carmen ya que puso en marcha su periplo en el exilio. Su padre y su hermano mayor se marcharon a Colombia mientras que el resto de hermanos y su madre se refugiaron en París, donde residieron dos años. Por mediación de José Castillejo,¹³ Zulueta consiguió una colocación como profesora ayudante de Español en una escuela en Norwich, al Este de Inglaterra. Allí permaneció dos cursos, hasta que llegó el momento de reunir a toda la familia en Colombia. Su estancia en Bogotá fue breve, pero durante ese tiempo, finalizó los estudios que había comenzado en la Complutense y obtuvo así el título de doctora en Filosofía y Letras, con la tesis titulada *El problema literario de San Juan de la Cruz*: la primera mujer en alcanzar dicho logro en el país.¹⁴

Esta circunstancia le permitió obtener una beca para estudiar en Radcliffe, la entonces sección femenina de la Universidad de Harvard, e iniciar su vida en Estados Unidos, país que se convirtió en su residencia permanente. Tras enseñar en Wheaton College, contrajo matrimonio con Richard Greenebaum, con el que se trasladó a Brasil durante nueve años. A su regreso, se doctoró en Literatura Española en la Universidad de Nueva York (1961-1966), con la tesis, *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo*, dirigida por Francisco Ayala, y desarrolló su labor docente en Lehman College hasta

¹³ José Castillejo Duarte (Ciudad Real, 1877-Londres, 1945), catedrático de Derecho Romano y secretario de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

¹⁴ Pero Zulueta califica de “chanchullo” este programa de estudios, dispuesto por su padre, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, y admite guardar el título en un cajón por sentir “cierta vergüenza” del mismo (*Caminos* 89).

1984. A pesar de jubilarse de la enseñanza universitaria, Zulueta no cesó su actividad académica; al contrario, dedicó su tiempo a la investigación y publicación de volúmenes sobre las instituciones de la España anterior a la guerra, así como sobre las personalidades de la misma. Entre dichos tomos, se encuentran *Cien años de educación de la mujer española* (1992), *Julián Besteiro. Cartas desde la prisión* (1988), y por supuesto, los ya mencionados en los que compila sus propios recuerdos.

Las tres obras estudiadas en este capítulo se enmarcan en el género de memorias ya que cada colección de ensayos parte de los recuerdos de la autora; es más, cada capítulo nace de una evocación concreta, ya sea un espacio, un tiempo, o un personaje. Sotelo explica que en las memorias “se rememoran acontecimientos a los que se ha asistido, como protagonista o como simple testigo, así como personas, relevantes o curiosas, con las que se ha tropezado en la vida, tratando de recuperarlos de la manera más objetiva, por mucho que una visión inevitablemente personal los perciba de manera bastante subjetiva” (31). *La España y Mi vida* además se ciñen principalmente a la trayectoria vital de la autora, que proyecta una línea secuencial autobiográfica. *Caminos*, a primera vista, carece de este orden, sin embargo, la organización de los artículos junto a la inserción de los cuatro ensayos puramente biográficos de Zulueta (“Mi ingreso en la facultad de Filosofía y Letras”, “Viaje a Colombia”, “Estados Unidos”, “Radcliffe College”) crea la ilusión de la secuencia temporal, del mismo modo que en las obras anteriores.¹⁵

¹⁵ Lejeune define la autobiografía como “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” (50). Zulueta toma su experiencia vital como hilo narrativo. Sin embargo, la historia que cuenta no es la de su personalidad, sino la de su contexto y sus gentes, y por ello, son sus textos, híbridos entre memorias y autobiografía, cualidad propia de las memorias del exilio español, que como señala

En la primera de sus incursiones memorísticas, la autora insiste en especificar el género en el que se adentra en su obra: “no es este libro mi autobiografía, ya que no me considero lo bastante importante para llamarlo así. Es, simplemente, una colección de recuerdos de mi vida y de las gentes que fueron parte importante de ella” (*La España* 13). De esta afirmación despuntan varios aspectos significativos, en primer lugar, la narradora realiza una distinción manifiesta entre autobiografía y memoria, considerando la primera un retrato de vida de personalidades, entre las que ella no se incluye. En segundo lugar, enfatiza su percepción de las memorias como una colección de recuerdos de una época específica y de su vida más que el seguimiento pormenorizado de la misma, proponiendo así su propia definición del género de memorias. Por último, destaca la relevancia del factor social de éstas; no se eleva como protagonista, sino que sitúa momentos concretos de su vida junto a ciertos personajes en el mismo horizonte (estas personalidades son las que dotan a las obras del dinamismo mencionado anteriormente). Esta cualidad alude también a su formación republicana y su idea “casi espartana de la compostura” en lo que se refiere a la expresión de emociones (Armada).¹⁶ Cada elemento observado, incide en la concepción de sí misma como una voz más dentro del colectivo exiliado; no hay una búsqueda de reconocimiento de sí misma, sino de su experiencia, como parte de un todo, y que ese conjunto no permanezca en el olvido.

Zulueta detalla la motivación para escribir dichas obras en más de una ocasión.

En *La España* afirma: “desde hace varios años, al hablar con amigos míos españoles y

Sánchez Zapatero, consiste en un corpus “extenso y fronterizo –en continuo contacto con otras modalidades autobiográficas e incluso ficciones” (152).

¹⁶ Alfonso Armada (Vigo, 1958) escritor y periodista, corresponsal en Nueva York para el diario *ABC* entre 1999 y 2005. Durante este periodo, entabló amistad con Zulueta.

con colegas en la Universidad de la Ciudad, y contarles recuerdos de cuando yo era chica, muchos me dijeron que debería escribirlos, ya que tanta gente de varias generaciones españolas no conoce nada de lo que fue la España antes de Franco” (13). La narradora responde a una petición de conocimiento y se erige como fuente de su historia, de las anécdotas y sus ambientes del Madrid anterior a la dictadura. De acuerdo a la concepción de Bakhtin en *The Dialogic Imagination*, Zulueta establece su propio archivo con documentos en papel con la intención de preservarlos y pasarlos a las siguientes generaciones, es decir, a los que ya nacieron con la dictadura y los que tan sólo conocieron la Segunda República por los libros de texto como un evento histórico; ella lo dota de humanidad rellenándolo con vívidas descripciones sobre los sucesos, los ambientes y los sujetos que giraban a su alrededor del mismo modo que las emociones sentidas en primera persona. En *Mi vida*, en la dedicatoria, reitera el estímulo de la escritura, que vuelve a ser una solicitud, pero con nombres específicos:

Mi hijo John, en Madrid, y mi viejo amigo Isaías Lerner, en Nueva York, han coincidido en hacerme la misma petición: que escriba sobre los años que viví en España, desde 1916, año en que nací, hasta 1936, cuando salimos de España para reunirnos con mi padre en Roma, entonces embajador de la República Española ante la Santa Sede.

Este breve libro está dedicado a Isaías y a John, ya que, sin su interés y sus repetidas instancias para que lo escribiera, nunca lo habría escrito.

En esta ocasión, el ejercicio de escritura es un modo de satisfacer la curiosidad de dos personas específicas: su hijo, John de Zulueta Greenebaum, y su amigo, el hispanista y

compañero en CUNY, Isaías Lerner.¹⁷ Al desplazar la atención hacia ellos, convierte su entendimiento en el punto de partida de la recepción de su texto, con un horizonte de expectativas específico en cuanto al conocimiento del exilio y el hispanismo. Ambos estaban muy familiarizados con la experiencia exílica. Por un lado, John la había aprendido a través de su madre y las personalidades de su ambiente, y por otro, Lerner lo vivió en primera persona, al abandonar Argentina en 1966, debido al golpe de estado militar,¹⁸ de manera que compartía la sensación de destierro y la relación compleja establecida con la memoria. La competencia de Zulueta en el hispanismo y los estudios literarios establecen un punto de partida respecto a la comunicación entre el texto y los lectores. Las grandes personalidades y centros intelectuales que emergen en la narración, y especialmente en *Mi vida*, no siempre vienen precedidos por una introducción: así, se espera cierta capacidad erudita del lector, ya sea conocimiento previo o curiosidad posterior. Como señala Wolfgang Iser, al exponer su estética de la recepción: “Although [aesthetic response] is brought about by the text, it brings into play the imaginative and perceptive faculties of the reader, in order to make him adjust and even differentiate his own focus” (x). A través de la conclusión de la dedicatoria, Zulueta se desplaza a un segundo plano y convierte a John y Lerner en los verdaderos buscadores de conocimiento, responsables del arca mencionada previamente.

¹⁷ Isaías Lerner (Buenos Aires, 1932- Nueva York, 2013) hispanista reconocido internacionalmente, especializado en literatura española del Siglo de Oro y colonial. Concretamente, su edición de *El Quijote*, junto a Celina Sabor de Cortázar, permanece como una de las más relevantes hasta la fecha. Tras el golpe militar de 1966, se trasladó a Estados Unidos, y se unió al profesorado de Lehman College, donde conoció a Zulueta e inició una amistad que duró hasta el fallecimiento de ella.

¹⁸ El 28 de junio de 1966 tuvo lugar un golpe de Estado militar contra el gobierno institucional de Arturo Umberto Illia, que dio paso a una dictadura que se prolongó hasta 1973. Ver María Cecilia Míguez.

La falta de predisposición para redactar estas memorias puede ser interpretada como la posición de la autora, que manifestaba haber concluido dicha labor con sus trabajos anteriores. A pesar de que el objetivo de instaurar ese archivo de conocimiento se omite en la obra en sí misma ya supone ese resultado y ésta se convierte en el último (y póstumo) de los testimonios escritos de la vida en España de Zulueta así como de su exilio.

La justificación de ambas obras podría ligarse a la tradición femenina de escritura de vida, que se advierte en *Libros de las moradas o Castillo interior* de Santa Teresa de Jesús, en la que la mujer escritora necesita acreditar el motor de su escritura a través de una figura masculina de “autoridad”. Sin embargo, creo que más allá de ese tropo, las razones de Zulueta no esconden una posición de dependencia para su escritura y sí evidencian la existencia de un público que solicita conocer los ambientes y las historias de esa época concreta de España, así como de los itinerarios vitales de aquéllos que tuvieron que abandonarla debido a la guerra y a la dictadura. Su condición de exiliada marca el tipo de historia y, por lo tanto, el archivo que compone y, en consecuencia, el papel de la memoria dentro de éstos. Las obras de Zulueta revelan desde su experiencia de exilio las vivencias de destierro de otros para así rellenar esos vacíos de conocimiento de la Historia; en ningún momento recurre a su experiencia para “mediar” con el pasado o efectuar una catarsis. Todo lo contrario, su relato destaca por la aceptación de sus circunstancias con estoicismo sin ápice de lamento ni de conmiseración. Estas cualidades las destacan precisamente su hija, Mary Greenebaum, y su amigo Alfonso Armada. La primera afirma que de su madre siempre admiró “la energía que tuvo y la actitud de nunca, nunca desanimarse. Ella seguía adelante”.

Mientras que el segundo compara a la escritora con los caballeros alacres, que “no se recrean en el dolor ni en la autocompasión” frente a otros exiliados que relataban su experiencia con cierta melancolía, “pero a ella no le gustaba”.

Al conjugar la relación entre la memoria y exiliados, María Zambrano, por su parte, señala que éstos son memoria en sí mismos, en particular, “memoria que rescata” (*Carta*), por este motivo, ellos se convierten en ofrenda de su testimonio. Así sucede con Zulueta en dichos volúmenes, su memoria (y de ese modo, ella misma) se muda a testimonio. Precisamente, en los paratextos de los tres volúmenes aquí estudiados surgen diferentes voces que alaban la facultad memorística de la autora, como si fueran una sola: “[dotada] de una memoria histórica compleja, poderosísima” (Pascual Maragall en *La España*) “tiene Carmen de Zulueta el don de la memoria” (Armada en *Caminos*) o “Carmen tiene. . . una memoria asombrosa” (Fernando Millán Romeral en *Mi vida*).¹⁹ Y así, su memoria se convierte en una entidad por sí sola, creadora y desveladora de contenido esencial.

Expone Josebe Martínez que “la memoria del exilio ha de ser cultivada de manera voluntaria y por ello su mera existencia implica una posición ideológica” (21). En Zulueta, esta afirmación resulta incuestionable puesto que su memoria se concibe a partir de su ideario republicano. Sin embargo, más allá de esta postura, la memoria en Zulueta resulta un concepto en el que caben diferentes funciones y significados. Es el motor de la historia, una entidad individual, y por supuesto, el género que perfila las obras. Sin embargo, además de estas posibles significaciones, la memoria crea una

¹⁹ En mis entrevistas con sus amigos Armada y José María Conget, respectivamente, ambos destacan, con el mismo énfasis, la “memoria prodigiosa” de Zulueta.

estructura que cimienta la narración, y que consolida tres niveles de significado en torno a tres nociones de su campo semántico: “memoria”, “recuerdo” y “recordar”. Estas imágenes, que adquieren significados específicos, se reiteran de modo abrumador en *La España* y se atenúan en las dos posteriores, como si los recuerdos por sí solos cobraran mayor protagonismo con respecto a la mediación de la narradora.

El primero de estos conceptos, ya mencionado, es la “memoria” como entidad recordadora. La propia Zulueta la presenta dotándola de cierta independencia de sí misma como un ente separado de ella, un baúl cargado de historias a su disposición. A este respecto Joanne Frye afirma que “memory, too, can be seen to participate in a renewed concept of character as well as plot” (68). Desde la tercera persona, la personifica como “vieja” pero “fotográfica” y “en technicolor”, es decir, el paso del tiempo no ha quebrado su capacidad de transportar las imágenes del pasado al presente, pero la cercanía al mismo tiempo, y sus menciones periódicas, marcan una faceta fiel y compañera. Esta independencia que revela la separación aliada de ambas, memoria y Zulueta, enfatiza la determinación de objetividad al presentar los hechos de la vida de la autora, como inherente al carácter género en que se enmarca.²⁰

El sustantivo “recuerdo”, por otro lado, no se limita a su significado como aviso de evento pasado, sino que en el relato hace referencia a momentos concretos, de gran relevancia dentro de la existencia de la narradora: “Ha quedado grabado en mi memoria el recuerdo de aquel almuerzo con la figura de una Ángeles²¹ joven y enérgica, llena

²⁰ El concepto de “memoria” en el entramado del género de memorias adquiere un cometido fundamental, como señala Isolina Ballesteros. Así reflexiona “sobre el papel de la memoria en el proceso de construcción del ‘yo’, que requiere un constante esfuerzo de concienciación y de reflexión sobre la escritura que, de esta forma, se vuelve una meditación sobre la propia identidad” (2).

²¹ Se refiere Zulueta a Ángeles Gasset (Madrid, 1907- 2005), maestra y co-fundadora del Colegio Estudio de Madrid.

de vida y de buen humor” (*Caminos* 153). Se destaca aquí el “recuerdo” en singular como imagen de gran fuerza (aunque de primeras parezca un evento rutinario), la cual concede a la narración de gran información sobre los aspectos que determinan la identidad de la autora, en especial, como niña y en relación con su familia. El recuerdo se convierte en una pieza que encaja dentro del compartimento de la memoria, estando el primero al servicio de la segunda, puesto que la memoria tiene el poder de elegir y acentuar un recuerdo respecto a otro.

Del mismo modo, el verbo “recordar”, se convierte en otro pilar de la narración, en el mismo estadio que la memoria, puesto que en las ocasiones en que la autora lo emplea, elimina la mediación de su aliada en tercera persona, y se sumerge ella como narradora-personaje dentro del relato. Llamativamente, el verbo “recordar” dispone de su propio emplazamiento en la oración, siempre al comienzo, y por supuesto en primera persona del singular y en presente, puesto que se trata de una acción íntima que parte del presente para revelar el pasado: “Recuerdo las visitas que los domingos hacía uno de nosotros a casa de mi tía Lola, mi tío Julián, su marido y mi tía Mercedes, su cuñada, para comer con ellos” (*La España* 24). La inclusión del yo en esa imagen torna los acontecimientos que narra más cercanos, y a la vez, supone una perspectiva personal, puesto que proceden directamente de la narradora, y rompen la ilusión de la objetividad.

En la estructura narrativa de la memoria, ésta se representa como recuerdo, y a su vez, al reflexionar sobre qué función tuvo que aprender de memoria en la infancia de la autora. Así, esta disposición sobre la memoria es circular, ya que el estanco principal se asemeja a un cofre contenedor de recuerdos, entre los que surge la imagen de aprender de carrerilla. Zulueta dedica varias secciones en las que expone cómo en

la ILE (y posteriormente en el IE) se descartaba la instrucción en abstracto y se apostaba por enseñar las materias en la práctica. A diferencia del sistema educativo que dominaba en España en esa época, los estudiantes no disponían de libros para memorizar; sin embargo, esto no suprimía la preocupación y el ejercicio de la retención, al contrario: en la clase de literatura del señor Blanco se cultivaban estas habilidades:

Como la Institución no tenía libros de texto, ni se aprendían las lecciones de memoria, cultivábamos la memoria aprendiendo poesías. La tarea del señor Blanco era escribir esas poesías en la pizarra, con su preciosa letra. . . Estas poesías bien copiadas y hasta ilustradas con tarjetas postales que nos daba el señor Blanco eran nuestro libro de texto de literatura. Aprendíamos estas poesías de memoria. (*Mi vida* 65)

Este recuerdo, que se concentra en el cultivo de la memoria, describe con detalle el cuidado puesto a todo el proceso, desde la observación y comprensión del contenido a retener, o sea, la poesía, a su reproducción, escrita (y como se indica posteriormente, oral, ya que el resultado final era la declamación de dichos poemas). Esta práctica influye en la manera de percibir la realidad de la autora, y su atención por los detalles, capaz de reproducirlos de forma, en apariencia, natural.

De esta alusión, destacan dos elementos. El primero, sin duda, es la poesía. La imagen conecta con el itinerario personal y profesional de la autora, la cual liga la literatura a su existencia desde su infancia, para convertirse en disciplina de estudio y dedicación académica en su edad adulta y en la vía para rememorar sus experiencias en el ocaso de su vida. Asimismo, esta representación remite a una práctica extendida popularmente (Misiones Pedagógicas) durante la Segunda República, la cual

mimetizaba una importante tradición oral popular estudiada por el historicismo tradicionalista: el aprendizaje por los niños en las escuelas de poemas destacados. Daniel Aguirre Oteiza expone cómo esta experiencia reflejaba la creencia de que la poesía española siempre había sido popular y volvía a serlo mediante la repetición en voz alta y la memorización de sus poemas. Este mecanismo ponía en evidencia, además, su potencial didáctico, puesto que estos poemas eran memorizados en la infancia y permanecían en el recuerdo hasta el final de la vida, acercando así la literatura al pueblo y no alejándola como un arte propio de élites.²²

El segundo elemento que despunta en esta cita es la alusión a los cuadernos que creaban los niños a modo de libros de texto, y en particular, las tarjetas postales que agregaban para proporcionarle ilustraciones a sus poemas. Ya desde pequeña, la visualidad de las postales configura el modo de ver de Zulueta, e influyen en su modo de seleccionar imágenes concretas, capaces de ser capturadas en un rectángulo, y con el poder de transmitir incluyendo tan sólo un breve texto. Sus ensayos se perfilan del mismo modo, en torno a una idea, un concepto, una persona, cuya existencia y relevancia hablan por sí solas, mientras Zulueta las presenta al lector. Este formato tan tradicional, pero complejo a la vez, es problematizado por Jacques Derrida en *La tarjeta postal* en la que afirma que lo que fue “salvado” en la correspondencia “obedece a un principio de selección sumamente extraño y que [él, por su parte, sigue] juzgando discutible todavía, como de hecho pueden serlo en toda ocasión el cuadro, la criba, la

²² Aguirre Oteiza y Zulueta coinciden en que esta tradición se inició con el Romancero español, en la estela de los estudios de Menéndez Pidal sobre el tradicionalismo. La autora agrega que se aprendían también obras y autores de diferentes épocas (el *Poema del Mío Cid*, Gustavo Adolfo Bécquer o JRJ y nacionalidades (Gertrudis Gómez de Avellaneda o Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia Camprubí), lo cual, insiste en la imagen de la instrucción completa que proponía la ILE.

economía de la clasificación, sobre todo cuando están destinados a conservar, por no decir a archivar” (13). El procedimiento que Derrida describe es, por un lado, idéntico al que Zulueta narra en su recuerdo, y a su vez, semejante a cómo se elaboran sus ensayos memorísticos, puesto que la selección de recuerdos, de imágenes, de datos, se realiza de manera meticulosa y consciente, con el objetivo de que cada postal se convierta en una entrada a su archivo.

Sin embargo, la disposición a modo de postal de los ensayos memorísticos de Zulueta no es la única conexión con el epígrafe de Baudrillard, como indica el acto de repetición que se manifiesta en ambos. La reiteración tiene una connotación placentera, al mismo tiempo que transporta a otro estado mental. En Zulueta, ésta se percibe ya desde los títulos de los capítulos que organizan la cronología de cada volumen, pues no sólo aluden a los mismos espacios, mas son encabezamientos prácticamente exactos. De este modo, en *La España* se encuentra “Veraneo político: Redondela” y en *Mi vida*, “Redondela, verano político” y, sucesivamente, “Veraneo con catedral: Ávila” y “Ávila, veraneo con catedral”. Estas reproducciones se suceden en la mayoría de los títulos, lo que pone de manifiesto que las imágenes de las que se parte para la escritura de ambos volúmenes son, en su mayoría, las mismas. Sin embargo, lo más llamativo es la insistencia en las historias contadas ya que la autora toma momentos concretos que refiere una y otra vez. Para ilustrar esta ocurrencia, presento a continuación fragmentos de las tres obras que se estudian en este capítulo, y que relatan de manera similar la misma anécdota en uno de los veranos familiares en San Vicente de la Barquera. En 2000 escribe:

Recuerdo también el “rayo verde”. Mi padre nos decía que, si mirábamos al sol cuando se ponía sobre el agua azul-verde del Cantábrico, en el momento en que se ocultaba el último pedacito del sol rojo, salía del agua un rayo verde. Yo, con la gran fe que tenía en mi padre, veía el rayo verde. Tal vez era el resultado de mirar intensamente al sol rojo; ese rojo, al sumirse en el mar, producía su color complementario, el verde. No sé si esa es la razón, pero, hace muchos años fui a ver una película del director francés, Eric Rohmer, llamada *Le rayon vert*, con escenas filmadas en San Sebastián, y con la escena final – los protagonistas sentados en un muro en la playa de La Concha – y el famoso rayo verde de mi infancia surgía del mar rojizo (*La España 52*).

En 2004 relata:

Otro ritual de aquellos paseos de San Vicente de la Barquera era el sentarse en un cerro, cuando sol estaba a punto de ponerse, y esperar, contando los segundos, el rayo verde. En efecto, no sé si por ser colores complementarios el rojo del sol poniente del verano y el verde del paisaje, pero, por la razón que fuese, lo veíamos.

Hace algunos años se proyectó en Nueva York una película de Eric Rohmer, uno de mis directores favoritos. El título en francés era *Le rayon vert* (*El rayo verde*, 1985) y naturalmente fui a verla. Estaba filmada en la costa del País Vasco (no sé si el francés o el español), y un grupo de amigos se sentaba en un acantilado para ver el famoso rayo verde. El filme me llenó de nostalgia de aquellos veranos húmedos y rurales de San Vicente de la Barquera y de mi padre, el mejor compañero de paseo que he tenido (*Caminos 41*).

Refiere Zulueta en 2011:

Nuestro padre nos hacía sentir la belleza del paisaje a la puesta de sol: ‘Si miráis al horizonte, cuando el sol se pone, veréis brillar un rayito verde’. En efecto, lo veíamos. Hace muchos años me interesó mucho una película francesa, *Le rayon vert*, filmada en la costa española del País Vasco, tal vez en San Sebastián. Los protagonistas veían el rayo verde (*Mi vida* 61).

Estos tres fragmentos tan similares revelan cómo la misma historia regresa y se transforma con el pasar de los años en la memoria de la narradora, pero que, de manera casi obligada, recuenta con dos datos esenciales: la presencia del rayo verde y la conexión con la película del director francés. El primer pasaje, el más extenso, presenta detalles de la rutina (no usa el término, pero el tiempo verbal lo indica) así como del proceso de combinación de colores en el paisaje. El segundo concreta que es un “ritual” e indica dónde emplazaba su asiento específicamente para contemplar el suceso. El tercero, más breve, dedica una línea a zanzar el asunto, introduciéndolo como el deseo del padre de transmitir a sus hijos la excelencia de los paisajes naturales de la costa vasca. Asimismo, los dos primeros lo presentan como “el rayo verde”, único y de gran fuerza, frente al tercero, que alude a él como “un rayito verde”, que le resta intensidad. Respecto a la película, la relación de cercanía y la imagen pintada se transforman. En el primero, se trata de “una película” con pormenores sobre la localización frente al segundo en que *Le rayon vert* consiste en el trabajo de uno de sus directores preferidos. Las especificaciones sobre el escenario se vuelven algo difusas, aunque se mantiene la aserción de la costa del País Vasco. En el último, es simplemente una película que le atrajo, sin nombrar a su director, y en la que la localización es una conjetura. Así, los

tres extractos también muestran cómo la relación de afecto de la autora con esta obra se transforma en el transcurso de once años.

De estos tres pasajes, hay tres aspectos que considero sugerentes en la narración. El primero de ellos consiste en los protagonistas y su interacción. En el primer fragmento, la anécdota del rayo verde se retrata como una creencia del padre, y la narradora, en singular, es la que realiza el acto de fe debido a la admiración hacia él; en los otros dos, la visión del rayo verde se convierte en una acción colectiva de los hijos en la que no hay duda de que advirtieron el fenómeno. Pero en todos se insiste en el papel de Luis de Zulueta y la influencia que supone para su hija no sólo en la infancia, sino el resto de su vida.

El segundo es el filme *El rayo verde*. Zulueta lo asocia con su recuerdo debido a la imagen del rayo en la película y en su narración. No obstante, ambas presentan paralelismos más allá de la evidencia. Sin duda, el más significativo es la atención al espacio. El cine de Röhmer destaca por su “compromiso con las cuestiones de espacio, lugar y escenario” (Handyside 150), con un interés por ambientes abiertos, con una luz brillante y grisácea (siempre natural), propia del estío francés y del norte español. Las escenas muestran el deambular por estos ámbitos de su protagonista, Delphine, así como los diálogos entre amigos, naturales y espontáneos (sin un guión prefijado), pero sutiles a la par, que reflejan la cotidianeidad de los protagonistas. Se produce así una plasmación transparente, que sigue el “realismo neo-baziniano”²³ (Handyside 151) de

²³ El término “neo-baziniano” procede del crítico de cine André Bazin: He was “concerned with isolating realism as a fundamental property of photography and film. Bazin insisted on the necessity of photographic realism as part of a wider conceptualisation of the world” (Conrich y Tincknell).

los ámbitos, con el objetivo de documentarlos, como si se tratara de un producto etnográfico.

De la misma manera, sucede en Zulueta, la cual ofrece sus postales cronotópicas y de gentes, para reconstruir fragmentos de su vida, con rebosante plasticidad y el objetivo de compartirlas a modo de archivo. De ahí, también surge otra semejanza: el periplo de la mujer (Delphine y Zulueta), al ser también ésta el foco narrativo que transita por diferentes espacios (urbanos, costeros, a lo largo de diversos países) en búsqueda de un elemento puro (el rayo verde y el hogar). Así, la interacción de mayor relevancia en cada viaje es la que tiene lugar entre la protagonista y el ambiente. Y para finalizar, un detalle concreto que las dos heroínas comparten, es su convicción hacia el rayo verde. Delphine vislumbra diferentes señales (una charla de desconocidos a lo lejos sobre el libro de Verne, el color verde repetido en varios elementos del paisaje) a lo largo del filme, lo cual la inducen a saber de la existencia del fenómeno a pesar de no verlo hasta el desenlace, mientras que Zulueta, guiada por la fe hacia la palabra de su padre, simplemente lo avista.

El tercero de los aspectos es precisamente la llamativa reescritura, la cual se manifiesta en estos tres fragmentos, pero está presente a lo largo de las tres obras, conformadas por las mismas historias, pero en orden y modos diversos. En algunos casos, los datos biográficos ejecutan la labor de cimiento narrativo, en especial, los relacionados con su vida en el exilio, por ejemplo, la estancia en Roma que coincide con el estallido de la Guerra Civil, o su doctorado en Colombia como puente para comenzar sus estudios en Massachusetts.

No obstante, hay otras anécdotas de “menor relevancia histórica” que se mantienen en la exposición, como el encendido del cabello de su hermano Luis cuando jugaba con unas cerillas en ausencia de sus padres en San Vicente de la Barquera (*La España* 51, *Mi vida* 54). ¿Por qué la autora elabora una y otra vez los mismos relatos?²⁴ Por un lado, la repetición se vuelve automática, puesto que estos momentos concretos son puntos ineludibles dentro de la ruta vital de la autora que permiten comprender la conexión con su padre, la presencia de la cultura en su vida, etc. con la posibilidad de unir momentos vitales con escenas ficticias. Pero al mismo tiempo, como menciona Baudrillard, la reiteración contiene un fundamento placentero de regresar a ciertos momentos, que provocan determinadas sensaciones.

Considero que esta insistente reescritura dialoga con la idea de Zambrano de que “el exilio es un lugar privilegiado para que la Patria se descubra” (*Los bienaventurados* 43). A través de la recordación continua y su plasmación sobre el papel, el pasado recobra vida, se aparecen diferentes pormenores que se unen como un rompecabezas y dan lugar a la Patria recreada. Concretamente, para Zulueta, su patria es la España anterior a la guerra y a la dictadura, un paraíso de niñez en el que las travesuras infantiles y la visión están mediadas por la nostalgia, bajo el recodo del cielo paterno. Esta apelación a la niñez es un recurso habitual en las memorias del exilio y la dictadura, pues como indica Sánchez Zapatero, “la mirada a la infancia y a los años de formación lleva aparejada en ocasiones un retrato global de época” (161). Mediante

²⁴ Sánchez Zapatero expone que la publicación de diferentes volúmenes sobre el mismo itinerario vital fue una práctica común en las memorias del exilio español: “No se limitaron a escribir una única obra, sino que fueron desgranando los detalles de su relación con el contexto que les tocó vivir a través de varios libros concebidos y presentados de forma autónoma” (139).

esos acontecimientos “de envergadura”, se abre una puerta a la rutina del pasado, a la vida real de la época. Para la narradora además cada recuerdo es una aproximación a este tiempo-espacio específicos, que supone poder revivirlo de tal modo que la acción de la escritura se convierte en un acto performativo (Loureiro). Además, su proceso de recordación, que transforma y destaca aspectos diversos en cada vuelta a la misma imagen, descubre capas sobre la identidad narrativa de la autora, su propia relación sentimental con sus recuerdos a medida que transcurren los años, e incluso cómo su memoria-personaje evoluciona.

A este respecto, su amigo Conget,²⁵ con el que entró en contacto en su etapa neoyorquina como director del Instituto Cervantes, valora que Zulueta “se quedó anclada en una serie de recuerdos muy importantes para ella”. En sus charlas, siempre aludía a las mismas historias, con relación a JRJ, Unamuno u Ortega y Gasset, entre otros, y a pesar de disponer de más anécdotas que contar, repetía éstas una y otra vez. Es más, el propio Conget la ayudó en las labores de edición de *Compañeros de paseo*, el cuarto volumen de memorias no analizado en este capítulo, y señala que en el borrador de la obra, las reiteraciones de los momentos clave (el golpe de estado en Roma, los estudios en Colombia, su llegada a Radcliffe College, etc.) eran muy abundantes, y en su función editorial las eliminó para aportarle agilidad a la narración. De modo que la insistencia en las reminiscencias del pasado adquieren un valor casi fantasmal en sus obras, puesto que están permanecen inscritas en su modo de narrar a pesar de ser suprimidas en la versión final de dicho volumen.

²⁵ José María Conget Ferruz (Zaragoza, 1948), escritor, filólogo, profesor y director del Instituto Cervantes en NY y París.

1.2 Memorias desde el género

Al adentrarnos en las memorias de Carmen de Zulueta, no podemos dejar de lado su género, ¿determina éste su obra? ¿Presenta una voz femenina o, incluso, podríamos afirmar que las suyas son unas memorias femeninas? A pesar de que las historias de vida escritas por mujeres forman parte de la historia literaria desde hace varios siglos (siendo las primeras conocidas en lengua castellana las redactadas por Leonor López de Córdoba en 1401), hasta los años 70 no se comenzaron a investigar desde un punto de vista académico, con la consolidación de su estudio en la década de los 80. La influencia de las teorías de Lejeune y De Man sobre el género autobiográfico dieron paso al posicionamiento de la crítica feminista sobre las incursiones de las mujeres en el mismo.

Estos estudios coinciden en destacar la cualidad disidente de estas obras en cuanto a que sus autoras se inscriben en una tradición “masculina”. Frye señala que, entre los peligros de la totalidad patriarcal en el canon literario, se manifiesta la voz femenina: “Once the female ‘I’ has spoken, the subversion is begun— even in novels embedded in a patriarchal context, even in the novels by men” (50), por lo tanto, es el acto de manifestación de la voz femenina a través de la escritura el que da comienzo a esta rebelión. De esta aproximación, surge el concepto “gynography” de Domna C. Stanton, que define como la escritura de mujeres sobre mujeres. Debido a la posición desigual de la mujer respecto al hombre en el orden simbólico, se dramatizan la alteridad y la ausencia mediante la escritura, “this gendered narrative involved a different plotting and configuration of the split subject” (140). Este giro en el foco

narrativo implica también una variación en el argumento y en el tipo de historias que se cuentan.²⁶

En muchos casos, esta subversión narrativa se perfila a partir de la idea de la “otredad”. Algunas escritoras inciden en la dificultad de sus circunstancias para escribir,²⁷ concretamente “lo que estas mujeres, como mujeres, experimentan, de los conflictos a los que se enfrentan, al intentar conciliar femineidad con escritura y de cómo se manifiesta todo esto en su literatura” (Riddel 2). En sus memorias, Zulueta no declara dichas dificultades de “género” sino que su relato acentúa su vida española como republicana, para continuar fundamentándose en sus vivencias en el exilio, sin embargo, ambas facetas pueden considerarse otro modo de otredad. Como sentencia Martínez, “la memoria del exilio es la de la otredad, la alteridad, el otro” (21), por ello, propongo que en las memorias de Zulueta se presenta una doble otredad: la que supone su condición de exiliada, por un lado, y de mujer-republicana, por otro.

A este respecto, en los últimos años, en el campo de la investigación memorialista del exilio republicano, ha surgido gran interés por las obras compuestas por las mujeres protagonistas (públicas o anónimas). Los trabajos de Patricia Aristizábal, Alicia Alted, Joan Scott y Josebe Martínez, entre otros, son ejemplos de este nuevo foco de investigación en auge.²⁸ Martínez señala que estos escritos femeninos, “especialmente aquellos de mujeres que no tuvieron una gran proyección política y/o cultural, pueden desestabilizar y, a su vez, complejizar el relato hegemónico

²⁶ Por otro lado, Jean Franco defiende que no se trata únicamente de reclamar esta tradición alternativa de la escritura femenina sino de hallar esos momentos en los que surge un sujeto disidente (xii).

²⁷ Cuya inspiración es Virginia Woolf con *A Room of One's Own*.

²⁸ Ver “Las mujeres recuerdan. Género y memoria del exilio republicano en Francia (1939-1978)” de Martínez Martínez.

de lucha, militancia y heroísmo masculino tradicionalmente” (367) asociado a la Guerra Civil y el exilio, es decir, el colectivo exiliado presenta profusas narrativas, que esperan a ser descubiertas para desarmar esa imagen del exilio como un colectivo homogéneo, respecto a vertientes políticas, destinos, experiencias y también, en cuanto al género. En tal sentido, Ana Aguado indica que el acercamiento a las historias de vida abre la posibilidad de descubrir sujetos “poco valorados” tradicionalmente, concretamente, al estudiar las obras memorísticas de mujeres en el exilio, se puede observar cómo su identidad se construye desde la cultura política de izquierda y a su vez descubrir esas formas culturales que han perfilado su voz. Y la voz narrativa de Zulueta se configura precisamente sobre este contexto político y sus repercusiones.

Al mismo tiempo, al pensar en Zulueta, no podemos dejar de lado su condición de intelectual y su contexto familiar y político, puesto que éstos son factores que cimientan su experiencia y su visión del mundo, y, por lo tanto, su voz a la hora de escribir. “Las mujeres intelectuales que salieron al exilio formaban parte de la élite cultural, principalmente capitalina, en la que el sufragismo, el arte y la política forman parte del ambiente. La obra de las intelectuales abarca un amplio espectro de opciones ideológicas y sociales insertadas en un perímetro de izquierdas” (Martínez Martínez 15), como mujer intelectual, los intereses y el itinerario vital de Zulueta se dirigen hacia una visión renovadora de su contexto, y en lo político, hacia unas expectativas vivenciales equiparables a las presentadas en el ideario republicano.

Para indagar en las dimensiones que conforman su voz poética, tomo la interpretación que Leonor Arfuch realiza sobre el concepto de voz narrativa de Benveniste, y que concibe como la “unificación imaginaria de la multiplicidad

vivencial que opera el yo... así como el carácter esencialmente narrativo y hasta testimonial de la identidad, ‘visión de sí’ que sólo el sujeto puede dar sobre sí mismo independientemente, podríamos agregar, de su ‘verdad’ referencial” (96). Zulueta mantiene un silencio narrativo hasta que sus recuerdos son solicitados, entonces emerge su voz narrativa, alzada sobre tres facetas de sí misma, a las que dota de un relieve superior en su testimonio y las convierte en lente del resto. Son su adhesión a la ILE, su ideario republicano y su experiencia de exilio. Estas tres dimensiones son seleccionadas por la autora entre sus numerosas facetas vitales y perfilan y tamizan las historias contadas en las que se funde su género, al que jamás remite de manera explícita sino como parte de esos tres aspectos. Sobre este particular, Martínez apunta que la concisa representación de lo cotidiano se debe a que “estas vidas narradas están todavía condicionadas por prejuicios personales y sociales que les impiden decir lo ‘inenarrable’, en el caso de la mujer, lo que atañe directamente a su cuerpo, el cual ni siquiera se menciona en el texto, sublimado como está a lo político general” (142). Sin embargo, la narración de la autora no presenta rasgos de estos convencionalismos ni imita ninguna tradición literaria “masculina” en la que inscribirse,²⁹ sino que supera este “pudor” y su condición de mujer se despliega en las otras facetas relevantes que sí la determinan en su relato.³⁰ Se trata de una selección consciente que subraya su calidad de sujeto histórico respecto a este contexto específico. Considero que la espontaneidad

²⁹ Afirma Patricia Aristazábal Montes en *Autobiografía de mujeres* que tradicionalmente “cuando una mujer emprende su biografía no la hace desde el punto de vista femenino” (9) y que, por lo tanto, no sustenta un pensamiento femenino como tal, sino que irrumpe en un dominio masculino.

³⁰ Armada agrega que Zulueta “tenía una cierta idea de lo que era la compostura... era una educación casi espartana en lo que se refiere a la manifestación de emociones, que no le molestaban en un poema o una novela, pero que ella no quería nunca exteriorizar... Como si su vida privada solamente le perteneciera a ella, y había recuerdos que no podían ser públicos”.

de la presencia de su condición genérica en sus obras, en su propia voz, es lo que supone la superación de esas trabas mencionadas por la crítica feminista.

La presentación de las tres dimensiones que configuran su voz narrativa (la niña educada en la ILE, la mujer republicana y la intelectual exiliada) no consiste en la explicación de dichos conceptos, sino que constituyen el punto de partida de la narración. Este decretado origen en su periplo vital da sentido a la trayectoria, al destino y al modo de contarlo, como se percibe ya en el título del primer volumen de memorias, concretamente en el subtítulo: “Memorias de una institucionista republicana”, que define su experiencia y su ser. La ILE (o la *Insti*, llamada cariñosamente por la narradora) no se conforma en la relación únicamente como la fuente de educación y conocimiento, sino que supone la puerta al mundo familiar, intelectual y social. Su emplazamiento, como el primer capítulo en *La España*, incide en su sentido iniciático como el puente que establece entre la ILE y la propia familia Zulueta, que le permite descubrir su genealogía en la mencionada sección.³¹

A modo de interrupción de su relato, realiza recorrido por el linaje familiar: “Pero antes de seguir tengo que hacer un paréntesis para hablar de mis padres y cómo se relacionaron con la Institución” (17). Arranca con el abuelo paterno, Juan Antonio de Zulueta y Fernández, criollo, nacido en Cuba, que une el destino de la exiliada, el continente americano, con su origen. Entre los ancestros de Zulueta, se incluye también un inquisidor cordobés, Diego Escolano. La mención de estos detalles insiste en una concepción familiar casi mítica, un grupo que se corresponde con un abanico de

³¹ Sus propios amigos, como Armada, la definen como “hija de la ILE”, con voluntad de cambiar la historia de España y una visión basada en la renovación.

personalidades de la Historia española hasta llegar a sus padres, representantes del saber.

Su padre, Luis de Zulueta, fue un periodista republicano, nacido y criado en Cataluña con una preparación europea (debido a las recomendaciones de Unamuno, su amigo y mentor por correspondencia)³², quien, al trasladarse a Madrid, entró inmediatamente a formar parte de la ILE. Su madre, Amparo Cebrián, provenía de Salamanca, de una familia numerosa en la que el padre faltó pronto, y aprendió de su madre, cuya inteligencia fue alabada por su vecino Unamuno,³³ la relevancia de labrarse un oficio para no depender de un marido en la vida. Por ello, obtuvo el título de maestra, fue becaria de la Junta de Ampliación de Estudios y posteriormente, entró a enseñar en la ILE. Fue esta circunstancia, el trabajo voluntario de ambos en las colonias de la ILE en San Vicente de la Barquera en 1909, lo que unió el destino de los progenitores, cuando él necesitó a una persona que le leyera ante sus temores de ceguera. Así la ILE se considera el auténtico inicio de la familia Zulueta, y de ahí, su relevancia en las memorias. Y no únicamente la ILE, sino la trascendencia de la literatura, que acompaña a la autora en las diferentes etapas de su vida, como mencionaba previamente, incluso antes de nacer.

Debido a este nexos familiar con la ILE y la participación de todos los miembros del núcleo Zulueta en la misma (padres como instructores e hijos como pupilos), la ILE se convirtió en “una extensión de[l] hogar” (*La España* 17) en la que se ponía en

³² Esta correspondencia fue editada y publicada por la propia Zulueta.

³³ Concretamente le dijo “Concha, tiene usted el cerebro de un hombre,” lo que la narradora zanja como “la realidad era que Concha tenía el cerebro de una mujer inteligente” (Zulueta, *Mi vida* 28).

La cercana relación entre Unamuno y la abuela de Zulueta, así como con Dolores y Amparo Cebrián, su madre y su tía, se advierte en la dedicatoria del artículo “Un incendio de noche,” publicado en 1935. Ver Apéndice I.

práctica lo aprendido en la escuela y se avanzaba de la mano de los otros miembros del núcleo familiar. Pero esto sucede de igual modo en el sentido contrario, como se advierte en la siguiente cita: “El jardín de la Insti, que había sido, desde mi primer recuerdo, mi jardín” (*La España* 26); la mención de “mi jardín”, subrayado, incide en la unión inquebrantable entre la niña y el espacio desde sus primeros años, y convierte el rincón mencionado en un lugar íntimo de la memoria. Desdibuja así la línea que separa la educación y el ámbito afectivo tanto familiar como social, convirtiendo la etapa de la niñez en un círculo que englobaba el hogar y la escuela respecto al descubrimiento continuo.

Con nueve años, tras completar los primeros cursos académicos en la ILE, Carmen de Zulueta fue trasladada al Instituto-Escuela [IE],³⁴ institución pública de enseñanza, para que dispusiera de la titulación necesaria para acceder a la enseñanza universitaria. Éste se convierte en una extensión de la ILE en cuanto a la implicación familiar (Luis de Zulueta ejerció de supervisor de sus profesores aprendices y los tres hijos pequeños pasaron a formar parte de la nómina de estudiantes) y de esta suerte, las dos instituciones se configuran como los primeros espacios de interacción social de la autora. Tanto es así, que en el primer volumen de sus memorias, dedica dos secciones a esta etapa: las correspondientes a la primaria y al bachillerato. En los otros tomos,

³⁴ El IE fue fundado el 10 de mayo de 1918 mediante un Real Decreto por el ministro liberal de Instrucción Pública Santiago Alba, y firmado por Alfonso XIII. Inició las clases en el curso de 1918-1919. Como Elvira Ontañón desarrolla en “El [IE], experiencia educativa de la Junta para la Ampliación de Estudios,” el IE y la ILE suelen ser confundidos debido a que ambos partían del mismo deseo de renovación educativa iniciada por Francisco Giner de los Ríos. Sin embargo, el primero dependía del Ministerio de Instrucción Pública y eso demandaba seguir programas oficiales, mientras que la segunda era una institución privada. Dentro de los objetivos del IE, se hallaban “buscar nuevos cauces a los aspectos fundamentales de la enseñanza: nuevos contenidos y programas, métodos distintos de los usuales, nuevas fórmulas para valorar el rendimiento de los alumnos, dar prioridad a la educación en el más amplio sentido, propiciar la comunicación y colaboración entre familias y escuela y poner especial acento en la formación del profesorado dentro del propio centro” (210).

aparecen aunadas con la vida en Madrid y la de los otros personajes a los que convierte en protagonistas. Estas relaciones sociales resultarían significativas a lo largo de su vida puesto que fomentaron una visión del mundo de la que aún no era consciente; por un lado, esos profesores, personajes de la intelectualidad española, dejarían huella en sus principios, en su sentido práctico, y en su amor por la literatura; por otro, los compañeros de aula, provenientes de familias republicanas, se convertirían en sus contactos en el extranjero, y en ese sentido, en su círculo de intelectuales exiliados.

Un nutrido grupo de intelectuales de diferentes áreas de investigación participó en el proyecto de la ILE como educadores de diversas materias y actividades. Éstos marcan la educación y los recuerdos de la autora, como se percibe en su relato. Destaca el ya mencionado Sr. Blanco, cuyas clases “[eran] todavía un oasis de paz y de verde sombra en [su] vieja memoria” (*Mi vida* 66), pero también lo hacen, Nicolás Sánchez Albornoz,³⁵ Manuel Cossío o su esposa,³⁶ Carmen Cortón,³⁷ que aparecen en las páginas como figuras de referencia y saber.

Entre los compañeros, de sus años en la ILE, menciona con afecto a Manolo Jiménez Cossío, hijo de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes,³⁸ y cómo se esforzaba por enseñarle a leer, concretamente: “leíamos juntos, yo, pequeña y sabia, Manolo, grandón y torpón, con manos que me parecían enormes y pies con unos zapatos como ‘las botas de siete leguas’” (*Mi vida* 66).

³⁵ Nicolás Sánchez-Albornoz Hurtado (Ávila, 1862-1941), abogado y una figura relevante en Ávila y de importante presencia en sus instituciones, padre del historiador Claudio Sánchez-Albornoz.

³⁶ Manuel Pedro Bartolomé Cossío (Haro, 1857-Madrid, 1935), historiador de arte y una de las figuras más destacadas de la pedagogía española, que se dedicó a la ILE, al ser nombrado su director, tras Francisco Giner de los Ríos.

³⁷ Carmen López-Cortón (Viqueira, 1866-Madrid, 1838), maestra y pedagoga gallega, pupila de la ILE.

³⁸ Alberto Jiménez Fraud (Málaga, 1883-Ginebra, 1964) fue un profesor y pedagogo español, y el primer director de la Residencia de Estudiantes.

También alude a Laura de los Ríos, hija de Fernando de los Ríos³⁹ y Gloria Giner,⁴⁰ que había sido compañera de estudios de sus hermanos en la ILE, y quien le dio la bienvenida al desembarcar en Nueva York. En el IE, institución en la que permaneció una etapa mayor, refiere a numerosos compañeros, entre los que destacan Margarita Ucelay:⁴¹ “Compañera mía en esa clase fue también Margarita Ucelay quien durante los largos años de destierro en los Estados Unidos ha seguido siendo mi amiga, y que hoy, de vuelta en España después de su jubilación de Barnard College, sigue siendo más que amiga, casi una hermana” (*La España* 37); o José Ortega Spottorno,⁴² hijo de José Ortega y Gasset, cuya amistad trabó a través de Ucelay, y que le permitió desarrollar un vínculo con el resto de miembros de la familia: “Cuando, después de la Guerra Civil, su hermana Soledad Ortega vino a Nueva York, se hospedó en mi casa, ya que la casa de su amiga Laura de los Ríos estaba repleta. Yo la conocía muy poco, era unos años mayor que yo, y esa diferencia era una gran barrera en el Instituto-Escuela, donde las dos nos educamos” (*Caminos* 164). Éstos son tan sólo algunos casos que reflejan la relevancia de lo social en las memorias de Zulueta; y específicamente, la alusión a un sector de la sociedad concreta, una élite intelectual, burguesa, liberal y republicana, asociada al ala del socialismo de Besteiro, en oposición, a la facción más proletaria, representada por Largo Caballero.⁴³ Estos personajes, de gran relevancia,

³⁹ Fernando de los Ríos y Urruti (Ronda, 1879-Nueva York, 1949), catedrático de Derecho, escritor y ministro, que fundó la ILE.

⁴⁰ Gloria Giner de los Ríos (Madrid, 1886-1970), profesora de magisterio y maestra de la ILE.

⁴¹ Margarita Ucelay Dacal (Madrid, 1916-2014), hispanista, que desarrolló sus estudios y carrera académica en el exilio en Estados Unidos, y estuvo muy vinculada a la Hispanic Society.

⁴² José Ortega Spottorno (Madrid, 1916-2002), ingeniero agrónomo, senador real constituyente, escritor y promotor editorial y de prensa.

⁴³ Paul Aubert sitúa el origen del fracaso de la Segunda República española en la fractura que se produjo entre los republicanos más intelectuales y los más proletarios. Según él, los primeros “otorgaron demasiada importancia a la educación y postergaron la reforma agraria que tantas esperanzas había suscitado” (2). Las filas del PSOE reflejaron esta discrepancia encarnada por Besteiro en el bando más

que se suceden por las páginas de manera espontánea, en sus años de niñez, para regresar en la vida adulta como parte del exilio, exponen una configuración social, intelectual y moral muy concreta, que marca la identidad de la autora. Sobre ésta, Armada declara que tras la identificación de Zulueta como una “niña republicana con trenzas” y su modo de recrear su infancia, se percibe un cierto “orgullo de ser parte de una élite, más bien, una aristocracia del espíritu” debido a su educación y, por supuesto, al contexto en el que aconteció.

Todo esto configura su voz, puesto que supone una explicación originaria de esta identidad, en cuanto a lo que la conforma desde niña, unida, como expliqué previamente, al modo de aprehender la realidad, custodiarla en su memoria y contarla. Así, el modo de cultivarse se convierte en una referencia en sí misma en su relato, ya que la exposición a su aprendizaje le abre un sinfín de posibilidades vitales. La autora conecta casi de modo automático estas experiencias con las halladas en su peripecia en el extranjero, como se percibe al comparar su práctica en la clase de Física (en la que cada pupilo avanzaba de acuerdo a su ritmo, a medida que completaba las unidades de trabajo) frente a la Dalton School de Nueva York en la que entró su hija Mary años después; o incluso al defender con orgullo la enseñanza recibida frente a la aprendida en el resto de países: “al salir de España en 1936 y tener que vivir en países extranjeros, me di cuenta de que España, por lo menos mi España, no era tan atrasada y que en estudios en Inglaterra, en Colombia y en los Estados Unidos, me ‘he defendido bien’, con mi formación madrileña” (*La España* 63). La formación, y concretamente la

intelectual, que abogaba por la educación, frente al más proletario de Francisco Largo Caballero (Madrid, 1869- París, 1946) el cual defendía la urgencia de las reformas agrarias.

recibida en la ILE (como indica la referencia a “mi España” y el subrayado, como experiencia personal), es un instrumento que le ha permitido adaptarse y crecer en diferentes países, que le ha aportado recursos que le han valido en sus años de exilio. Lo valora con una humildad que desprende orgullo (lo cual reitera la imagen señalada por Armada), hacia su pasado y hacia la didáctica que se promovía en la ILE.

La segunda faceta que perfila la voz narrativa, es decir, su identificación como republicana, está muy ligada a la anterior por varios motivos. En primer lugar, la autora las une en el subtítulo del primer volumen de memorias, con la mención compuesta “republicana institucionista”, pero es el título, *La España que pudo ser*, el que se refiere al proyecto de la Segunda República. Concretamente a todos los planes y expectativas que se crearon en torno a ésta, y que no llegaron a desarrollarse porque, según la autora, los involucrados trataron de reformar España demasiado deprisa,⁴⁴ y posteriormente, el golpe de estado militar arrasó con casi todo. El título se refiere al sentimiento de unión de la autora con la España que dejó, que cesó de existir tal y como ella la percibió en su juventud y que se mantuvo en su imaginario, en tensión continua con su exilio. Expone así esa condición de republicana que se perpetuó en ella, y, por lo tanto, en su voz narrativa, puesto que a pesar de los años ese sueño se mantiene vivo en su escritura.

En sus tres volúmenes incide en dicha filiación. Lo hace mediante la inserción de información relevante sobre la Segunda República (aspectos históricos y personajes), pero principalmente, mediante la reiteración de su denominación: la frase “yo fui niña republicana” que aparece de modo casi idéntico en las tres obras. Incluso

⁴⁴ La autora cuestiona en *La España* que “la república trató de transformar España en unos meses. La labor era ingente, pues el país vivía aún en un régimen casi medieval, caciquismo, la Iglesia inmiscuida en asuntos civiles. La falta de escuelas y por consiguiente de educación del pueblo; el ejército dominante a base de golpes de estado... Todo esto necesitaba años para cambiar” (89).

dedica un capítulo breve, “Por qué me hice republicana”, en *Mi vida* para esclarecer el origen de dicha identificación. Resulta revelador que en el mismo no desarrolle el ideario político con el que simpatiza y se vincula, sino que se dedique a presentar a la figura de su tío Julián Besteiro, involucrado en la Huelga General de 1917, y cómo entre sus primeras palabras se encontraron frases como “Viva el comité de huelga” o “Maura no” (34).⁴⁵ La reproducción de las ideas de los adultos a su alrededor implica su propia transformación puesto que estas locuciones se convierten en enunciados performativos que cambian su realidad,⁴⁶ y de ahí, que la conviertan en una “auténtica republicana”.

Esta identidad asimilada no sólo se perfila por medio de la reproducción de enunciados en su niñez, sino también comportamientos como el portar “el lacito tricolor en el jersey y [dar] vivas a la república” (*La España* 85) cuando pareciera apropiado. Como ella misma afirma, en aquella época no sabían qué sería una república (hasta entonces sólo habían vivido una monarquía y una dictadura) pero el entusiasmo de los adultos motivaba a los niños a que copiaran sus prácticas. En especial con las celebraciones de su proclamación, la cual describe con afecto mediante la transcripción del artículo escrito por su padre “El cumpleaños de la República. Dos bienios”⁴⁷ (en *La España*) y la pormenorizada descripción del ambiente festivo en las calles (en *Mi vida*). La atmósfera que delinea, con las banderas tricolores por las calles, los vítores desde

⁴⁵ Alude la autora a Antonio Maura Montaner (Palma de Mallorca, 1853-Madrid, 1925), político y líder del Partido Conservador que ejerció de ministro y presidente del gobierno durante el reinado de Alfonso XIII.

⁴⁶ John L. Austin introduce el término “performative utterance” en su obra *How to Do Things with Words*, en la que expone que “the utterance is the performing of an action” (6). El concepto “performativo” implica un acto, y por tanto, tiene una consecuencia sobre dicha acción.

⁴⁷ Publicado en *El Sol*, en Madrid el 14 de mayo de 1935.

los balcones y el propio patriarca gritando como un chiquillo, simboliza la nueva forma de entender la nación española presentada en *La rabia y la idea*, en otras palabras, la relevancia de la sociabilidad política, mediante fiestas populares y conmemoraciones en las que “la nueva simbología propiamente republicana, es decir, bandera, emblemas, figuras, imágenes e insignias” estuvieran presentes.⁴⁸

Del mismo modo que la ILE, la Segunda República forma parte de la historia familiar de los Zulueta. Su tío Julián Besteiro, conocido cariñosamente por los sobrinos como “Bugán”, casado con la tía Dolores (hermana de la madre de Carmen) y muy unido a los Zulueta, participó activamente en la gestación y el desarrollo de la Segunda República. Catedrático y político de profesión (miembro del Partido Socialista desde 1912 y de la UGT, sucedió a Pablo Iglesias como secretario general tras su fallecimiento), fue elegido presidente de las Cortes en junio de 1931. Durante el sexenio republicano, destacó por “nadar contra corriente”⁴⁹ y defender su ideología socialista en momentos claves como la Revolución de Octubre de 1934 (en la que se enfrentó a su partido), incluso durante el golpe de Estado del coronel Casado contra el gobierno de Juan Negrín en marzo de 1939. Entonces, fue el único miembro del Consejo de Defensa que permaneció en Madrid cuando arribaron las tropas sublevadas, lo que provocó que fuera detenido, condenado a treinta años de prisión. Murió meses más tarde en 1940 a causa de las muy deficientes condiciones de su encierro. Por lo tanto, su participación en los años de la Segunda República y su compromiso con ésta, a pesar

⁴⁸ José Álvarez Junco cuestiona estas medidas, según él, prescindibles, que la Segunda República se apresuró en tomar: “cambio de bandera, de himno, de fiesta nacional, que fueron interpretadas por la opinión conservadora como agresiones contra sus sentimientos más íntimos” (183) lo cual proporcionó munición retórica adicional a las fuerzas conservadoras para movilizarse contra el régimen.

⁴⁹ *Julián Besteiro: Nadar contra corriente* de Patricio de Blas y Eva de Blas Martín-Merás.

de su controvertido gesto de apoyo al golpe de Casado, configuró su vida y la de su familia. En el imaginario de la autora, permanece como mártir. Para ella, su modo de hacerle justicia recordándolo, es la publicación del volumen editado de las *Cartas desde la prisión*.

Asimismo, el padre de Carmen, Luis, tuvo un papel relevante en aquella época. En las elecciones de 1931 fue elegido diputado y ocupó importantes cargos como ministro de Estado (hasta 1931), embajador en Berlín y posteriormente, en el Vaticano, circunstancia crucial en el destino de la familia. Aprovechando los meses de verano, esposa e hijos viajaron a Italia para reunirse con el padre, y estando allí, llegaron las noticias del golpe de estado militar por la prensa. A pesar de que Luis de Zulueta trató de buscar apoyos ante la Santa Sede, la situación en la Embajada se volvió insostenible, con la marcha del cardenal Pacelli,⁵⁰ futuro Pío XII (1939-1958), y en apariencia, su único apoyo dentro del Vaticano, y por la ausencia de fondos: el cheque para los gastos oficiales y personales de Zulueta había sido depositado por un empleado en una cuenta de un representante de Franco. Por ello, el padre tomó la decisión de abandonar Europa y trasladarse a Bogotá con la ayuda del presidente electo Eduardo Santos. De este modo, el compromiso con la Segunda República (no únicamente el gobierno sino su ideología) determinó las vidas de los Zulueta, que jamás volvieron a establecer su residencia en España y residieron fuera de ella hasta el fin de sus días.

Las dos figuras familiares, el tío Bugán y el padre Luis, se perfilan como modelos a seguir en el imaginario memorístico de Zulueta. Por un lado, su compromiso

⁵⁰ Eugenio María Giuseppe Giovanni Pacelli (Roma, 1876- Castel Gandolfo, 1958) fue nombrado el 260º Papa de la Iglesia Católica, como Pío XII, desde 1939 hasta su fallecimiento.

ideológico, por otro, su inteligencia, además del arraigo familiar y su cuidado los convierten en referentes en sus obras. En las que se estudian en este capítulo, sus menciones son constantes, pero queda de manifiesto en *Caminos*, en la que dedica un capítulo-ensayo a cada uno de ellos y expresa sin tapujos: “aparecen también las dos figuras que tuvieron más influencia en mi formación: mi padre, Luis de Zulueta, y mi tío, Julián Besteiro” (21). A mi entender, su identidad en la narración, su voz, se perfilan de acuerdo a ellos. Julia Watson presenta, como una de las características de la memoria de género, el sentar la personalidad propia en contraste con otras, “similar presentation of the emerging self via a series of significant others on whom she models and against whom she defines herself” (184). Zulueta utiliza este mecanismo y toma personajes que influyeron en su vida, formaron parte de su camino y le inspiran en su personalidad, y paralelamente, en su voz narrativa.

Esta educación republicana en la familia fue igualmente reforzada por el ambiente que se desarrollaba en la ILE y en el IE mediante los profesores y los compañeros de curso. Cuenta una anécdota en la que la filósofa María Zambrano, por entonces “aspirante” a profesora de Lógica y Ética en la ILE, olvidó el programa de la asignatura y, aprovechando la coyuntura política (las Cortes estaban redactando una nueva Constitución), dedicó el curso a comentar todas “las leyes que se iban aprobando en el Congreso y que afectaban a todas las mujeres españolas” (*La España* 58). La lección en sí captó la atención de la joven Zulueta porque aquéllos eran los temas de conversación en su hogar antes de la cena y porque esa ideología feminista ya se había sembrado, mediante la educación igualitaria y liberal de su hogar. Esta anécdota, que se reproduce en dos de sus volúmenes, se centra en *La España* en la perspectiva de

Zambrano, mientras que en *Mi vida* lo hace en la comparecencia de las estudiantes, sus compañeras, sobre las que señala que “todas [eran] republicanas, aunque había algunas de derechas moderadas, ya que los padres de los alumnos del Instituto-Escuela eran gente de izquierdas” (79), puesto que, como ya se ha mencionado, el ambiente ideológico que se respiraba en estas escuelas era muy homogéneo entre los padres, y en consecuencia, los hijos.

No sólo el tío y el padre inspiraron la relevancia de la educación para todos los hijos por igual sino que las figuras femeninas de la familia encarnaron dicho ejemplo. En la distancia, la abuela materna, supuso un modelo de inteligencia; y de manera más próxima, su madre, Amparo Cebrián,⁵¹ y su tía, Dolores, progresaron en su carrera académica. Ambas estudiaron pedagogía, trabajaron como maestras y, pensionadas por la Junta de Ampliación de Estudios, investigaron los modelos pedagógicos para el parvulario en Francia, Bélgica y Holanda, y la Sección de Pedagogía de la Exposición Franco-Británica en 1908 respectivamente. Específicamente la madre realizó su memoria sobre la organización de la escuela de párvulos y la relevancia de disponer de un gran jardín. Este espacio, pensado para exponer a los niños a ambientes externos, ante la imposibilidad de acercarlos al campo y la naturaleza en muchas ocasiones, y crear un ambiente donde socializar libremente, influye considerablemente en la infancia de Zulueta y en su propia visión de lo social, puesto que ella misma incide en “su jardín” en la ILE como lugar idílico de la infancia.

⁵¹ De su madre afirma: “Tengo el privilegio de haber sido hija de un miembro del Comité de las Misiones [Pedagógicas]. Mi madre, Amparo Cebrián, fue vocal de ese comité—presidido por el señor Cossío—y fue con la primera misión a Ayllón, un pueblo en la provincia de Segovia” (*Mi España* 18).

Como ella afirma al final de dicha sección, “seguí siendo republicana todos los años de destierro y hoy me siento republicana” (34); por lo tanto, esa conversión se produce y se mantiene a lo largo de los años y la distancia, y pese a que la República como tal cese de existir en el plano real, se mantendrá en su imaginario y escritura. Esta aseveración es significativa, no sólo por el contenido en sí mismo, sino porque en pocas ocasiones Zulueta se refiere a sí misma en la época adulta, y cuanto menos, se define. Así que esta afirmación sobre su identidad resulta íntima e innovadora en el conjunto de su legado escrito.

La tercera de las facetas que conforman su voz narrativa es probablemente la más significativa de todas puesto que además de perfilar su voz, su perspectiva, el punto de partida de la escritura de estas obras y la retrospectiva que implica el tipo de narración que ejecuta, consiste en gran parte del relato en sí. Esta dimensión es el exilio, y dicha condición se anuncia desde el comienzo de todas sus obras como si el principio no fuera otro: es decir, el destino, que justifica la escritura de su viaje vital. En esta sección, me limitaré a delinear brevemente cómo éste perfila su identidad escritural para a continuación, desarrollar los cronotopos de exilios siempre plurales y alternos, que presenta en sus volúmenes.

En los itinerarios transatlánticos de Zulueta, los conceptos “exilio” y “destierro” se repiten. Por la aclaración, “Lo que pensamos que iba a ser un viaje de vacaciones, fue un exilio permanente” (*Caminos* 60), cabría esperar que la autora utilizase tan sólo la primera designación, pero en lugar de ello, reitera las dos pese a tener connotaciones diferentes, como se muestra en otros lugares: “Como ya he contado, el viaje de visita a mi padre— embajador de la República en la Santa Sede— se convirtió por las

circunstancias en exilio” (*Caminos* 141) o “el francés me gustaba y gracias a la base que me dio el Instituto-Escuela, cuando salimos al destierro en París, después de la embajada en el Vaticano, en Roma, yo me defendía bien en los comercios donde tuve que aprender a hacer la compra para la familia” (*La España* 59).

En raras ocasiones a lo largo de sus páginas, Zulueta se refiere a sí misma utilizando adjetivos o nombres; lo hace mayormente desde pronombres y verbos, los cuales le permiten esconderse en sus acciones dentro de la narración, como si fuera otra participante más. Las escasas circunstancias en que sí recurre al uso de éstos corresponden a épocas de infancia en las que se presenta como “niña” o “niña republicana”. Resulta interesante por ello, que dentro de las excepciones, incluya el término “exiliada” en dos ocasiones. Ambas se encuentran en la misma página, en la introducción de *La España* en la que anuncia su crónica como “las vicisitudes de una joven exiliada” (14) y aclara con nota al pie que “us[a] intencionalmente esta palabra que la Academia dice debe ser ‘exiliada’, porque así la escribíamos los que nos fuimos al exilio en 1936” (14).

En este sentido, la elección del término “exilio” conlleva un posicionamiento metafísico en su escritura y su identidad. De acuerdo a la división que Zambrano traza en *Los bienaventurados*, el exilio implica el sentimiento de abandono, sensación que jamás experimentan el refugiado ni el desterrado, puesto que el primero “se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, que se le ofrece y aún concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera” (31) y el segundo se siente sin tierra, pero no necesariamente sin hogar. Lo interesante es que el uso del vocablo “exiliado” no estaba tan extendido en los años treinta (momento de la

expulsión de Zulueta), como Naharro-Calderón resalta en *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*. En este estudio, recupera la etimología de los términos “exiliar” y “exiliar”, “dos verbos de distinta etimología para referirse al mismo fenómeno de la separación de la patria” (24). Y expone que “exiliar” que procede del sustantivo latino “*exsilium*”, no tuvo un uso corriente hasta 1939 por su concepción de término erudito y por la predilección por el vocablo “exilar”, de origen francés. Sin embargo, “destierro”, sí presentaba el antecedente popular y recogía “no sólo los semas de la expulsión territorial, de la desaparición del arraigo físico, sino también la prohibición en general que acompaña la pérdida del espacio de origen, mientras que ‘exilio’ aparece ceñido específicamente al movimiento de salida identificado al carácter político de éste” (25). Así, desde el comienzo de su relato retrospectivo, Zulueta no sólo evidencia que el exilio es una pieza clave para entender su historia y a ella como narradora, sino que la mención del término supone un posicionamiento ideológico y un horizonte de expectativas para el lector.

Esta cualidad exiliada la transforma a ella en lo personal y en lo narrativo, de tal modo que afirma haberse convertido en un “ser internacional” (o transnacional), española pero también estadounidense, trazando de modo explícito el itinerario transatlántico “¿quién me diría entonces que iba a viajar de un continente a otro, que me iba a casar con un norteamericano y que iba a cruzar el Atlántico por lo menos dos veces al año para visitar a mi hijo y su familia en Madrid? (*La España* 13). Su exilio las transforma a ella y así como a su voz narrativa en figuras transatlánticas y transnacionales en la que las vidas e identidades correspondientes a España y a Estados Unidos, matizada por sus pasos por Italia, Francia, Inglaterra y Colombia, se mezclan,

en tiempo y espacio, en su recuerdo y su relato. Las referencias, las comparaciones siempre parten de uno de estos puntos para combinarse y resultar en un ser diverso. De ahí que el título de la segunda obra aquí estudiada sea *Caminos de España y América*, puesto que no se trata de bosquejar itinerarios entre uno y otro, ni puntos de partida, ni destinos, sino que ese título refleja la amplitud de las posibilidades de relación entre ambos conceptos en su narrativa y en su voz.

1.3. Cronotopos de exilios de Zulueta

El exilio circunscribe las memorias de Zulueta en cuanto a que es esta circunstancia la que determina su vida, su destino y se convierte en el punto de partida de su escritura. La voz narrativa, como ya he planteado, se concibe como exiliada, y los recuerdos se ajustan a esta visión del relato. Concretamente se ciñen a una disposición cronotópica, basada en tres elementos, espacio, des-tiempo y redes intelectuales. De estas tres, la que despunta nada más abrir sus páginas, es la espacial en su diversidad. A pesar de que las dimensiones de espacio-tiempo no se pueden disgregar puesto que cada cronotopo se manifiesta en las relaciones resultantes de ambas tal y como se expresan en su formato literario, en esta sección, más allá de separarlas, me aproximaré a la primera, para mirarla atentamente y descubrir los elementos que la caracterizan, y en particular, qué revelan los espacios, diversamente transnacionales, de la experiencia de exilio de Zulueta.

1.3.1. Espacios

Como anunciaba, el factor espacial se distingue en las memorias al observar sus títulos, puesto que cada uno de ellos, hace referencia al lugar, y concretamente, a España (*La España que pudo ser..., Mi vida en España...*) y América (*Caminos de España y América*). Al abrir sus páginas, y prestar atención al índice, el primero de éstos revela una lista: La ILE, Vilasar de Mar, San Vicente de la Barquera, “El cubito”, y Bogotá, entre otros. Aunque esto sucede de manera más tenue en las siguientes obras memorísticas, *Caminos* y *Mi vida*, y los títulos no se ciñen únicamente a espacios, sino que también se refieren a personas y momentos históricos y vitales, sí se asocian a localizaciones concretas, puesto que como afirma Bakhtin, éstas están cargadas y son sensibles a los movimientos del tiempo, argumento e historia (*The Dialogic* 84). Así, los espacios en Zulueta son los que marcan la narración, los que determinan el tiempo y los protagonistas.

Al ojear los títulos de los diferentes capítulos-ensayos de *La España* uno tras otro, y recibir las poderosas imágenes que evocan, se percibe de manera manifiesta su vocación de postales. Zulueta las coloca, una tras otra, en orden de experiencia vivida, para crear un itinerario en un viaje metafórico de su niñez a su vida en el exilio. *Mi vida* presenta una estructura muy similar en cuanto a su disposición y su contenido pese a modificar los encabezamientos en muchos casos. Probablemente la que difiera más sea *Caminos* ya que las postales que emplaza parecen mostrar únicamente a personajes relevantes a lo largo de su vida, sin embargo, al mirar detenidamente, el paisaje que las envuelve resulta igual de destacado, y además conserva el orden elaborado en las otras

dos. De este modo, los familiares y las amistades se mudan en lugares de tránsito esenciales en su camino vital, al ser ellos parte de su entorno.

El viaje metafórico (y literal) de Zulueta en sus memorias puede ser interpretado como una novela de formación. En *Speech Genres and Other Late Essays*, Bakhtin define el bildungsroman como “the image of the man in the process of becoming in the novel” (19) y añade que, a pesar de las diversas tipologías (entre las que se puede hallar la biografía), el relato narra la evolución del protagonista y las adversidades a las que se enfrenta a través del transcurso del espacio y del tiempo. Sin duda, las memorias de Zulueta presentan su transformación de niña y adolescente educada en el Madrid de los años 30 a joven exiliada que labra su futuro en diversos puntos geográficos del mundo. La complejidad de su evolución no se halla en la madurez adquirida sino en las diversas facetas que modula, como exiliada y republicana, debido a su relación con el espacio.

Y ésta es una característica esencial en el *bildungsroman*, como señala Bahktin, que propone que de acuerdo al modo de constitución del héroe, la novela presenta una tipología diferente. Atendiendo a cómo se presenta Zulueta en su narración respecto al espacio, funciona cómo la novela de viaje, en la que “the hero is a point moving in space... His movements in space—wanderings and occasionally escapade-adventures (mainly of the ordeal type)—enables the artist to develop and demonstrate the spatial and static social diversity of the world” (*Speech* 10). Zulueta se traslada por diferentes países, y su mirada-referente, es la que nos transmite el contexto, los ambientes y las relaciones que se desarrollan en éstos. Afirma Tim Cresswell que es a través del movimiento que el ser humano se vuelve consciente de su geografía (1); para la

narradora, es su desplazamiento el que la vuelve consciente de su patria, de su hogar, y de su identidad respecto a éstas, como desarrollaré a continuación.

En Zulueta, los espacios de exilio se manifiestan en diferentes planos de acuerdo al nivel afectivo que siente respecto a ellos. En el primero, se encuentran los espacios de la infancia, que se corresponden con los lugares frecuentados en Madrid (como su barrio de Chamberí), y las ciudades en las que pasaban los veranos (San Vicente de la Barquera, Redondela, Ávila, etc.). Lefebvre afirma que “a space is not a thing but rather a set of relations between things” (83), y en dichos ensayos, reitera una estructura casi idéntica: la conexión que unía a la familia con el destino veraniego, los paisajes que frecuentaban, las actividades que desarrollaban, alguna anécdota divertida protagonizada por cualquiera de los hermanos y las personas que alternaban. Para Zulueta, los espacios, concretamente, los de la niñez, son la unión de todos esos elementos, que componen estas postales específicas. Al sumergirse en la evocación de Sigüenza, expone:

Tenía una catedral, también medio fortaleza como la de Ávila, tenía alguna iglesia pequeña, con sus cigüeñas y su espadaña, tenía una alameda, muy bonita, donde se tomaba la gaseosa de bolita por las mañanas y en lo alto del pueblo un viejo castillo en ruinas.

Recuerdo nuestras idas a la alameda, por la mañana. Había sillas de alquiler y además, cuando se tomaba algo en el aguaducho establecido allí, se podía quedar uno toda la mañana. A poca distancia del aguaducho estaba la casa del “Señor Conde”, que era nada menos que el conde de Romanones, que tenía en

la propia alameda una vieja casa de la que unos criados sacaban unas butacas de mimbre y una mesita y allí, Romanones tenía su tertulia (*La España* 79)

Este fragmento ejemplifica el cuidado al detalle del panorama: las postales mencionadas, no sólo en torno a su apariencia sino respecto a las costumbres que se practicaban y que ella disfrutaba, con la presencia del conde Romanones.⁵² Dicha aparición apunta a la organización territorial de la provincia de Guadalajara, en Castilla-La Mancha, de la que éste fue cacique y director de la política local por el Partido Liberal entre 1888 y 1923, por un lado, y a la peculiaridad del personaje, por otro. El conde de Romanones encarnó el fervor político al que se dedicó la mayor parte de su vida, la relevancia intelectual, así como la pasión por el arte, llegando a ingresar en la Academia Real de Bellas Artes de San Fernando de manera póstuma, así que su presencia en la postal señala sutilmente la existencia de las élites en la vida reposada del municipio. Esta pequeña descripción se convierte en todo un cuadro de costumbres de principios de siglo veinte, mediado por la memoria, como subraya “recuerdo”. Esta imagen idílica refuerza la concepción de que los destinos del veraneo de la infancia representan en las memorias un espacio idealizado, de nostalgia, que la autora no trata de esconder puesto que agrega: “Esos primeros veranos de mi vida están en mi memoria como un pequeño paraíso terrenal” (*Mi vida* 50). La nostalgia es un elemento común en los relatos del exilio, como indica McClennen: “the writings of the Spanish exiles immediately following the Civil War were often autobiographical narratives that belied a deep nostalgia and mourning for the losses of the war” (45). El relato de Zulueta no

⁵² Álvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones I (Madrid, 1863-1950), político, jefe del Partido Liberal, cacique y hombre de negocios, perteneciente a una familia de gran riqueza y prestigio social.

es uno de añoranza tal cual, ni de luto hacia la España que dejó, puesto que, en todo momento, la voz narrativa asume su condición de expulsada y no se lamenta por ello (es más, de acuerdo a la terminología de Zambrano, Zulueta también se presenta como una “refugiada” porque se siente acogida, se le hace un hueco); sin embargo, resuena la nostalgia profunda que aflora en las imágenes de la infancia y destacan estos espacios iniciáticos de recuerdo de exilio.

Además de presentar una configuración similar, los capítulos concernientes a estos espacios de infancia, atesoran un elemento en común: las casas donde se alojaba la familia Zulueta. De manera insistente, la autora describe la vivienda en la que se hospedaban en cada de una de estas aventuras: en Vilasar del Mar, la casa “era una vieja torre, como llaman en Cataluña a las casas de campo... La casa estaba, según mis recuerdos, en una colina” (*La España* 29), mientras que “el San Vicente de mi infancia que yo recuerdo es el de la casa de la Barquera. Esta casa tenía dos pisos adosados a la iglesia de la Virgen de la Barquera” (*La España* 48). He destacado estas dos exposiciones porque en ambas interviene la memoria de manera manifiesta. Los demás ensayos correspondientes a esta etapa no omiten la descripción de la casa, pero sí prescinden de la memoria, porque la autora dispone de alguna fotografía o imagen que observa y a la que alude directamente. Estas dos se distinguen porque para la voz narrativa es esencial que conozcamos que la idealización del recuerdo es quien proporciona dicha representación.

El detalle de las casas en la narración es significativo, tanto es así que dedica un capítulo en dos de los volúmenes (*La España y Mi vida*) a pormenorizar la casa que ocuparon tras la proclamación de la Segunda República, cariñosamente llamada “El

cubito”. Ésta se hallaba en la Colonia Residencia, un barrio nuevo, cerca de la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela, en el que predominaba el estilo de la escuela alemana de La Bauhaus,⁵³ de ahí, el apodo que los hijos le pusieron. Durante estas páginas, se aplica a describir minuciosamente el proceso hasta mudarse: la arboleda que rodeaba la casa, las mejoras tecnológicas implementadas y la distribución de los pisos. El más alto de todos se usaba como despacho del padre, quien en aquella época era ministro de la República. Esta especificación le permite introducirse en el recuerdo de un cuadro de Ecuador que éste tenía colgado en su oficina, perdido junto a todos los muebles de la casa durante el destierro, y en los descubrimientos sobre éste que hicieron años más tarde en Nueva York.

La insistencia en dibujar las casas de la infancia físicamente y llenarlas de recuerdos enlaza directamente con el concepto del hogar. En la representación de la infancia, la voz narrativa asocia el lugar físico de la casa literalmente como el hogar, un espacio de intimidad, familia y nostalgia. Zulueta no se interna en la privacidad de su etapa adulta,⁵⁴ como consecuencia de la identidad estimulada por la voz narrativa; pero sí abre las puertas de la intimidad de su niñez y de sus hermanos (cuáles eran las rutinas entre ellos, los comportamientos de sus padres, cómo se sentía ella) para comprender su origen y el itinerario que efectúa a lo largo de su vida. Por ello, necesita especificar los detalles de su composición (los pisos, sus ventanas, qué actividades se

⁵³ El alemán Walter Gropius fundó en Weimar en 1919. La Bauhaus, clausurada por el nazismo en 1933, fue una escuela de arte, arquitectura y diseño, cuya filosofía artística e industrial marcó un hito y sigue teniendo influjo en la actualidad. Su manifiesto proclamaba que los artistas y artesanos deberían liderar juntos la construcción del futuro (Hernández Cembellín 68). Su plantilla de profesores destaca por ser su relevancia, con el pintor expresionista Lyonel Feininger, el escultor Gerhard Marcks o el pintor Paul Klee, entre otros.

⁵⁴ Como indica Sánchez Zapatero, “el lector de memorias no demanda conocer la personalidad o los detalles íntimos del autor, sino, más bien, descubrir el mapa de coordenadas históricas, sociales y culturales en las que se desarrolló su vida” (143).

destinaban a cada punto), porque recrear la casa es revivir el hogar. “For many exiles, pining for home is a nostalgic dream inhabited by lost life projects and social networks, by memories of childhood landscapes” (Roniger et al. 173), así, la descripción constante de las casas de la infancia supone una ensoñación, un retorno a ese hogar fosilizado en el pasado hacia momentos, personas y lugares, en la memoria.

Todos estos ensayos presentan una doble mirada que descubre los espacios del pasado, para ponerlos en contacto con su espacio del presente, la ciudad de Nueva York. Roniger et al. exponen que los exiliados se caracterizan por una doble mirada (“dual gaze”), en cuanto a que son más ambivalentes hacia su patria y que su mirada es un constante otear hacia delante y hacia atrás (23). Como señalaba previamente, al hablar del “El cubito”, el dato respecto al cuadro traslada a la voz narrativa al espacio desde el que escribe, su piso en Nueva York. Por lo tanto, el periplo a estas postales del pasado siempre tiene un referente-- Nueva York --, a diferencia de lo que suele plantearse en las obras de exilio: ⁵⁵ el presente que siempre torna al pasado, el país de acogida que no es más que un recordatorio de la patria perdida. Evoca esta mirada a la de JRJ en *Espacio y Tiempo* al clamar: “‘Para acordarme de por qué he vivido’, vengo a ti, río Hudson de mi mar... Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor en lo más grande. Leyenda inesperada: ‘dulce como la luz es el amor’, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid” (137). Para la voz de Zulueta, el proceso tiene lugar en círculos, a modo de palimpsesto, en el que el pasado se

⁵⁵ McClennen expone que la teoría del exilio ha sido estudiada generalmente desde una lógica binaria en la que la madre patria predomina como centro y agrega “the exile’s dialectic of space turns on the location of cultural communities and the ways that these communities alternate between dependence and independence on the nation-state” (167).

reescribe mediante el presente continuamente, pero dicho presente es el destino al que aparentemente torna, puesto que varía de acuerdo a su viaje memorioso.

La colección de imágenes de la infancia a modo de postales se halla en un plano similar al que se encuentra la compilación de los espacios del exilio, como Vaticano, París, Norwich, Bogotá o Cambridge. En ellos también precisa una descripción detallada de los ambientes, pero a diferencia del sentimiento predominante en los anteriores, esa nostalgia tan palpable, éstos presentan una evolución respecto a los estados vitales de la autora. En ese sentido, el ensayo destinado al Vaticano en *La España* es muy revelador, pues el viaje, que inicialmente era una visita al patriarca en su puesto en la Santa Sede y el descubrimiento del paisaje italiano, supuso el comienzo de su vida de exilio. Por lo tanto, Vaticano es un espacio de transición y transnacional,⁵⁶ como se percibe visiblemente en la variación del tono del relato de los hechos. De la pintura ociosa de las excursiones que los hermanos realizaban durante sus días: “La ciudad de Florencia estaba cerca y a ella escapábamos casi todos los días para disfrutar de las riquezas de arte y de paisaje. El primer renacimiento con sus iglesias, frescos, palacios, que habíamos estudiado en las clases de arte estaba allí presente con toda su fuerza y su belleza...” (142) a la asunción de la realidad en el siguiente párrafo: “Estábamos en Vallombrosa cuando apareció en la prensa italiana la primera noticia de la sublevación de Franco. Volvimos inmediatamente a Roma con la esperanza de que

⁵⁶ La Santa Sede era supuestamente independiente políticamente debido a la firma de los Pactos de Letrán, ratificados el 11 de febrero de 1929, entre el primer ministro italiano, Benito Mussolini, y el monarca Víctor Manuel III (Pinzón Riveradeneira). Es más, dicha independencia se manifestó con la proclamación de la Segunda República, pues días después de la misma, el nuncio Federico Tedeschini “transmitió a cada uno de los obispos españoles, de parte del cardenal Pacelli, secretario de Estado, la consigna de... respet[ar] los poderes constituidos y obede[cer] a ellos para el mantenimiento del orden y para el bien común” (Raguer 49). La realidad pintaría otro cuadro bien distinto, excepto para el cardenal Francisco Vidal y Barraquer, arzobispo de Tarragona.

aquello pasaría pronto y nuestra existencia volvería a ser feliz. Eso nunca ocurrió y nuestras vidas, como las de los demás españoles, se vieron profundamente afectadas” (142). En este pasaje en el que Zulueta recurre a la imagen (inexacta) del dictador como líder del golpe,⁵⁷ Italia es el espacio de la aceptación de las nuevas realidades a las que enfrentan: por un lado, el inicio de una salvaje Guerra Civil y conflicto internacional; por otro, el aislamiento que la familia sufre en Italia por parte de las autoridades españolas golpistas amparadas por el fascista Mussolini, y, finalmente, la más compleja de todas, el destino que les espera al no poder regresar a su hogar y al tener que aceptar la caída de la República. De esta suerte, es el espacio de entrada a la condición del exilio y a la transformación identitaria de la voz narrativa, así como el comienzo de una nueva percepción de España, desde una perspectiva cerrada de la historia pero abierta a la memoria.

París y Norwich se relacionan ya como espacios de la realidad del exilio. La experiencia en París es retratada de manera amable, la autora no deja de relatar los paseos por la ciudad, cómo fue una oportunidad para descubrirla y perderse por sus rincones, puesto que tenían una situación privilegiada respecto a otros. Sin embargo, su realidad aquí comienza a cambiar aunque no sean conscientes del todo de ello. Ahora la familia forma parte de un colectivo divergente, con una situación más precaria en lo

⁵⁷ Franco no fue el promotor, como figura única, de la sublevación militar, sino que su toma del poder absoluto fue resultado de una reunión en la finca del ganadero salmantino Pérez Tabernero, el 21 de septiembre de 1936 con varios generales de la llamada Junta de Defensa Nacional, presidida por Miguel Cabanellas Ferrer, entre los que se encontraban, Emilio Mola, Luis Orgaz Yoldi, Gonzalo Queipo de Llano, Fidel Dávila, entre otros. El director era Emilio Mola y el jefe supremo inicial, el general Sanjurjo, fallecido en Estoril a principios del golpe (20 de julio de 1936) cuando despegaba su avión para unirse a los conjurados. Franco, fue ratificado como jefe del gobierno del Estado español, el 30 de septiembre, y por ello, cargo circunstancial, pero su hermano Nicolás alteró hábilmente el decreto en la imprenta para transformarlo en *Jefe del Estado* permanente, y para luego figurar como *Caudillo por la gracia de Dios* en las monedas del *nuevo estado*. (Cabanellas).

económico, ya que debían racionar la manutención, y en lo social, sin más contactos que algunos españoles emigrados, como la familia Marañón: aspectos que contrastan con la vida de la que habían gozado en Madrid. Por primera vez deben aprender a hacer labores del hogar: “tenemos también que aprender a hacer todos los trabajos domésticos que nunca hemos hecho: hacer camas, comprar la comida, guisar, lavar platos, lavar y planchar” (*La España* 151). Y como recordatorio innegable de su nueva circunstancia, la familia está dividida (el padre y el hermano mayor en Bogotá mientras que la madre, la abuela y los demás hijos se hallan en París). La autora no se lamenta en ningún momento, al contrario, se consagra a su nueva situación, la cual desde el yo del presente, ha asumido como habitual.

Norwich es, sin lugar a duda, el espacio de mayor dificultad en el destierro. Por mediación de José Castillejo, Zulueta encuentra una colocación como profesora ayudante de español en esta localidad al norte de Londres, en la que vive durante dos cursos escolares. Norwich supone un cambio de escenario respecto a los rincones de España y París que ha conocido en todos los sentidos: por un lado, la escena cultural e intelectual, y por otro, el ambiente, es decir, el clima, los horarios y el aislamiento (todos aquellos elementos que la voz narrativa identificaba como integrantes del espacio). Además, aquí por primera vez siente el obstáculo del idioma, ya que la lengua que dominaba por entonces era el francés, y de ahí que afirme: “Empezaba una existencia nueva para mí. Yo no entendía nada de lo que se hablaba a mi alrededor, pero sentía, como sienten los animales domésticos, que en aquel grupo en que me movía, la gente era amable conmigo” (*La España* 158). La dificultad de comunicación persevera en la sensación de desarraigo. Francisco Ayala llega a afirmar que las

vicisitudes del exilio en países donde no se habla español son mayores y que “en Hispanoamérica hay posibilidades de arraigamiento que son imposibles en Estados Unidos o Inglaterra” (ct. en Kolker 22).

A este respecto, Henry Kamen añade que: “in practical terms, the survival outside Spain came to depend entirely on the issue of language” (420). Sin embargo, su visión respecto a la adaptación lingüística y cultural de los exiliados difiere de la de Ayala en cuanto a que es individual. El catalán Rovira i Vigili o Pau Casals pudieron seguir fomentando su ilustración catalana en el sur de Francia, donde existía una afinidad cultural. Por otro lado, algunos de los exiliados en México descubrieron con pesar que compartir el mismo idioma no implicaba la adaptación total a la cultura: “Integration into a host community would always result in the downgrading of one’s tongue” (420). Los artistas, fundamentalmente los escritores, enfrentaron mayores dificultades debido a la ausencia de un público al que dirigirse en otra lengua. Kamen retoma las palabras de Aub, que afirmaba que escribir en español en países como Estados Unidos o Inglaterra era una “batalla perdida” (Aub ct. Kamen 421) pero que en los países de habla hispana, sus textos se convertían en soliloquios.

Sin embargo, Zulueta asume el desafío del idioma y acaba convirtiéndolo en otro proceso de aprendizaje, que le permitirá posteriormente afincarse en Estados Unidos puesto que superar dicho obstáculo es crear una relación simbólica profunda con su contexto, ya que “learning the other’s tongue, or the other’s dialect, means establishing an elementary symbolic relation with him, respecting and joining him; crossing the frontier” (Augé XV).

En este contexto de Norwich, aún de falta de integración, la percepción de la voz poética se corresponde con el estadio que Zambrano ordena como “desterrado” (31), ante la ausencia del arraigo, de la patria y la imposibilidad de sustituirla, como se advierte con: “Me sentía como un pez fuera del agua, pero el exilio era difícil para todos y, considerando lo que pasaba en España, toda mi familia tenía la gran suerte de estar con vida” (*La España* 160). Probablemente sean las únicas palabras que expresan de modo manifiesto la dificultad y la falta de adaptación de la autora en sus volúmenes de memorias en las que prima su estoicismo. De su tiempo en Norwich, destaca el reencuentro con su tío, Besteiro, que acudió a Londres como representante de la República en la coronación de Jorge VI, y que insistía en la idea del desarraigo junto al horror de la guerra, cuyo rostro no había conocido hasta ese momento: “Encontré a mi tío transformado. En vez del hombre alegre, jovial y sonriente que yo había dejado en Madrid, Besteiro era un hombre esquelético, amargo, con un rictus de dolor en su expresión” (*Caminos* 61). Este reencuentro impresiona a la autora: no sólo se trata de su tío al que admira y a través del que ha forjado parte de su identidad, sino que el rostro que descubre es el del dolor colectivo ante un conflicto que ella no ha llegado a sufrir directamente. Sin mencionar que ésa sería la última ocasión que vería a su tío con vida. Ambos aspectos, los obstáculos personales como joven exiliada y la entrevista con su tío, convierten a Norwich en un espacio de desafío en el destierro.

Al cruzar el Atlántico, los espacios del exilio se transforman, adquieren un cariz de descubrimiento, por un lado, y social, por otro. Bogotá resulta una suerte de

extensión de su Madrid puesto que en ella la familia Zulueta⁵⁸ se vuelve a unir tras la separación inicial del destierro, y lo hacen con una situación similar a la que disponían en su ciudad natal, ya que el padre obtuvo un puesto universitario, que le confirió una situación cómoda y lo aproximó al círculo intelectual bogotano. Además, su nuevo destino le permite a la joven Carmen retomar sus estudios, terminar su interrumpida licenciatura, y obtener su doctorado en Filosofía y Letras por el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Este título se convierte en la puerta para llegar a Estados Unidos, el espacio de transformación definitiva.

Pero son las ciudades por las que transita en Estados Unidos las que resultan realmente significativas en cuanto a su concepción espacial, porque las construye en su narración a través de sus experiencias de formación y mediante las redes de intelectuales con las que se vincula: Nueva York y Cambridge constituyen espacios académico-sociales. De acuerdo con la construcción que la voz narrativa realiza de ellos, estos espacios pueden ser leídos como “social space”, término acuñado por Lefebvre, “as concrete abstractions, however, they attain ‘real’ existence by virtue of networks and pathways, by virtue of bunches or clusters of relationships. Instances of this are the worldwide networks of communication, exchange and information” (86). Ambas ciudades destacan por las relaciones que la narradora desarrolla, en el ámbito universitario, y en el contexto exiliado. En algunos casos, se trata de nuevas

⁵⁸ En *La Guerra Civil española y Colombia*, José Ángel Hernández García señala que “la colonia de españoles exiliados fue exigua desde un primer momento pero, en compensación, la calidad intelectual era muy destacada. Ureña, Prat, Zulueta, España, Trías, Gómez, habían sido figuras prestantes de la República y fueron admitidos con el patrocinio de Santos sin ningún problema, contribuyendo a la prosperidad tanto cultural como económica de un país un tanto apático en esos aspectos hasta ese momento” (11). En particular, Luis de Zulueta, tras recibir la invitación directa de Santos, se desplazó a Bogotá donde ejerció de profesor de la Universidad Nacional y publicó con asiduidad en el diario *El Tiempo*, propiedad del presidente.

conexiones, en otras, son contactos que se retoman en esta nueva circunstancia del exilio y que dan lugar a la entrada en círculos intelectuales y sociales que promueven a su vez la formación. Dichas redes, que desarrollaré con más detalle en la siguiente sección, resitúan a Zulueta en el país, en el que se siente acogida y adaptada, sin esa sensación de desarraigo que primó en Norwich, y complejizan la presentación del espacio en la narración.

En este espacio social de Estados Unidos, brotan lo que denomino “no-lugares de exilio”, puntos dentro de la geografía norteamericana que olvidan su identidad autóctona y son transformados en pequeños cosmos españoles. En *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé presenta su teoría sobre la supermodernidad, a la que considera un resultado del exceso de tiempo, de espacio y de relación con lo individual, que podríamos conectar con la experiencia exílica. La supermodernidad genera “no-lugares”, lugares que no son antropológicos (relacionales, históricos, vinculados a la identidad) y que no se integran en lugares de existencia anterior. Estos cosmos no tienen una raíz real con la cultura norteamericana, más allá ubicarse físicamente en ésta. Pese a que la concepción de Augé visualiza espacios de tránsito como aeropuertos o carreteras al presentar los “no-lugares”, considero que éstos presentan unas dinámicas que sí pueden aplicarse al contexto de los exiliados españoles en Estados Unidos. Estos se hallan en un tránsito mental y existencial continuo, un traslado constante entre el país de origen y el de acogida. El “no-lugar” no existe de forma pura, sus relaciones se retoman dentro de él, “[it]’s never totally completed, they are like palimpsests on which the scrambled game of identity and relations are ceaselessly rewritten” (64). Por lo tanto, los “no-lugares” de exilio

consisten en espacios abstractos que se crean y recrean a medida que se establecen diversos tipos de interacciones sociales y con el espacio. Debido a la compleja existencia de los exiliados en su país de acogida, respecto a cómo se relacionan con éste y con la patria despojada, la identidad se reescribe continuamente, como analicé previamente en la voz narrativa de Zulueta y su relación con el espacio.

Uno de estos “no-lugares” de exilio es descubierto en la casa de la familia de los Ríos en Nueva York. Al llegar a Estados Unidos por primera vez, Zulueta es recibida por Laura, hija de Fernando de los Ríos y Gloria Giner. Al describir la atmósfera de su hogar, menciona: “el ambiente era el de una casa de Andalucía. Todos (los padres y las dos abuelas) hablaban con acento andaluz. Al mediodía se comía como en España, no un lunch americano de sándwich con un poco de queso y dos hojitas de lechuga, sino dos platos, servidos por una muchacha portorriqueña, que hablaba con un acento del Caribe que parecía andaluz” (*Caminos* 95). El acento, la gastronomía, la conversación recrea un espacio de afecto y de cultura sólo semejante al que Zulueta disfrutaba en su Madrid natal, pero que no deja de ser *artificial*, en cuanto a que su emplazamiento real, Nueva York, no tiene ninguna ligazón con éste. El apartamento neoyorquino es un satélite en el *limbo transnacional* neoyorquino de España, que incide en la identidad originaria de la autora, pero que no destruye su conexión con el entorno real, es decir, Estados Unidos, y por ello, la unión que se crea entre el “no-lugar” y ella se desarrolla en círculos de creación y re-creación palimpséstica.

De similar manera, sucede con las “open houses”, organizadas por el matrimonio Onís-Giner, “que acogían a los exiliados españoles y a todos los que odiaban a Franco, fuesen americanos del norte o sur” (*La España* 22), y que se

convertían en espacios de reunión, de omisión de Estados Unidos para recrear una tertulia de las que se disfrutaban en España.⁵⁹ Ésta era una práctica muy común entre el colectivo exiliado, en los diferentes destinos en los que fueron acogidos, “el desplazamiento espacial provocó la sensación de comunidad y reforzó los lazos creando un colectivo endogámico que se nutría a sí mismo, alimentándose con lo perdido en una consagración exclusiva a la causa, tanto más cuanto que se percibía a la nación como una entidad conquistable” (Martínez 16). De nuevo, la negación del espacio exterior en los momentos precisos de reunión crea un espacio complejo, “no-lugar”, entre los que pertenecen a la cultura estadounidense de manera originaria o no. En Nueva York esta práctica se reiteró, y llegó a desarrollar un “auténtico barrio de españoles”, “en el vecindario de la Universidad de Columbia y Barnard College, en lo que ya era *Spain on the Hudson*” (Caminos 100).

En un plano más general, por encima de estas dos colecciones de postales espaciales, de infancia y de exilio, y “no-lugares”, se hallan los conceptos de España y Estados Unidos, que engloban las imágenes anteriores, pero adquieren un significado propio, es decir, la cultura. McClennen define la identidad cultural nacional como “a description of one’s experiences: it is one’s lived history through language and other social relations like class, gender, and sexuality, as they constitute one’s cultural background” (42). Partiendo de esta noción, España se presenta desde un punto de vista histórico, y desde el comienzo, Zulueta busca mostrar *su* España en su contexto, en el porqué de los eventos, y en cómo los que se hallaban a su alrededor los vivían: “Espero

⁵⁹ A “esta colonia de exiliados en el Este del país” (Fuentes, *Bio-Grafía* 42) también perteneció Víctor Fuentes, cuyo relato y experiencia serán estudiados en el capítulo 3.

también que estas viñetas, hilvanadas al correr del ordenador, den al lector una idea de aquella España, atrasada e idealista, de antes de 1936” (*La España* 14) aunque sin tratar de idealizarla, mediante una visión fidedigna como testigo.

Por otro lado, se encuentra Estados Unidos como país de acogida deslumbrante y que desvela ciertas diferencias culturales desde el comienzo. A la llegada de la autora a Nueva York, la estampa que ofrece está llena de admiración hacia el reconocido paisaje ya imaginado en la proyección visual de las megalópolis estadounidenses, y que se percibe en su arribada a bordo del barco de la Fruit Company: “No tardamos mucho en llegar a Nueva York. La entrada en la bahía fue de madrugada y todos nos levantamos temprano para ver la silueta de los famosos rascacielos que conocíamos de las películas americanas. El efecto era único” (*Caminos* 93) o “Nosotros habíamos vivido en ciudades europeas, en las que las proporciones eran humanas. Estados Unidos tenía unas proporciones sobrehumanas; todo era enorme, desde los coches hasta los rascacielos, o los almacenes” (*Caminos* 96).⁶⁰

Sin duda, la llegada a Estados Unidos impresiona a Zulueta debido a sus magnitudes. Su mirada inicial corresponde con la visión de América que Ortega y Gasset presenta en *La rebelión de las masas*. Hace hincapié en el término “hombre-masa”, para referirse al individuo que identifica con “todo el mundo” (113) y cuya existencia no le provoca angustia sino seguidismo amorfo. Este hombre-masa, que se está apoderando de la sociedad, hace uso de la técnica y del supuesto “progreso” sin distinguir sus matices, empujado por el “culto de la velocidad” (127), posturas dominantes en Estados Unidos, “fuerte por su juventud, que se ha puesto al servicio

⁶⁰ Impresiones que se repetirán en Gil y Fuentes.

del mandamiento contemporáneo ‘técnica’” (188). En el pasaje de Zulueta, la técnica se presenta a través de la arquitectura neoyorquina y la asombra por lo que ésta indica de su cultura y su ideología capitalista, tan disimilar, entonces, a la cultura hispana o europea, pues “architecture does transmit in a sense the illusions of the current dominant ideology and plays a part in the aesthetic of transparency and reflection, height and harmony” (Augé XVI).

Sin embargo, Estados Unidos destaca desde el principio en la crónica porque es la referencia constante de la voz narrativa al describir sus experiencias en España e incluso en el exilio. En la travesía del *Colombie* hacia Bogotá, en su alto en Martinica, acompañan a la madre a una liturgia, de la que afirma, “fue, como todas las misas mayores, larga y cantada. Las voces del coro eran sonoras como las que después he conocido en Estados Unidos en iglesias que llaman de *gospel* (del evangelio)” (*Caminos* 85) o la visión de las bibliotecas en dicho país, “Las bibliotecas me parecen a mí las mejores instituciones de Estados Unidos. A lo largo de mi vida en este país he veraneado en muchos pueblos diferentes en Massachusetts o en el estado de Nueva York y en todos ellos, sin excepción, he encontrado una *public library* (biblioteca pública)” (*Caminos* 124). El sistema de bibliotecas públicas en Estados Unidos se basa en una red establecida por Benjamin Franklin, inspirada en los principios del liberalismo educativo que a su vez guiaron a la ILE.⁶¹ Estos son sólo dos ejemplos de

⁶¹ El origen del sistema de bibliotecas públicas en Estados Unidos data de 1732, cuando Benjamin Franklin fundó la primera suscripción bibliotecaria con cincuenta miembros debido al coste de los libros en la época. Este primer ensayo no tuvo el éxito esperado y Franklin se propuso crear una instalación que permitiese “[to] diffuse knowledge and to associate the members of the company together, not only for the accumulation of books, but to them practically useful to be read at their leisure” (Greenwood 543). Sin embargo, hasta un siglo más tarde, en 1833, en la ciudad de Peterborough, New Hampshire, no se estableció la primera biblioteca pública de acuerdo a estos principios. Ver Davies.

los saltos constantes que Zulueta realiza en su narración sobre su periplo vital a Estados Unidos, porque su visión se ha transformado tras los años de residencia en este país. España se concibe como su origen, del que ella presume con orgullo, pero Estados Unidos siempre atraviesa el relato, porque la realidad estadounidense es la que ha predominado en su vida (al final y al cabo, pasó la mayoría de su vida en este país frente a los 20 que estuvo en España) y la identidad se ha amoldado a la correspondiente vida. De ahí, que su visión del relato sea transatlántica, como insiste en mencionar al sentirse española y norteamericana, pero sin una línea horizontal, sino que se trata más de un concepto palimpsestico (Genette): en estos cronotopos de exilios, el espacio se disemina en una compleja reconfiguración circularmente acumulativa pero discontinua.

Es más, esta asociación llega a su culminación con dos de los conceptos espaciales que aún quedan por señalar y que complejizan las memorias de Zulueta: “mi España” y la ciudad de Nueva York. Zulueta habla de España continuamente, como ya he señalado, es su punto de partida, como evidencian los títulos de sus obras. Sin embargo, esta España que describe, de la que narra su historia, no es exactamente la misma que “mi España”, una España diacrónicamente descrita sino íntimamente ligada a su formación como persona. Tan sólo alude a ella de este modo en dos ocasiones: la primera, en *La España*, al expresar que: “Al salir de España en 1936 y tener que vivir en países extranjeros, me di cuenta de que España, por lo menos mi España, no era tan atrasada y que en estudios en Inglaterra, en Colombia y en los Estados Unidos, me ‘he defendido’ bien, con mi formación madrileña” (63). Esta España es la que siente propia, suya, la que le ha proporcionado su visión del mundo, así como los lentes con los que

mirarlo, y que engloba a su familia, a sus amistades y su educación en la ILE y en el IE, que tanto le influyeron, como se señaló anteriormente. Pero ha dejado de existir en el plano exterior y se mantiene viva en su memoria, como muestra al regresar en uno de sus viajes a su país natal: “España ya no era mi España, ni Madrid era mi Madrid. El impacto del franquismo, la presencia de los ‘grises’ armados de ametralladoras, la falta de aquella alegría del pobre madrileño, me dejaron triste. No en balde dijo Thomas Wolf: *You can’t go home again*” (*La España* 123). Esta reflexión ocupa el último capítulo de *La gallina ciega* de Max Aub, en la que afirma: “Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado” (408). El escritor se lamenta de no reconocer España ni a los españoles ya que no son los mismos que él dejó, se trata de otros. Como sucede a muchos exiliados a su retorno, la realidad política y el paso del tiempo han quebrado la imagen que la autora tenía de su patria. Por este motivo, el cuerpo textual de Zulueta, y el plano espacial en particular, adquieren tal relevancia, porque es el único recodo en el que su España vuelve a la vida.

Nueva York supone el componente análogo en esta relación espacial. A pesar de que la cultura estadounidense se convierte en su referente, como señalé con anterioridad, el concepto de hogar es el que se refiere a la ciudad de Nueva York y a su piso de la Quinta Avenida. Por ello, especifica su emplazamiento al comenzar la escritura: “vivo por elección propia en Nueva York, pero... me gusta ir por España con frecuencia” (*La España* 13). Y por ello, todos los ensayos que componen estos libros de memorias hacen referencias constantes a la ciudad, adobados, a su vez, con experiencias en espacios rurales e infantiles, los cuales ayudan a esparcir su conciencia

y contrastar y ratificar el carácter urbano y adulto de sus reflexiones. Prosigue así una tradición clásica entre bucolismo y mundanal ruido, donde el exilio acogedor de la infancia tamizada por paraísos evocados está insertado, a su vez, en el exilio del recuerdo de las formas españolamente *republicanas* de su formación. En ese sentido, Zulueta asumiría y transformaría palimpsécticamente el cronotopo metafísico de *exilio* de Zambrano.

Las postales de infancia, tantas veces ruralizadas, analizadas anteriormente insertan hilos que hilvanan los recuerdos con las historias vividas en el exilio estadounidense y con el presente de la autora, creando una simultaneidad constante entre los lugares del pasado español, y las historias ya acontecidas y recientes relacionadas con la ciudad. Massey explica que el concepto de espacio “is created out of the vast intricacies, the incredible complexities, and the interlocking and the non-interlocking, and the networks of relations at every scale from local to global. What makes a particular view of these social relations specifically spatial is their simultaneity” (105). La complejidad que presentan los espacios en Zulueta reside también en las redes sociales que han permanecido o se han creado en España, a lo largo de su periplo de exilio metafísico, y las que se reencuentra en su espacio presente, que es Nueva York. El reencuentro con estas figuras permite la fundación de un segundo hogar en el que encontrar los aspectos que construyen su percepción de espacio y que además agrega la posibilidad de ampliar la cultura y la familia. Y probablemente por estos motivos, Nueva York, junto a ese recodo de “mi España”, sean los espacios de mayor apego de la voz narrativa.⁶²

⁶² Estas relaciones las desarrollaré en la sección correspondiente a las redes.

Pero antes de llevarlo a cabo, quiero reflexionar sobre otros espacios de exilios en los cronotopos de Zulueta. De igual modo que de Certeau proponía una aproximación al descubrimiento y la creación del espacio a través del caminar, considero que Zulueta lo hace mediante su mirada. Su mirada atenta (múltiple) nos descubre una experiencia de exilio íntima, en la que el espacio es esencial, tanto el origen (España) como el destino (Estados Unidos) en una relación que se reajusta y se espejea continuamente, a medida que la voz narrativa observa y cuenta. En su exploración del exilio, y concretamente en Estados Unidos, Kolker recoge las palabras de Ayala, quien vivió en primera persona aquella experiencia en el país de Zulueta, y que afirma tajantemente que los exiliados, y aún más, los escritores, desmienten las virtudes del país de acogida para proclamar “la superioridad intrínseca de su triste patria” (ct. 23). Considero que el elemento más revelador e interesante de las memorias de Zulueta es que, por un lado, no dejan de alabar y venerar la España que dejó (“mi España”), de tratar de reencontrarse con ésta, de intentar retratar el contexto del modo más fidedigno posible, con una actitud crítica, que no terminan de acomodarse al tópico de idealización propio del exilio. Y por otro, la relación que establecen con Estados Unidos es de predilección real, no sólo de aceptación como destino de acogida sino como un espacio en el que cabe el hogar. Massey señala que:

I would argue, through our currently dominant notions of place and of home, and very specifically through notions of place as a source of belonging, identity and security. Moreover, it reverberates –and most importantly– in the fear which is apparently felt by some, including many writers on the subject when the boundaries

dissolve (or are felt to do so), when the geography of social relations forces us to recognize our interconnectedness (170).

1.3.2. Des-tiempos

De las tres dimensiones cronotópicas de exilios en las memorias de Zulueta, el tiempo es la que aparece de manera menos explícita, lo que no le resta relevancia en el relato, puesto que, como ha sido mencionado, el espacio es inseparable del tiempo en cuanto a que se median y se modelan el uno al otro. De hecho, en su exposición, Bakhtin llega a afirmar que la categoría primordial del cronotopo en literatura es precisamente éste. Sin embargo, los tiempos exílicos se transforman en des-tiempos, al perder las exiliadas, como Zulueta, las coordenadas temporales de la patria.

De la exposición del espacio que prima en las memorias de Zulueta, se desprende la estructura del tiempo, puesto que en la disposición de las postales de cada ensayo se establece un recorrido biográfico, y, por lo tanto, temporal. Zulueta inicia los tres volúmenes a partir de su familia, incluso las relaciones previas a su nacimiento, decretando así un principio: su origen en cierta continuidad temporal. Incluso en *Caminos*, cuyas secciones son aparentemente independientes (puesto que cada una ilustra la vida de una figura importante para la autora y sus encuentros), intercala tres capítulos puramente biográficos concebidos para dotar de unidad al relato, y acercarlo al género autobiográfico. Por supuesto, la estructura de *bildungsroman* que se advierte, juega también con el factor del tiempo, ya que la protagonista sufre una evolución debido a las adversidades y superaciones que encuentra a través del espacio y del tiempo. Y son estas relaciones las que perfilan la identidad que revela en sus páginas: “symbolic orderings of space and time provide a framework for experience through

which we learn who or what we are in society” (Harvey 214). Zulueta se descubre como exiliada republicana transnacional y transatlántica debido a su alejamiento de España, su paso por países como Inglaterra o Colombia y su relación con Estados Unidos a lo largo de su juventud y edad adulta.

A pesar de que la confección de sí misma queda patente mediante las coordenadas señaladas, las menciones al tiempo son escasas. Se limitan a referencias esporádicas de fechas que permiten tener un acercamiento al contexto que se menciona: “Fui en septiembre de 1940 en un barco de la Fruit Company que transportaba principalmente plátanos desde el Caribe...”, (*Caminos* 91), “Yo recuerdo en los años cuarenta a Federico de Onís...” (*La España* 22), pero no a sí misma. Jamás hace referencias específicas a su edad, a los años clave de su vida, sino que opta por construir una temporalidad biográfica en la que el traslado a diferentes ambientes estimula la sensación del paso de tiempos discontinuos. Por ello, se reiteran fórmulas meramente adverbiales como “pasados muchos años”, “hace algunos años”, “cuando años después” que inciden en esa cohesión amalgamada del relato.

Al introducir en su crónica a otros personajes y eventos, las marcas temporales sí se vuelven más específicas y abundantes, porque en Zulueta el tiempo está vinculado a la Historia. El contexto personal, profesional e histórico de estos personajes y ambientes es un elemento muy relevante en la narración, y de ahí, el cuidado que la autora pone en presentarlos detalladamente, para comprender la conexión con ella y su familia, por un lado, y en la trama histórica, por otro. Al exponer el encuentro y desposorio de sus abuelos paternos, Juan Antonio de Zulueta y Fernández (criollo) y María de los Dolores Escolano y de la Peña, no escatima detalles:

La presentación dio muy buen resultado. El joven cubano se enamoró de la andaluza y los dos jóvenes se casaron el 19 de octubre de 1871. El enlace religioso se celebró en Toulouse, Francia, pero tuvieron que pasar varios meses para que se realizase el enlace civil, que no se pudo celebrar hasta el 24 de febrero de 1873. Entre ambas fechas, España había pasado de la monarquía de don Amadeo de Saboya a la república de don Estanislao Figueras, que no reconocía la legalidad de los enlaces exclusivamente canónicos. (*Mi España* 23)

Para establecer la cronología familiar, no duda en indicar las dos fechas exactas de matrimonio de sus abuelos (a pesar de que ella no especifica la de su propio enlace) e incluir además alusiones políticas que enmarcan con mayor precisión el contexto histórico que menciona, concretamente, los gobiernos que regían España en esos momentos, lo que da cuenta de los cambios políticos que atravesaba el país. A su vez, las conexiones transatlánticas familiares ya inciden en la conformación plural de sus futuros cronotopos transnacionales. De igual modo, representa los acontecimientos “protagonistas” de la Historia en su relato, como sucede, por supuesto, con la Segunda República. Además de dedicar varias secciones a narrar su promulgación, el transcurso de su administración y la relación familiar con la misma, inserta fechas claves que aportan un sentido fidedigno a su crónica: “Las elecciones tuvieron lugar el 12 de abril. La votación fue tan favorable a la república en los centros urbanos que el 14 el gobierno liberó al grupo que formaría el primer gobierno y que estaba prisionero en el ministerio de Gobernación en la Puerta del Sol...” (*La España* 86). Martínez, con un punto de vista, quizás, reductor, declara que frente a la Historia “oficialista” del régimen

franquista, en el destierro “no hay territorio para la historia” y el exilio español “contó únicamente con una memoria que lo identificó como grupo” (17). Sin embargo, Zulueta no se limita a defender solo su memoria, como parte de este colectivo, sino que defiende su Historia, uniendo su relato personal con una irrefutable del grupo, aunque disonante en su complejidad étnica transnacional. Como afirma Sánchez Zapatero, el cuerpo textual se convierte en una alegoría como “campo de batalla, campo de la historia nacional” (143). La escritura de Zulueta supone, por lo tanto, la recreación del tiempo de aquella Historia, a su vez pluralizada por las diásporas o por el género de una narración que omite lo supuestamente “femenino” y construye una identidad de acuerdo a los términos con que se siente representada (Butler) como respuesta a sus des-tiempos.

Desde el exilio, y más específicamente el de género femenino, se tiene una relación compleja con el tiempo, y específicamente, con su participación “in linear history” (McClennen 64). La mirada compleja de Zulueta a los espacios, ese modo de contemplar los paisajes del pasado para regresar al lugar presente implica una concepción múltiple del tiempo en la que el pasado español y el presente neoyorquino se conectan mediante particularidades continuamente y rompen la posibilidad de una línea con un principio y un fin. Las postales que ofrece disponen de detalles que se unen a otras como puertas al pasado, amparando la idea tan defendida de que las obras del exilio presentan un “entrecruzamiento...en el contrapuntismo entre el aquí y allí, del entonces y del ahora” (Fuentes, *Exiliados* 56).⁶³

⁶³ También en Kamen.

Al justificar su recorrido educativo, Zulueta cuenta que: “A mí me gustaban mucho las ciencias, pero a mis padres les parecía que, como había hecho el bachillerato de ciencias, que ahora, en la Universidad, tenía que dedicarme a las letras. Así, mi destino me llevó a estudiar letras. No me arrepiento ya que esa formación me ha permitido ser profesora en la Universidad de la Ciudad de Nueva York durante 20 años” (*La España* 112). Este fragmento sirve como un reflejo más de ese continuo oleaje que se mueve del pasado al presente, y del presente al pasado. Las referencias constantes a la ciudad de Nueva York y a los personajes que allí encontraron se filtran en las relaciones del pasado, evidenciando las conexiones de su presente más reciente a su pasado, complejizando la posibilidad de un recorrido lineal para fabricar uno circular.

Julia Kristeva reflexiona sobre el tiempo de las mujeres y defiende que la subjetividad femenina a este respecto lo ha medido principalmente mediante la eternidad (de nuevo, lo circular) y la repetición a lo largo de la historia de las civilizaciones (16). Esta afirmación resulta acertada en las memorias de Zulueta no sólo respecto al ritmo y recreo de la memoria señalados, sino por la relevancia de la reiteración en sus obras. Como ya se indicó, Zulueta cuenta y recuenta las mismas historias a lo largo de sus volúmenes, modifica particularidades, pero los relatos son, en apariencia, los mismos. La reescritura es un modo de moldear el tiempo a placer, para combatir los des-tiempos, puesto que la recreación obcecada del pasado permite revivirlo tanto como se desee y convertirlo así en presente. De esta suerte, los espacios preferidos de España, París o Bogotá conviven en un mismo plano temporal que Nueva York, porque como ya sabemos, “la memoria es del tiempo” (ct. en *Lectura*, Ricouer 13). Claudio Guillén asevera que el exilio desde la modernidad “es maduración y regreso, novedad y repetición” (137).

La condición maleable del tiempo en las obras de Zulueta, es decir, el ejercicio de la repetición, la posibilidad de ligar pasado a presente continuamente, quebrantar un hilo unidireccional del transcurso del tiempo y la reescritura constante, incide en la cualidad palimpséstica del mismo. Gentic expone que “the mixing of past and present, local and transatlantic, that is common to the twentieth-century chronicle, allows us to conceive the everyday Atlantic subject as palimpsestic, enmeshed in multiple and often ephemeral ways of knowing at the same time” (3). Al igual que los espacios se superponen unos a otros evitándose así reconocer un origen claro, los tiempos se refieren a sí mismos; se dejan y se torna a ellos; se conectan con otros, para construir tiempos circulares que unen los diferentes periodos vitales de la autora, pues todos éstos componen sus des-tiempos exílicos.

1.3.3. Redes intelectuales

La última dimensión que queda por analizar de estos cronotopos de exilio corresponde a las redes de intelectuales. Supone la faceta de mayor relevancia en las memorias de Zulueta puesto que las personalidades que configuran dichas redes en su narración se convierten en los auténticos protagonistas, que se apropian de sus espacios, para recrear así las postales enumeradas. Además, la presencia constante de estas figuras forma parte del mecanismo de escritura de la autora, que le permite emplear sus memorias como pantalla de una época, más que como receptáculo de sus experiencias y emociones. La aparición de estos protagonistas de gran interés le permite distanciarse como personaje.

En su concepción del cronotopo, Bakhtin señala que existen diferentes motivos que se repiten y, dentro de ellos, el más relevante es el encuentro (“meeting”), puesto

que “in any meeting the temporal marker is inseparable from the spatial marker” (97). De este modo, el tiempo (yuxtapuesto al espacio) se destila de las redes, que se funden con el espacio, de tal manera que, aunque los tres elementos están ligados, las redes pueden ser consideradas el gran soporte del relato. Pese a que Bakhtin presenta el “encuentro” como un evento único en el tiempo, con un matiz diferenciador respecto al resto de interacciones, en Zulueta éste se refiere tanto al puntual como al acostumbrado en su rutina.

Bakhtin agrega que el motivo del encuentro desempeña una función arquitectónica, puesto que actúa como elemento temporal que marca la cronología de la exposición. Esto resulta muy acusado en Zulueta; desde los primeros capítulos, la mención de personajes es esencial en la narración y para su transcurso. Por ejemplo, al presentar la historia familiar, la cual se remonta a un encuentro en particular: el primero tenido lugar entre sus padres, para pasar a enumerar a los parientes de las ramas de cada uno de ellos:

En 1909 mi madre fue como profesora a las colonias de la Institución en San Vicente de Barquera. El joven Zulueta fue también, creo que como voluntario. Algo neurótico y preocupado por el diagnóstico de un oculista de Barcelona que le había dicho que se quedaría ciego, buscaba siempre a alguien que le leyera en voz alta. En verano la lectora fue mi madre. En diciembre de 1911 se casaron en Madrid. (*La España*, 22)

Este primer acercamiento entre sus progenitores da comienzo a la historia familiar, y explicita el factor temporal, que aparece de manera evidente cuando los protagonistas

son otros (seguido por la fecha de boda); así, estos personajes configuran la unión empírica de espacios-des-tiempos.

En las memorias de Zulueta, el motivo del encuentro efectúa tres funciones principales: presentar a personas de su ambiente en España antes de 1939; descubrir a figuras cuya asistencia en el exilio resultó de vital importancia y relacionar las amistades (españolas principalmente) que se retomaron o generaron en el destierro. Los encuentros del primer tipo que se describen son relevantes porque conforman la cosmovisión y la manera de mirar de la narradora, al fin y al cabo, corresponden a los años de niñez y adolescencia, descubrimiento del mundo y su formación. Se trata principalmente del entorno familiar, de las relaciones de éste (intelectuales y políticos en conexión con Luis de Zulueta y Julián Besteiro) y de los integrantes de la ILE y el IE.

Por estos motivos, y los que ya han sido tratados, los dos arquetipos más claros dentro de esta categoría son precisamente el padre y el tío de Zulueta ya que sus intervenciones refuerzan la idea de que esos instantes descritos afectan su vida de un modo significativo, y concretamente, suponen un marcador temporal en el relato. No obstante, éstos no son más que dos dentro de los constantes ejemplos. Remontándose a sus años escolares, los contactos son numerosos, tanto con compañeros como con educadores. En ocasiones, se trata de la simple mención de estos personajes que ocupaban su día a día: “Estaba ilusionada con la idea de ser universitaria. Tenía amigos del Instituto-Escuela que iban a estudiar lo mismo: Joaquín Díaz-Canedo,⁶⁴ su hermana

⁶⁴ Joaquín Díaz-Canedo Manteca (Madrid, 1917-Ciudad de México, 1999), hijo del poeta Enrique Díaz-Canedo, fue un editor que desarrolló su labor en México tras su exilio en 1941, y creador, entre otros, del sello Joaquín Mortiz.

María Luisa,⁶⁵ las dos hijas de Navarro Tomás,⁶⁶ Paquita y Joaquina, Mabel Marañoñ,⁶⁷ Francisco Giner,⁶⁸ y otros muchos que eran de la Institución o del Instituto-Escuela” (*Mi vida*, 155).

La enumeración de amistades escolares, sin datos ni presentaciones, remonta a un círculo muy específico del Madrid de los años 30, el círculo intelectual, en el que los hijos de las personalidades de la política, la prensa y la cultura eran compañeros entre ellos y establecían sus propios vínculos en su generación, que posteriormente se desarrollarían a modo de redes a su vez. En este caso particular, algunos de los compañeros mencionados (Joaquín Díez-Canedo y Francisco Giner) y otros universitarios de Filología y Letras (Antonio Jiménez-Landi⁶⁹ o Juanita Garayzábal), se embarcaron en esa temporada universitaria en la edición de una revista de poesía, titulada *Floresta de prosa y verso*, que compilaba textos del grupo, como señala la autora en el capítulo correspondiente en *La vida*. Así, algunos de estos nombres aparecen y regresan continuamente (en estampas del pasado o en éstas y las correspondientes al exilio), creando unos hilos invisibles entre las diferentes secciones de cada uno de los volúmenes.

Los encuentros con los profesores también se repiten, pero a diferencia de la presentación que Zulueta ejecuta de los compañeros (se limita a una mención en la gran

⁶⁵ María Luisa Díaz-Canedo (Madrid, 1916- Nerja, 2010), hija del poeta Enrique Díaz-Canedo y casada con Francisco Giner de los Ríos Morales, ejerció como traductora en el exilio en México.

⁶⁶ Tomás Navarro Tomás (La Roda, 1884- Northampton, 1979), filólogo e intelectual de la Segunda República que se exilió en Estados Unidos y cofundó la Academia Norteamericana de la Lengua.

⁶⁷ María Luisa Marañoñ Moya (Madrid, 1918- Londres, 2008), hija del médico y humanista Gregorio Marañoñ, fue fundadora de la Anglo-Spanish Society, organización para promover la amistad y la colaboración entre españoles y británicos, y de la Spanish Welfare Fund, que proporcionó un amplio grupo de voluntarias para auxiliar a los españoles en situaciones precarias en Reino Unido.

⁶⁸ Francisco Giner de los Ríos Morales (Madrid, 1917- 1995), sobrino abuelo de Fernando Giner de los Ríos, fue un poeta y editor exiliado, y continuador de la revista *Litoral* en el destierro.

⁶⁹ Antonio Jiménez-Landi (Madrid, 1909-1997) escritor e historiador.

mayoría de los casos), los acercamientos a éstos presentan una narración más extensa, como sucede con María Goyri (Madrid, 1873-1954):

Recuerdo que cuando estaba en primaria y estábamos aprendiendo, como en la Institución, algún romance antiguo, vino un día a nuestra clase Dña. María Goyri, mujer de D. Ramón Menéndez Pidal, el investigador más famoso del *Romancero*. Dña. María dirigía la enseñanza de lengua y literatura española en la primaria y nos contó cómo ella y D. Ramón habían recorrido a lomo de burro zonas alejadas de la civilización en la provincia de Soria, recogiendo romances, recordados por los labradores, los “analfabetos cultos” de D. Ramón. Ese contacto en la infancia con un investigador de primera categoría, dejó en mí una huella permanente que me hizo aspirar a la perfección, nunca alcanzada, cuando yo misma me volví investigadora. (*La España*, 43)

Esta cita revela cómo funciona el dispositivo del encuentro en Zulueta. En primer lugar, presenta el contexto general, el momento vital aproximado en que sucede; para introducir al personaje en cuestión, mediante referencias profesionales y sociales. Para la autora, las alusiones a su investigación y a sus relaciones personales (su matrimonio con Menéndez Pidal, como autoridad en el campo de la filología) son de igual relevancia, porque ubican al personaje mediante diferentes nexos y atestiguan su autoridad. Finalmente narra de manera general en qué consiste la interacción y cómo se conecta con su vida presente, su influencia en ella misma como investigadora, y de ahí, el relieve de dicho encuentro.

José Gaos (Gijón, 1900- Ciudad de México, 1969), posteriormente *trasterrado* en México, y teorizador sobre la experiencia del exilio, fue profesor de Zulueta en la

Universidad Complutense y su rol como docente dejó una huella profunda en ella. Además de calificarlo como excelente profesor, agrega que “[su] curso [le] dio una base para ser profesora y aceptar cualquier pregunta de [sus] estudiantes” (*Mi vida*, 163). Años después, sus caminos se volvieron a cruzar ya que, en una visita desde Nueva York, acudió a una conferencia dictada por él en la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras y ésta le permitió recordar por qué su curso la había marcado de aquel modo: “Las humanidades, como su nombre indica, tienen que ver con lo humano y al ser humano no se le puede clasificar y controlar como a un objeto. El estudio de la literatura y de la historia está siempre ligado a una persona que ve las cosas desde su punto de vista, desde su ‘circunstancia’, como diría Ortega” (*Mi vida*, 163). Zulueta se detiene en las figuras de los profesores que aparecen (y en ocasiones regresan) puesto que éstos perfilan su manera de enseñar y, concretamente en el caso de Gaos, su postura para ver el mundo y escribir sus memorias. La autora insiste en que ella no relata su vida sino la de los tiempos y las gentes que vivió y con las que interactuó, pero siempre lo hace desde su mirada, su circunstancia. Así, la intervención de Gaos, no sólo enfatiza la impresión que ciertos docentes dejaron en ella sino que le permite acreditar de nuevo su visión de la literatura, y concretamente, del género que le ocupa.

Sin embargo, en sus años de juventud, no sólo se refiere a relaciones familiares o del ambiente académico, sino que alude a figuras de su ámbito “social”. Al relatar sus vacaciones estivales en Ávila, menciona específicamente a los Barnés y a los Sánchez Albornoz. Sobre los segundos expone: “Yo era pequeña, tendría ocho y nueve años, cuando conocí a la familia Sánchez Albornoz. Eran los intelectuales que dominaban Ávila capital y Álava provincia. Dueños de fincas en el valle de Amblés,

caciques natos en la capital, reinaban en ella cuando fuimos a veranear allí” (*Mi vida*, 93). Sin embargo, al que le presta atención inmediatamente es al patriarca, Claudio, no sólo por ser conocido de sus padres sino por ser “investigador medievalista de fama mundial, profesor universitario y alma del Centro de Estudios Históricos, fundado por la Junta de Ampliación de Estudios a comienzos del siglo XX” (93). De nuevo, la introducción al personaje implica una relación de su contexto, así como de su labor profesional/intelectual. Lo interesante de la descripción es que rápidamente su presentación se funde con la del entorno de la ciudad y de sus costumbres como niños de veraneo:

Recuerdo que por las tardes nos sentábamos en la plaza, creo que se llamaba el Mercado Grande, en un aguaducho con mesitas y sillas de metal, debajo de una sombrilla si hacía sol. Los niños tomábamos una limonada o una horchata de chufas, mientras los mayores bebían una cerveza y un agua mineral. Escuchábamos en silencio las conversaciones de los mayores. Yo observaba al hijo de los Albornoz, un bebé gordo que aún no andaba y que se llamaba igual que el abuelo, Nicolás. (*Mi vida*, 93)

Este fragmento refleja a la perfección cómo los personajes se funden en los espacios y cómo de ambos se destilan los tiempos. La experiencia, no sólo denota una cotidianeidad en el pasado, sino que está perfectamente localizada en un pasado mítico de la infancia, al que no se puede volver. A pesar de consistir en tres facetas diferentes (redes, espacios y des-tiempos), su conexión es tal, como muestra el extracto, que son imposibles de desunir. Además, de esta mención despunta otro importante detalle: la aparición del hijo, Nicolás, quien a lo largo de los años se convertiría en amigo no sólo

de infancia sino al otro lado del océano, en Nueva York, como parte de su exilio, y su círculo. De hecho, ella lo apunta unos párrafos más adelante: “Ahora soy amiga personal de Nicolás, historiador de economía muy prestigioso. Fue él quien me introdujo al uso del ordenador para escribir libros y artículos y nunca podré agradecerse bastante, pues ha cambiado completamente mi método de trabajo. (*Mi vida*, 94). Los encuentros del pasado se conectan entre ellos y con la vida en Nueva York, delineando un círculo infinito, puesto que en las memorias de Zulueta las figuras intelectuales (amigos de la infancia, docentes o conocidos de su España), que aparecen en su vida en sus años de formación, vuelven a reunirse con ella años más tarde en el exilio. Es por esto que las redes en Zulueta aportan esa fluidez al relato, y al mismo tiempo, la cohesión que va más allá de las secuencias espaciales-des-temporales.

A pesar de que este primer tipo de encuentro es bastante frecuente, los que más interesan son los otros dos (los que conforman la ayuda en el exilio y los que se refieren a sus círculos en Estados Unidos) puesto que son éstos los que en mi opinión gestan esas redes de intelectuales inherentes a la experiencia exílica de Zulueta. Antes de adentrarme en cómo se presentan en las memorias, deseo detenerme en el concepto de red social. Imízcoz Beunza y Arroyo Ruiz lo definen como “un conjunto de conexiones entre actores relacionados de un modo u otro a través de interacciones afectivas que se producen en un momento dado” (100). En el contexto específico del exilio español, la JAE tuvo una gran relevancia en el desarrollo de estas redes, puesto que entre 1907 y 1939, la ILE impulsó relaciones con universidades y centros de investigación extranjeros, en Latinoamérica principalmente, aunque con otros destinos también, como fue el caso de Estados Unidos. Dichas relaciones permitieron acercar España a

estos países que en ese periodo eran centros pioneros de investigación científica y, sobre todo, “restablecer relaciones con las naciones americanas desde nuevos postulados en los que primaron la cultura y la ciencia” (Orovio y Puig-Samper 235).

Al estallar la guerra, las relaciones de amistad y cultura que se habían tejido y mantenido a través de contacto epistolar funcionaron como “lazo de solidaridad” para ayudar a aquellos que tenían que exiliarse o buscar algún tipo de ayuda por parte de las potencias extranjeras.⁷⁰ En el caso concreto de Zulueta, hallamos diversos ejemplos. El primero que menciona (y reitera a lo largo de sus volúmenes) es José Castillejo y Duarte (Ciudad Real, 1877- Londres 1945), licenciado en Derecho y Filosofía y Letras, del entorno de su padre. A pesar de que jamás se conocen en persona, se convierte en una figura que marca su destino, y hacia la que siente gran gratitud, como señala en más de una ocasión: “Sin saberlo nunca, Castillejo tuvo una gran influencia en mi vida futura. Al encontrarme una colocación en Inglaterra, donde aprendí inglés muy bien, hizo que toda mi vida se orientase hacia países anglo-sajones, como los Estados Unidos, donde vine a parar desde Bogotá, con una beca del Institute of International Education de Nueva York” (*La España*, 154). Zulueta, al referirse a su etapa transitoria en París, tras la separación de la familia entre Colombia y Francia, menciona cómo Castillejo le ofreció a su padre trabajo para una de sus hijas, y por decisión familiar, la joven Carmen fue la elegida. Este empleo, además de servir de ayuda a la familia, le resultó de gran utilidad en lo personal, debido al aprendizaje del idioma, que ella misma señala en esta

⁷⁰ Elena Sánchez de Madariaga estudia en “Escritura epistolar y redes sociales. “Pilar de Madariaga, Vassar College y el exilio” el caso de su tía Pilar de Madariaga (Madrid, 1903- 1995). Esta científica viajó pensionada por la JAE y realizó su estancia en Vassar College (Poughkeepsie, Nueva York), entre otras instituciones, para regresar en 1939 y formarse y reinventarse como profesora de lengua española y literatura.

cita. Castillejo, convertido casi en una figura mítica en la narrativa de Zulueta, es altamente reverenciado por su trayectoria profesional, personal y de asistencia a la familia.

En su periplo de exilio, Castillejo es el primero que tiende su mano hacia la autora, pero la cooperación surge a diferentes niveles. En su traslado de París a Norwich, pasa por Londres, donde es recibida por las hermanas Madariaga.⁷¹ “Me llevaron a casa, pusieron a mi tía Mercedes en un taxi, camino de casa de Castillejo y mi vida inglesa empezó ese día de octubre, nublado y gris en Hampstead Heath, barrio de Londres donde vivían Nieves y Lolita con su madre, Constance” (*La España*, 155).

De manera similar sucede con su llegada a Estados Unidos desde Colombia. En septiembre de 1939,⁷² Zulueta y su hermano Luis peregrinan a Nueva York en un barco de la Fruit Company que transportaba principalmente plátanos. La bienvenida a la ciudad (y al país) se la da Laura de los Ríos: “Un grupo de personas nos esperaba en tierra a los que llegaban. Entre ellas distinguimos a Laura de los Ríos, que nos sonreía a distancia y nos saludaba con la mano. Hija de don Fernando de los Ríos y de Gloria Giner, había sido compañera de clase de la Institución y amiga de mis hermanos mayores” (*Caminos*, 93). De nuevo, hay una breve introducción al contexto, para pasar a presentar a la figura en sí, con referencias familiares destacables. La labor de Laura no se limita a recibirlos en el puerto, sino que es la encargada de “introducirllos” en la cultura norteamericana, mediante una visita a la Feria Internacional de Nueva York o

⁷¹ Zulueta hace mención a Nieves Mathews (Glasgow, 1917-2003), nacida Nieves de Madariaga, escritora y poeta británica, y a Isabel de Madariaga (Glasgow, 1919-2014), historiadora, hijas del diplomático y escritor Salvador de Madariaga y de la escocesa Constance Helen Margaret Archibald, historiadora y traductora.

⁷² Zulueta comete un error al fechar este evento, puesto que afirma que es en 1940, pero en las páginas siguientes señala que sucedió en 1939, coincidiendo con la Exposición Universal en Nueva York.

un almuerzo en una cafetería típica. A pesar de la diferencia abismal entre Estados Unidos y los países que habían visitado anteriormente, la conmoción no es tan fuerte puesto que el recibimiento en el piso familiar de los Ríos-Giner, con su ambiente andaluz, pondera el impacto. Es más, la autora insiste en la actitud afectuosa de éstos: “Aunque yo conocía poco a la familia De los Ríos, la acogida de todos ellos fue tan cordial y cariñosa que me sentí entre amigos, casi parientes” (94).

Estos tres ejemplos de personalidades o familias, las cuales son de ayuda en el exilio de Zulueta muestran cómo la asistencia y la compañía entre los exiliados eran comunes y se fueron estableciendo como sistema que incluía cada vez a más personas. Estos encuentros iniciales permiten a Zulueta establecerse en Massachusetts primero, pero lo más interesante es que estas relaciones van modificándose. Como afirma Eva Elizabeth Martínez Chávez, este exilio consiste en uno cuyos protagonistas crearon redes, “ya fueran familiares, profesionales, afectivas, políticas, ideológicas, gremiales, religiosas, institucionales, entre otras, que se entrecruzaban, modificaban, recreaban, ampliaban, reducían, pero sin duda, no permanecían estáticas” (24). Este apunte requiere destacar dos aspectos. El primero consiste en que los tipos de redes que se construyen tienen vida propia y varían de tipología de acuerdo con las personas que interactúan en ellas. No sólo se trata de auxilio o interacciones profesionales, sino que estas redes edifican lo más cercano a un hogar, a una patria que tienen estos exiliados que han dejado su país y sus familias atrás. Volviendo al concepto de “no-lugar”, estas redes constituyen en realidad esos “no-lugares” antes mencionados, puestos que son las interacciones fuera del “ámbito natural” las que las determinan. El segundo fundamento es esencial también en las memorias de Zulueta, y consiste en la fluidez,

en el carácter vivo y cambiante de esas redes. Sus volúmenes memorísticos reflejan vívidamente su fluidez, puesto que estos personajes van apareciendo en las diferentes postales, pero regresan, establecen conexiones con otras figuras, que hacen que éstos sean realmente dinámicos, como ya se ha señalado.

Estos primeros contactos a su llegada a Estados Unidos suponen el germen de lo que constituirá su vida en este país. En su año de estudios en Radcliffe, establece lazos con el poeta del 27, Jorge Guillén (Valladolid, 1893-Málaga, 1984), el cual se exilió en 1938 y desarrolló su labor docente en las universidades de Middlebury y Wellesley College. Y en esta última época, coincide con la autora; precisamente unas veladas musicales unieron a las hijas del poeta con Zulueta y esto la animó a entablar contacto con él, aprovechando la cercanía y la amistad que lo había unido a su padre. “Nos invitó a Luis y a mí muchos domingos a comer en su casa de Wellesley. La comida era excelente y la compañía aún mejor... La amistad con Jorge Guillén fue muy duradera. Lo traté hasta sus últimos años, y mantengo la amistad con su hija” (*Caminos*, 132). Zulueta no profundiza en los encuentros con Guillén, más allá de expresar que fue una relación que perduró muchos años. Lo interesante es su alabanza a los almuerzos que compartieron. Manteniendo esa tradición española, la comida se convierte en lugar de unión y de relación, pues como señala Massimo Montanari, se trata de cultura, y en todos los niveles sociales, “sharing a table is the first sign of membership in a group” (94). Zulueta parece mostrar cierta fijación en los detalles culinarios, fundamentalmente españoles como otro marcador de unión para sus redes sociales desterradas, cuando se trata de sus encuentros con éstas, puesto que hay una cierta

reiteración en este detalle al nombrar a los otros desterrados (como ya se adelantó con la familia Giner-de los Ríos o el recién nombrado Guillén).

Precisamente es el almuerzo el que define el recuerdo. Tras numerosos giros dentro la geografía norteamericana (Massachusetts, Kansas...) y justo antes de trasladarse a Brasil, Zulueta ya casada con Greenebaum y con sus hijos, se instala en Port Washington, cerca de Nueva York. De este lugar, surge inmediatamente una estampa en la que destacan los protagonistas y su relación con su espacio y la gastronomía:

Todos los domingos, mi hermano Luis venía en tren desde Nueva York a Port Washington. Desde allí íbamos a casa de los García Lorca para pasar un día de playa y, generalmente, de paella, hecha en un hornillo que había para hacer barbacoas. Las familias enteras estaban allí. Don Fernando y las abuelas no iban a la playa, pero Gloria aparecía por allí para saludar a todo el mundo y hasta salía a bañarse a la bahía. El cocinero y el pescador era Paco García Lorca. Pescaba unos chanquetes en la orilla y los freía para comerlos como aperitivo . . . Era un domingo de playa como en Málaga o en Nerja, pero en una playa particular, y los coches aparcados en la entrada hacían ver que no estábamos en la Península Ibérica. (*Caminos*, 103)

Zulueta reproduce un recuerdo que entrelaza la paella, como producto cultural inseparable del grupo exiliado, con la imagen de los coches en la playa, como realidad innegable del país de acogida.⁷³ La primera, la jornada en torno a la comida familiar,

⁷³ Esta imagen dialogaría con la fotografía de Ángel Nieto, español emigrado desde Salmoral, en la provincia de Salamanca, a Sunnyvale, California, (*Invisible* Immigrants) de James D. Fernández. La imagen revela a Nieto, vestido de torero, apoyado en el pescante de un automóvil con el paisaje de la modernidad californiana (postes de teléfono) a lo lejos. La comunión de la tradición de la tauromaquia,

tan propia de la cultura española, llena toda la fotografía, y el plato escogido, en particular, siendo casi una sinécdoque de lo español, con su elaboración prolongada, idónea para la interacción entre comensales. Especialmente, la figura patriarcal de Francisco García Lorca, no sólo como cocinero sino como proveedor-pescador de los alimentos, marca el centro de esta pequeña red familiar, y proporciona la información de cómo se construye el referido espacio cultural, puesto que “food is culture when it is produced, even ‘performed’, because man does not use only what is found in nature (as do all the other animal species) but seeks also to *create* his own food, a food specific unto himself” (Montanari xi). La intervención de García Lorca se convierte en un acto performativo de la cultura exiliada, el cual recrea un “no-lugar”: los automóviles sobre la arena rompen la ilusión de la recreación de la patria mediante las actividades y sus protagonistas.

Zulueta muestra cierta fijación por la representación o, al menos, la mención de las comidas compartidas con sus amigos en el exilio, como elemento ineludible de la narración junto a la correspondiente sobremesa, como verdaderas transacciones de su concepción de la preservación de la cultura española. Montanari expone que, como el lenguaje oral, el sistema alimentario “contains and conveys the culture of its practitioner; it is the repository of traditions and of collective identity” (33). De modo que hay en la comida, un código que sobrepasa lo lingüístico, que se reproduce en la práctica y conlleva la impresión de la cultura compartida, con su consecuente recreación de un hogar. Agrega Montanari que las identidades cambian y se redefinen

por un lado, con la tecnología de la máquina provocan un pastiche visual de las culturas española y norteamericana.

continuamente, como les sucede a los exiliados, cuya identidad evoluciona (la propia Zulueta se concibe transatlántica [y transnacional]) debido a su contacto con diferentes culturas, y así se transforma el ejercicio culinario como la propia noción de su red.

Existe otra lectura respecto a las alusiones automáticas de la comida en los episodios de redes en Zulueta, relacionada con el cerebro reptiliano. Daniel Ferreras Savoye propone que los productos culturales pueden ser interpretados de acuerdo al ámbito del cerebro, el reptiliano, el límbico y el neo-córtex, siendo el primero “where our most instinctive perceptions are located” (256); el segundo, para los afectos, y el tercero, para realizar el ejercicio reflexivo y de la razón. Las memorias de Zulueta esquivan el aspecto afectivo de su trayectoria vital, como se ha señalado, de modo que al relatar escenas que podrían suponer un gran componente emotivo, como los encuentros personales con los compañeros exiliados, la narración sorteaba éste y conecta directamente el hecho reseñado desde su mirada específica, con el deleite del gusto.

Sobre este aspecto de omisión de ciertos componentes de la narración, en sus memorias Zulueta sólo apunta las comidas organizadas por otros, y elude las que ella misma disponía en su casa. Probablemente sea esto consecuencia de sus desplazamientos como personaje secundario testigo, y su concentración en las redes tejidas como sistemas de múltiples protagonistas, como consecuencia de una de las condiciones de las memorias del exilio; por ello, su lector “no demanda conocer la personalidad o los detalles íntimos del autor, sino, más bien, descubrir el mapa de coordenadas históricas, sociales y culturales en las que se desarrolló su vida” (Sánchez Zapatero 143). Sin embargo, su hija y sus amigos, Armada y Conget, insisten en la consideración de estos eventos esporádicos sin ningún motivo aparente o en ocasiones

señaladas, como la fiesta estadounidense por antonomasia, el Día de Acción de Gracias. Estas cenas tenían su propio ritual con una camarera portuguesa (para rememorar sus años de vida en Sao Paolo) y la repetición del mismo tipo de refrigerio, a modo de buffet. Algunos de los asistentes habituales eran su gran amigo Isaías Lerner y su esposa Lía Schwartz,⁷⁴ Nicolás Sánchez Albornoz, Gonzalo Sobejano y su esposa Helga,⁷⁵ o Armada y Conget. De tiempo en tiempo, gustaba de invitar a amigos de la universidad y a otros exiliados como ella. Cuando alguno de los contertulios sólo hablaba inglés, “pescaban” a la propia Zulueta o a su hija Mary para que lo mantuvieran entretenido.

Siguiendo la costumbre española, las sobremesas se prolongaban y en ellas se conversaba de todo tipo de asuntos: “temas literarios, de educación, de política norteamericana, de Hillary Clinton como esperanza democrática... A raíz del 11 de septiembre, el miedo en la ciudadanía se convirtió también en un tema recurrente... o recuerdos de la familia García Lorca” (Armada). Conget agrega que “casi siempre se hablaba de la actualidad o política española, o más de la política estadounidense”. Ambos resaltan asimismo la presencia del *New York Times*, que era una lectura obligada diaria, “su alimento político intelectual” (Armada) y conformaba su cultura neoyorquina. No obstante, el exilio como materia, como composición vital de su identidad jamás formó parte de estas cenas: era específicamente “el tema de sus libros” (Conget, *Entrevista*).

⁷⁴ Lía Schwartz (Corrientes, 1941-Nueva York, 2020), filóloga, profesora e insigne hispanista argentina del Barroco y Renacimiento españoles, especializada en Francisco de Quevedo.

⁷⁵ Gonzalo Sobejano Esteve (Murcia, 1928-Nueva York, 2019), filólogo e hispanista español, especializado en el Siglo de Oro y la época contemporánea españolas. En 1963 se trasladó a Estados Unidos donde fue catedrático en diversas universidades, como Columbia University, University of Pennsylvania o Maryland.

De esta suerte, siguiendo los pasos de los Giner-de los Ríos, Zulueta instaura su propia “open house”, su espacio de coloquio intelectual, basado en la cultura neoyorquina de la que todos se sentían partícipes, pero con su consustancial enlace exílico transatlántico. Sobejano afirma sobre la ciudad que el exilio ahí “se alivia mucho porque ésta es una ciudad mundial, está toda llena de exiliados por todas partes y ya, no hay exilio entonces, porque todos estamos exiliados” (Rioyo 1:08:56). Al fin y al cabo, Zulueta legitima su propio “no-lugar”, un excelente punto de partida para el establecimiento o refuerzo de las redes de intelectuales en el exilio, puesto que las comunidades ahora se han convertido en conceptos difíciles de definir, revisados continuamente por la variabilidad de esta sociedad global y sus flujos migratorios; “what this geopolitical space may be, as a local or transnational reality, is being both interrogated and reinitiated” (Bhabha 8).

Retomando el concepto de la omisión en las memorias de Zulueta y vinculado a las redes, el gran lazo que establece y único nombrado, es el de su amigo Isaías Lerner, que aparece exclusivamente en la justificación de su escritura al comienzo de *Mi vida*. Sus contactos cercanos (Dra. Bettina Lerner, su hija Mary, sus amigos Armada y Conget) enfatizan la gran amistad que los unió desde la entrevista inicial en CUNY a principios de los 1970 hasta el fallecimiento de ella en 2010. En sus conversaciones telefónicas diarias hablaban sobre literatura, política o su mutuo amor por la jardinería (Lerner). Conget concretamente plasma la proximidad entre los dos de la manera siguiente: “La llamada temprana de su amiga [era clave], pues durante más de dos décadas, Carmen de Zulueta lo telefoneó cada día, después de levantarse, para charlar un rato sobre política, la obra que llevaba entre manos o las últimas noticias de su nieto” (“Republicana” 19). Las memorias, como cualquier relato, implican la elección y

discriminación de ciertas circunstancias y personajes en la narrativa. Señala Ascunce Arrieta que este género delimita “sólo una parte de la historia del personaje, acontecimientos que marcan la existencia” (48). Como se indicó previamente, Zulueta se adentra con mayor detalle en las experiencias personales (familiares) de la infancia y anteriores a su etapa en Estados Unidos. Sobre sus años en este país, menciona a aquellos protagonistas que participan en algunas de sus redes y, sin embargo, omite las más cercanas o significativas, como su gran amigo, Lerner.

Otra figura esencial no mencionada es Francisco Ayala, su director de tesis en New York University. No sólo elude al escritor sino que no hace referencias sobre su diploma o sus años de estudios doctorales. Curiosamente, Ayala, por su parte, tiene una relevancia capital respecto a las redes de intelectuales. Por un lado, cuestiona la función de éstos en su contexto exílico, como manifiesta su pionero artículo “Para quién escribimos nosotros” (1948); por otro, él mismo teje numerosos vínculos “de diversos niveles” (Martínez Chávez 28) entre exiliados republicanos (como los protagonistas de los capítulos próximos, Ildefonso Manuel Gil y Víctor Fuentes) y otros intelectuales latinoamericanos. Comienza a instituir dichas redes con su primer viaje al continente, en Cuba y se amplifica con los años en sus diversos destinos (Chile, Argentina, Puerto Rico y finalmente, Estados Unidos).

Las amplias redes que se gestan durante el exilio de estos intelectuales producen “rupturas, soledad y aislamiento, pero también [genera] una rica cultura compartida entre americanos y españoles” (Naranjo Orovio y Puig-Samper 253), dando lugar a una identidad transatlántica, mezcla de los diferentes ambientes a los que Zulueta está expuesta. Su hija señala lo que admiraba mucho de su madre “[ser] muy abierta a

muchas culturas [a pesar de que] mucha de la gente española que vino a vivir en Nueva York mantenía una comunidad totalmente española”. Pese a su implicación en las señaladas “open houses” e incluso la formación de las suyas propias, que suscitaban una sensación de cenáculo entre exiliados y de confinamiento a la vez respecto al país de acogida, Zulueta se adapta completamente a la vida neoyorquina; participa en eventos, ingresa en organizaciones como el Metropolitan Museum of Art y labra amistades con intelectuales europeos y norteamericanos. En efecto, en *Caminos*, dedica su último ensayo a la pareja formada por la fotógrafa austriaca Inge Morath (Graz, 1923- Nueva York, 2002) y el dramaturgo estadounidense Arthur Miller (Nueva York, 1915-Roxbury, 2005). Aquí narra cómo su amistad surgió casi por casualidad en un almuerzo en el Century Club al estar sentados en la misma mesa, junto a su amigo, el colombiano Mario Laserna.⁷⁶ Esta sección explicita que los contextos y los personajes a los que la narradora estaba expuesta no se circunscribían únicamente a los relacionados con españoles. A este respecto, apuntan Naranjo Orovio y Puig-Samper que “la España Peregrina de estos intelectuales dejó de ser sólo una España para transformarse en puente de unión entre ambos, en una cultura híbrida y compartida que pertenece a todos” (253).

Más allá de las “open houses” que organizaba Zulueta, otra herramienta muy habitual en el desarrollo y comunicación de estas redes, fue precisamente la epistolar. Sánchez de Madariaga declara que la Guerra Civil española y el exilio desencadenaron la distancia y separación físicas entre familiares y amigos que sólo se pudo subsanar a

⁷⁶ Mario Alberto Laserna Pinzón (París, 1923-Ibagué, 2013), educador, filósofo, diplomático, que cofundó la Universidad de los Andes en Colombia.

través de la correspondencia, mediante la cual “hombres y mujeres exiliados por todo el mundo trataron de recrear redes sociales preexistentes, rotas por la guerra, y formaron otras nuevas” (130). Ésta aporta considerable información sobre dichos circuitos, y en particular, la privada supone “una fuente documental que revela interacciones directas -no mediatizadas institucionalmente- entre actores personales” (100).

Sin embargo, no existe un archivo de Zulueta como tal, ya que su única donación particular consistió en la colección de ángeles que reunió durante su vida y entregó a la Hispanic Society of America en Nueva York. Por lo tanto, las cartas, faxes y correos electrónicos, que se han seleccionado para este capítulo, han sido concesiones de amigos de la autora y del archivo de Wheaton College.⁷⁷ A pesar de que en su mayoría suponen relaciones epistolares más recientes, permiten descubrir el mecanismo de las redes personales y profesionales de Zulueta. La primera de estas cartas que he escogido es enviada por Zulueta en 1944 al matrimonio Park. Entre 1941 y 1943, es empleada por Wheaton College, donde conoce al presidente Park⁷⁸ y a su esposa. Al año siguiente, se traslada a Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York, donde enseña en el año escolar de 1943-1944, y desde donde les envía la siguiente misiva para anunciarles su matrimonio con Richard Greenebaum:

“Dear Dr. and Miss Park,

⁷⁷ Concretamente, la Fundación Maragall y su amigo, el prior y profesor, Fernando Millán Romeral (Madrid, 1962).

⁷⁸ John Edgar Park (Belfast, 1879-1956), reverendo y profesor, fue presidente de Wheaton College en Massachusetts entre 1926 y 1944.

This note is to tell you that I was married to Lt. Richard W. Greenebaum on April 15th. After a few weeks of married life, I had to return to Vassar and I'll be here until the end of the turn.

I hope that I'll have a chance to go visit Wheaton over a weekend before your Commencement. It would be so pleasant seeing you all again and seeing the campus at this moment when it looks so nice.

I am sorry for Wheaton that you are leaving. The College will be very different without Dr Park's Chapel Talks..."⁷⁹

La tarjeta, emplazada en este contexto, refleja el respeto hacia ellos como autoridades, mediante el tono formal (se dirige a ambos como "doctor" y "señora"), pero al mismo tiempo, el afecto, al compartir las noticias de carácter personal de su boda y señalar el deseo de visitarlos. Concretamente se muestra cuando expresa la pérdida que sufrirá el campus sin su presencia y sus "Chapel Talks", charlas que fueron realmente populares durante su tiempo en Wheaton, algunas de las cuales incluso se publicaron en su obra *New Horizons*. A lo largo del capítulo se ha hecho mención del estilo de Zulueta, sus postales de memoria; precisamente esta tarjeta es una postal y en ella se destila de nuevo, la presencia de un personaje relevante para la autora, su conexión con el espacio y la ambigüedad de un tiempo que no es especificado, pero sí recreado, señalado por otros datos, como la fecha de su enlace.

Desde sus primeros años en Estados Unidos, la narradora se integra en la vida universitaria y departamental de las instituciones en las que estudia y trabaja y entabla amistades que mantiene a pesar de sus diferentes destinos y los de sus destinatarios

⁷⁹ Ver Apéndice III.

debido a la posibilidad que le brindan las comunicaciones postales. Pasqual Maragall⁸⁰ y Zulueta concurren en Nueva York a comienzos de la década de los 70, cuando éste realizaba su doctorado en Economía por la New York School for Social Research; y así se inicia un vínculo de hermandad intelectual y gran apego entre los dos, como reflejan sus cartas:

Querido Pasqual:

Ya en Madrid, y después de haber leído *Ermitaño en París* de Calvino, te escribo. Ante todo, gracias, gracias, gracias. No sabes cómo me ha gustado Barcelona y todo lo que allí he visto. Los museos nuevos, las calles, las flores, los pájaros. Entre Carmen Hilton, Alejandra y principalmente, tú, habéis hecho mi estancia en Barcelona algo inolvidable. Me siento barcelonesa y hasta catalana... si no fuera por el catalán que leo, pero no hablo...

El libro de Italo Calvino me ha entusiasmado. Sus impresiones sobre EEUU, sobre París, sobre la política italiana, la 2ª guerra mundial, cosas que, como él, yo he vivido más cerca; o más lejos, me han emocionado. Creo que a ti también por un paralelismo en nuestras vidas.

Creo que cuando me deprima por la triste situación de Madrid y de sus gobernantes, debo darme un “garbeíto” por Barcelona para ver que hay otras Españas...⁸¹

Esta epístola presenta diferentes facetas de Zulueta y de su amistad con Maragall. En primer lugar, ella es, ante todo, una intelectual, que comparte con pasión su experiencia

⁸⁰ Pasqual Maragall i Mira (Barcelona, 1941), político socialista, alcalde de Barcelona entre 1982 y 1997, y presidente de la Generalitat de Cataluña entre 2003 y 2006. Nieto del poeta catalán Joan Maragall.

⁸¹ Ver Apéndice IV.

lectora respecto a *Ermitaño*, libro que puede conectar con su experiencia vital (de idas y venidas por diferentes países, y su relación con la guerra) así como establecer paralelismos entre ella y su destinatario, y de este modo, manifestar el vigor de su amistad. Por otro, hace referencias al contexto de los 90 en Barcelona, tras las reformas realizadas para los Juegos Olímpicos, sin mencionarlas directamente, mientras alaba las mejoras de la ciudad. Sin duda, el aspecto afectivo, uno más marcado que el anotado en sus memorias, también está presente. Lo exhibe a través de su gratitud, su admiración por los logros como alcalde y el uso burlón del término “garbeíto”. Finalmente, hay un aspecto interesante sobre su identidad. La estancia en Madrid y en Barcelona la apremia a comparar las realidades de las dos ciudades, y la afinidad con la última, y con Cataluña. Por primera vez no se siente española ni estadounidense, sino que el afecto la convierte en este texto en “catalana”.

El siguiente fax, más breve, insiste en la proximidad de su relación, así como de sus comunicaciones:

Querido Pasqual:

Hoy me he comprado un nuevo fax y creo que funciona ... Cuando tengas las fechas de vuestro viaje en agosto, mándamelas, para que yo pueda hacer la petición al *board* de este edificio con bastante tiempo ...

Mañana me voy a Remsenburg donde me quedaré plantando flores y *jardineando* en general un par de semanas largas. Mi hija va a traerme el correo el 4 de julio y le diré que me traiga un fax, si es que lo hay.

Recuerdos a todos, no os olvida vuestra ‘casera’”⁸²

⁸² Ver Apéndice V.

Este fax enfatiza el fuerte vínculo y la confianza entre los dos amigos, ya que queda implícito que Zulueta le prestará su apartamento en la ciudad para que se aloje con su familia, mientras ella pasa el verano en su casa en las afueras. Además, el tono informal se manifiesta mediante la petición directa de las fechas y el uso de la palabra “casera” al final. Se descubre una Zulueta distendida, que juega con el lenguaje con su “jardineando” (traducción literal del inglés), y se aleja del tono académico descubierto en sus memorias, pero que se acerca a éstas, al aludir al jardín, pues como ya fue señalado, desde sus años en la ILE, la autora tiene una conexión especial con la naturaleza, *su jardín institucionista*, ese lugar que ya en su infancia era un firmamento de paz, y en su vejez.

La alianza intelectual entre los dos amigos, señalada previamente, supera el intercambio de reflexiones doctas sobre lecturas y la actualidad, y cristaliza en su asociación para la elaboración de uno de los libros de Zulueta:

Querido Pasqual:

Sigo por *El País Digital* tus luchas políticas en Barcelona. Creo que vas teniendo el éxito que te mereces y que tu partido se merece y me siento muy orgullosa de nuestra amistad.

En cuanto a la presentación de “nuestro libro” en Madrid, creo que tu oferta de asistir a ella fue demasiado generosa de tu parte. Tú ahora no tienes tiempo para detalles pequeños como ese. Tú tienes que estar sobre la brecha.

El Instituto Internacional me ha presionado por e-mail para que les dé una fecha y, al fin, hemos elegido el 30 de octubre. Le he pedido a mi viejo amigo Nicolás

Sánchez Albornoz que sea, con Tom Burns,⁸³ el presentador. Conozco a Nicolás desde que era un bebé. Lo puedes comprobar si lees el capítulo Ávila de nuestro libro. Es también socialista, como tú, buen amigo, como tú.

Si por acaso pudieras (futuro de subjuntivo) aparecer en Madrid en esa fecha nos daría a todos una gran alegría, pero creo que tienes mejores cosas que hacer ...

Uno de estos sábados, aún no se cuál, el *ABC Cultural* va a publicar una entrevista que me ha hecho su corresponsal en NY, Alfonso Armada, acompañada de una crítica escrita por el profesor de Columbia University, Gonzalo Sobejano...⁸⁴

Esta carta personifica la vida intelectual y las redes de Zulueta. La primera se expone al mencionar la presentación de *La España*, libro que se torna “nuestro libro” puesto que Maragall escribe el prólogo, y conoce de primera mano su contenido, y a su autora. La intención inicial de ésta era que su amigo acudiera como presentador al evento; no obstante, la ajetreada agenda del mismo se lo impide, y ella se muestra comprensiva. La camaradería y la ternura que emanan de “nuestro libro”, sin embargo, denotan ese cariño y admiración profundos de la autora hacia el político.

El círculo de redes intelectuales de Zulueta emerge de manera poderosa en esta misiva. Por un lado, se plasma el contacto transatlántico (ya manifestado por la correspondencia anterior) con Maragall (su amistad se desarrolla en la distancia, pues ella habita en Nueva York y él, en Barcelona), pero además hace referencia a sus estimados Sánchez Albornoz (del que especifica su aparición textual en cierta sección del libro, lo explica su longeva amistad), a Armada y Sobejano, que ya habían sido

⁸³ Tom Burns Marañón (Londres, 1948), periodista y ensayista hispano-británico.

⁸⁴ Ver Apéndice VI.

nombrados en este capítulo debido a la red neoyorquina, integrantes de las “open houses” que organizaba Zulueta, y a Burns, de un círculo diverso, pero también un contacto, afincado en España y estudioso de la imagen de España a través de visitantes extranjeros (*Hispanomanía*). Sus menciones en diferentes secciones de la comunicación hacen hincapié en que cada uno ejecuta una labor diferente, ya sea la presentación del evento, o la redacción de una entrevista, pero todos están conectados con su ambiente intelectual, y su colaboración da frutos específicos, vinculados a la obra de la autora.

Desde su salida de España en 1936, Zulueta no volvió a establecer su residencia allí. Sin embargo, sí regresó frecuentemente el resto de los años de su vida, ya fuera para visitar a su hijo John, ver a familiares o conversar con otros amigos, retornados a la patria. Durante estas visitas, en las que se hospedaba en la Residencia de Estudiantes, emprendió nuevas amistades, como la que compartió con el padre carmelita Fernando Joaquín Millán Romeral,⁸⁵ que la describía con motivo de su defunción en una necrológica inédita para el periódico *ABC*: “Creo que con Carmen de Zulueta no se ha ido solamente una muy buena amiga (mía y de tanta gente), sino también un trocito de la historia de España o, para ser más precisos, de ‘la España que pudo ser’ (como ella tituló uno de sus libros)”.⁸⁶ Ambos se conocieron a raíz de la investigación que éste realizó sobre Luis de Zulueta y la relación que estableció con clérigos e intelectuales españoles durante su ciclo como embajador en la Santa Sede.

⁸⁵ Fernando Joaquín Millán Romeral (1962), doctor en Teología Dogmática por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma y en la actualidad, profesor en la Universidad de Comillas. Realiza el prólogo de *Mi vida*.

⁸⁶ Ver Apéndice VII.

En dicho obituario, Millán Romeral traza de manera breve el recorrido vital que la autora describe en sus memorias, pero agrega una nota sobre su disposición generosa y acogedora, que ella sortea en su relato:

Su apartamento en Nueva York, frente a Central Park, ha visto pasar a tantas personas que buscaban un dato (su memoria era prodigiosa), una referencia bibliográfica, una pista para trazar la biografía de alguno de los grandes personajes de la cultura y de la política que Carmen ha conocido a lo largo de su vida, o simplemente para charlar un rato con esta persona encantadora y entrañable.

A lo largo de los años, Zulueta se convierte en su propia “open house”. Los correos⁸⁷ que intercambiaron:

Mi apreciado amigo: llegue a NY muy bien, el lunes pasado. En el avión leí entero el libro de Isabel García Lorca ‘Recuerdos míos’ que me emocionó mucho. Está muy bien escrito y como yo conocí a toda la familia cuando Franco los dejó salir de España y venir a NY, muchas de las cosas que se relatan, me las contó Isabel de viva voz en esta ciudad y también durante varios veranos en que coincidimos en diferentes lugares de playa. Se lo recomiendo, si tiene tiempo para esas cosas. Aquí ha empezado el frío y ha caído algo de nieve cerca de la ciudad. Mañana es la fiesta mayor de este país, ya que la celebran cristianos, judíos y musulmanes por igual. Se ha vuelto una fiesta de reunión de familias y amigos a comer pavo. Yo tendré aquí mañana un grupo de diez personas que nos reunimos año tras año y ya tengo un pobre pavo, adobado por mi muchacha portuguesa, dentro de la

⁸⁷ El original no incluía tildes por su escritura con teclado anglosajón.

nevera. Le cuento todo esto para que comprenda lo que es este *Thanksgiving*, originado por los famosos peregrinos que huyeron de Inglaterra y encontraron las costas de este país. El pavo que comieron era un pavo silvestre que debía ser duro como la roca de Plymouth donde desembarcaron. Mil saludos desde esta fría ciudad de Carmen. Mi nieto tiene e-mail y me ha mandado uno todo en rojo, deseándome un feliz *Thanksgiving*.⁸⁸

Como en sus postales de memoria, en esta comunicación Zulueta abarca diferentes temas, que reflejan su voz narrativa, por un lado, y su personalidad (sobre la que ella no escribe, pero que es reiterada por sus amigos), por otro. La alusión a su viaje transatlántico viene unida a la lectura de las memorias de García Lorca, un desplazamiento que no sucede en una dirección, ya que la obra la transporta al pasado intermitentemente. Así, Bhabha define el concepto “the beyond” como un momento de tránsito en el que el espacio y el tiempo producen fugas de diferencia y de identidad (1), y que implica ser “part of a revisionary time, a return to the present to redescribe our cultural contemporaneity: to re-inscribe our human, historic commonality” (10). El tránsito transatlántico de Zulueta, el vital, puede ser leído como ese “beyond”, ya que transforma su identidad y su percepción del espacio y del tiempo no se gira en torno a sí misma sino que hay una reescritura continua. Zulueta no lo indica en este correo, pero ella misma había animado a su amiga en varias ocasiones a que pusiera por escrito sus recuerdos tras oír sus anécdotas y compartir ciertos momentos en Nueva York o en la playa, estampas de cenas, paseos y paellas.

⁸⁸ Ver Apéndice VIII.

El segundo tema, su presente y sus planes de Acción de Gracias, jamás retratados en sus volúmenes, pero sí señalados en las declaraciones de sus amigos, también se presenta aquí. Zulueta le expone a Millán en qué consiste la fiesta en Estados Unidos y cómo la celebra ella (retornando a la idea del “open house” de nuevo) para conectarla a su Historia. La autora aporta contexto para comprender de dónde proceden estos rituales y para comprender mejor a sus protagonistas, de igual manera que hiciera con la España que ella vivió y sus antecedentes. Para finalizar, introduce un comentario humorístico, faceta presente en su vida cotidiana, pero inexistente en sus memorias.

La última comunicación que he incluido insiste en la idea de que Zulueta, a pesar de todos sus años de exilio, conservó el orgullo por sus orígenes y su educación:

Querido Padre Millán: da gusto recibir respuesta de un día para otro. No parece muy español, pero hay españoles de todas clases. Los institucionistas como yo, o como mi padre, somos puntuales. Yo contesto a todas mis cartas - eso lo aprendí en mi destierro inglés - y cuando era profesora no faltaba nunca a clase ni llegaba tarde. Veo que los frailes carmelitas son también puntuales. Mi padre decía que había dos cosas puntuales en la España de su época: las corridas de toros y las misas.

Hoy mismo voy a poner en el correo la foto de mis santitos. Le va a gustar. Un abrazo muy cariñoso de Carmen.⁸⁹

A sus 86 años, Zulueta declara que es institucionista en presente e incluso, agrega que su padre también lo es (aunque había fallecido en 1964). Su afiliación a la ILE va más allá de lo corpóreo: es una manera de pensar, de sentir, que no la abandona. Por otro

⁸⁹ Ver Apéndice IX.

lado, su crítica a la impuntualidad española funciona como herramienta para distanciarse de sus compatriotas, puesto que ella ya no es española ni norteamericana, es transatlántica y transnacional, resultado de sus experiencias exílicas y su vida en Estados Unidos. De hecho, enlaza inmediatamente su juicio con la lejanía y con la práctica que adoptó en Norwich, la rigurosidad para responder a toda su correspondencia y arribar a tiempo a todas sus citas. Y finaliza con la sentencia de su padre que le sirve como tierna chanza, ya que su receptor es prior, y está vinculado con la Iglesia. Este breve correo que he transcrito en su totalidad es, a primera instancia, una comunicación superficial, un mero agradecimiento a un amigo por ser un destinatario veloz, con la manifestación de su afecto. No obstante, este pequeño texto enfatiza los pilares en torno a los que la voz narrativa de las memorias de Zulueta se construye, en particular, su concepción de sí misma como institucionista, su experiencia exílica, y la influencia de su padre, al que admiró toda su vida.

Las comunicaciones epistolares (las escasas que he podido recuperar) dan fe de las amplias redes de intelectuales que Zulueta labró desde la infancia (de manera inconsciente, debido a la escuela y a los círculos en los que su familia se movía) a su vida en el exilio, que armonizan con los testimonios relatados en sus memorias y las revelaciones de sus amigos. Zulueta se convierte en un archivo en sí misma, al ofrecer sus recuerdos tamizados por el pudor y la Historia, en sus obras memorísticas, y como señala Millán, en persona o por mensajería, a cualquier ávido conocedor de esta porción de la Historia de España.

Conclusiones

En sus memorias plasma sus particulares cronotopos de exilios, en el que cada una de sus dimensiones, espacios, des-tiempos y redes, tienen presencias diversas. Los espacios aparentan ser la de mayor relevancia debido al orden de los contenidos, dispuestos de acuerdo a los lugares concretos de las experiencias vividas, mientras que los tiempos se eluden de manera explícita para ser recreados mediante un relato cronológico, que sigue un esquema de *bildungsroman*. Sin embargo, la dimensión que alcanza mayor relevancia es la que corresponde a las redes de intelectuales, las cuales pueblan los espacios cronotópicos, para convertirse en los auténticos protagonistas de las memorias, y dotar a Zulueta del cometido de ser la observadora-narradora, que contempla y escribe desde una voz narrativa explícitamente institucionista, republicana y exiliada.

Dichas redes escapan a sus propios textos y se manifiestan en su correspondencia y en la amable inclinación de exclamar las virtudes de esta profesora y escritora ante la petición de información sobre ella. Este capítulo amplía el archivo de Zulueta en cuanto a que incorpora esa faceta emotiva, más personal que ella elude en sus memorias, mediante las generosas conversaciones con amigos y familiares y los documentos cedidos, que nos acercan más a la Zulueta real, la que se preserva bajo su voz narrativa en sus postales de memoria.

Capítulo 2: El archivo como urdimbre: Ildfonso-Manuel Gil

En el año dos mil cincuenta y tantos,

*Una muchacha norteamericana
Estudiará en su tesis el sentido
Y forma de mis obras. Un poeta
Y novelista, crítico a intervalos,
Con materia abundante bibliográfica
Y muy poco estudiado: una delicia
Para el forzado buscador de tesis ...*

*Y en revuelo de sombras las memorias
De cuanto yo he amado y he vivido
Volverán de un silencio a otro silencio*
–Ildfonso-Manuel Gil, *Poemaciones* (1982)⁹⁰

En 1982, próximo al retorno definitivo en Zaragoza, tras un exilio de más de veinte años en Estados Unidos, Ildfonso-Manuel Gil compuso “Autoelegía esperanzada”, poema al que pertenecen los versos del epígrafe. En él, al inicio de la jubilación académica y de un proceso de regeneración literaria, anhela y pronostica el advenimiento de una estudiante de doctorado, procedente de Estados Unidos, que tomará su extensa obra como objeto de estudio para su tesis y dotará los recuerdos de su vida personal y literaria de una segunda existencia. Casi treinta años más tarde, en el verano de 2021 se concretaba en parte la visión del poeta con mi visita a Daroca y mi acceso a su archivo.⁹¹

⁹⁰ Ver apéndice X.

⁹¹ En una conversación privada con Vicky Gil, hija del autor, me relataba que Manuel Hernández Martínez, experto en la biografía y obra de su padre, también realizó su tesis doctoral sobre él, a la que tituló *Obra literaria del escritor aragonés Ildfonso-Manuel Gil* en 1996. Con motivo de dicha investigación, entabló una profunda relación de admiración y amistad con Gil y en alguna ocasión bromeó sobre la posibilidad de ser él el estudiante que el poeta había vaticinado en su composición, sin embargo, Gil burlonamente le había negado dicha posibilidad, puesto que vislumbraba una figura femenina emergente.

El poema alude al archivo que el autor cimienta sobre su obra. Un extenso repertorio bibliográfico, como el propio Gil escribe, que descansa en bibliotecas e instituciones, pero que parte de uno privado, dispuesto metódicamente en carpetas y cajas, consistente en borradores de novelas y memorias, poemas, epístolas, recortes de artículos y reseñas y numerosas fotografías. Este archivo errante, preservado por su hija menor, Vicky, en Zaragoza, posee una larga trayectoria vital. Comenzó a gestarse en Daroca y Madrid entre los años 20 y 30, se trasladó a New Brunswick, y regresó definitivamente a Zaragoza en la década de los 80.

El archivo implica una construcción o reconstrucción, en este caso, se trata de una cimentación paulatina y relativamente consciente del autor, que traza el relato de su vida a través de la vía literaria. A su regreso a España, Gil dedica sus esfuerzos a reencontrarse con su obra y editarla, señala Hernández Martínez que se ocupa de recuperar “los propios textos, para ponerlos al día, perfeccionarlos, darles su versión definitiva” (*Narrativa XXVIII*) y en este afán, prospera este repertorio. En una mirada atenta, los documentos que lo componen revelan cronotopos de exilios mediante círculos secantes, es decir, narraciones que giran y se conectan unas a otras mediante puntos específicos, consistentes en recuerdos (de espacios, des-tiempos y personajes) significativos en su itinerario. En este capítulo me ocuparé de examinar dichos cronotopos de exilios para considerar sus complejidades y cómo la circularidad toma posesión de éstos.

Dentro del vasto archivo disponible, me concentraré principalmente en la que considero la triada autobiográfica de Gil: su novela de ficción *Concierto al atardecer* (1992), sobre su experiencia como prisionero en la improvisada cárcel del Seminario

de Teruel durante los primeros meses de la Guerra Civil Española; *Un caballito de cartón. Memorias, 1915-1925* (1996) que relata sus vivencias de niñez en Daroca y *Vivos, muertos y otras apariciones (Memorias 1924-2000)* (2000), que abarca la adolescencia y madurez del autor hasta el fin de su exilio. Adicionalmente, estudiaré la transcripción de las crónicas radiofónicas que emitió en Radio Zaragoza en sus primeros años como exiliado sobre su experiencia en Estados Unidos junto a muestras de correspondencia con amigos intelectuales. El archivo es tan dilatado, que resulta inabarcable para un solo capítulo. No obstante, la selección de materiales me permitirá profundizar en su experiencia exílica, en la reflexión sobre la memoria que evoca en cada una de sus obras de recordación y la manifestación de éstas en su archivo.

2.1. Los documentos del archivo

La vida de Ildefonso-Manuel Gil López se caracterizó por tránsitos constantes. Nació en Paniza (Zaragoza) el 22 de enero de 1912, pero con tan sólo unos meses, se trasladó a Daroca, pueblo familiar, al vacar una farmacia recuperada por su padre. Daroca se convirtió en el paisaje de su infancia, donde vio nacer a su hermana Antonia, descubrió su amor por la literatura y el cine, y donde exploró el mundo por primera vez vía las travesuras e imaginación con su hermana mayor, Victoria. Ésta fue una figura esencial en su vida, cuyo fallecimiento en 1925 le supuso el súbito paso a la madurez. Desde muy joven, comprendió que su vocación era la literaria, motivado por las

lecturas proveídas por el maestro Mingote⁹² y el aliento de su padre, mentor y guía en la vida y en las letras. Por ello, su muerte en 1928 resultó otro duro golpe, el cual le motivó a labrarse un futuro para ayudar a mantener a su familia. En 1929, se trasladó con su madre y su hermana a Madrid, donde había comenzado la carrera de Derecho. Los años en la capital le permitieron adentrarse en los círculos intelectuales de la época y entrar en contacto con escritores como Benjamín Jarnés,⁹³ quien se encargó del prólogo de su primer libro de poesía *Borradores* (1931) o Ricardo Gullón,⁹⁴ con el que fundó las revistas *Brújula* (1932), *Boletín último* (1932) y *Literatura* (1933), y que se convirtió en uno de sus grandes amigos a lo largo de los años y de su exilio.

Con dos obras publicadas en su haber y su reconocimiento como poeta,⁹⁵ terminó los estudios de derecho y obtuvo un puesto como funcionario técnico de Educación Nacional en Teruel, donde se trasladó en 1936. Por entonces, no se había adherido a ningún partido político, pero se sentía ilusionado por la Segunda República y los cambios por devenir.⁹⁶ El 28 de julio fue detenido, expulsado de su plaza y encarcelado en el Seminario de la ciudad, convertido en prisión, donde fue testigo de “las sacas”⁹⁷

⁹² Ángel Mingote Lorente (Daroca, 1895-Madrid, 1961), compositor, pianista y musicólogo, padre del famoso dibujante, Ángel Antonio Mingote Barrachina.

⁹³ Benjamín Jarnés Millán (Codo, 1888-Madrid, 1949), escritor del círculo de Ortega y Gasset, que colaboró en la *Revista de Occidente* y ejerció de mentor de Gil. Tras la Guerra Civil, se exilió primero en México y regresó a España en 1948, meses antes de su fallecimiento.

⁹⁴ Ricardo Gullón Fernández (Astorga, 1908- Madrid, 1991), fiscal en una primera época, y luego profesor, escritor y académico. Del círculo de Jarnés, fue consejero y amigo de Gil. En 1956 viajó a Puerto Rico para ocuparse del archivo de JRJ] y posteriormente se trasladó a Austin donde fue profesor de la University of Texas, University of Chicago, University of California-Davis, entre otras...

⁹⁵ Diferentes facetas literarias caracterizan a Gil, sin embargo, entre todas, la de mayor reconocimiento ha sido la poética (es considerado un representante de la Generación del 36).

⁹⁶ En varias ocasiones, Gil declaró que su ideología coincidía aproximadamente con el programa del Frente Popular. Ver Hiriart.

⁹⁷ Las sacas de presos, conocidas en su versión abreviada como “las sacas”, hacen referencia a los procedimientos, ocurridos durante la guerra civil española, de extracción masiva y sistemática de presos en las cárceles con el objeto de ser ejecutados. Ver Patricio Escobal, *Las sacas*.

durante siete meses. Su liberación el 7 de marzo de 1937, sin explicación lógica,⁹⁸ no impidió que el trauma se anquilosara en él. La salida de la prisión fue seguida de la “depuración”⁹⁹ y de la incorporación al conflicto para “luchar” en el bando sublevado en un cargo administrativo. Se inició así un periodo de extrema dureza hasta los años cincuenta que el propio Gil conceptuó como “exilio interior”,¹⁰⁰ al que sobrevivió gracias a la ayuda de familia y amigos: tuvo grandes dificultades para encontrar trabajo precisamente, y a través de su amigo José Manuel Blecua,¹⁰¹ accedió a un puesto de docente en el colegio Santo Tomás de Aquino en Zaragoza. En esta institución, conoció a Pilar Carasol, alumna del último curso, con la que contrajo matrimonio en 1943. Esta circunstancia le impulsó a retomar la escritura, no sólo poética, sino crítica, con la edición de un manual divulgativo de la obra de Bécquer, autor al que había leído y admirado desde los catorce años.

La década de los 50 se caracterizó por las dificultades laborales. Por un lado, con la pérdida del empleo en el colegio, y la prosperidad familiar y literaria, por otro, ya que aumentó su descendencia (tras Alfonso, Miguel, María, nació Antonio); obtuvo el Premio Internacional de Primera Novela por *La moneda en el suelo* en 1950 y defendió su tesis doctoral *Vida y obras literarias de don José Mor de Fuentes*, en 1957 en la

⁹⁸ Varios autores han propuesto diferentes conjeturas (Hernández Martínez, *Silencio* 87).

⁹⁹ El proceso de depuración del magisterio español realizado por el bando sublevado tras el golpe de estado se inició el 18 de julio, pero no fue hasta el final de la guerra cuando se sistematizó.

¹⁰⁰ El concepto “exilio interior” fue acuñado por Miguel Salabert en 1958 cuando le entregó a Philippe Grumbach, redactor jefe de *L'Express* en París, un artículo sobre la España de Franco con ese título. Posteriormente, Paul Ilie utilizó el término para estudiar la literatura española durante la dictadura. Sin embargo, resulta problemático puesto que supone un oxímoron: el exilio por su definición implica un desplazamiento exterior, como otros autores (Aznar Soler, Naharro-Calderón, entre otros) han señalado.

¹⁰¹ José Manuel Blecua Teijeiro (Alcolea de Cinca, 1913-Barcelona, 2003), filólogo y académico de la Real Academia Española y especialista destacado en literatura del Siglo de Oro.

Universidad de Zaragoza, dirigida por Francisco Ynduráin Hernández.¹⁰² En 1962 cambió su destino de nuevo ya que, por mediación de Francisco Ayala, obtuvo un contrato como profesor en Rutgers University en Nueva Jersey. Así se inició su periplo al exilio en Estados Unidos durante veinte años de docencia en las instituciones Rutgers, the Brooklyn Center y CUNY Graduate Center en Nueva York. A lo largo de esas dos décadas, regresó cada verano con su familia a Daroca y Zaragoza, y en 1982 con su jubilación, inició el regreso que se confirmó como el retorno definitivo en 1985. En dicho año, fue admitido en la Hispanic Society of America¹⁰³ y asumió el cargo de director del Instituto Fernando el Católico hasta 1993. Dedicó estos años a la recuperación de su obra, a editar y compilar volúmenes y a retomar libros que había iniciado en el destierro. En 1992 publicó la desgarradora vivencia de *Concierto al atardecer*, escrita ya en 1963. También dedicó estos años a la redacción de sus dos volúmenes de memorias. La vitalidad de esta etapa promovió la depuración de su obra y el deseo de recuperar su memoria para poder así, desplazarla a sus familiares y sus lectores. En 2003, a los 91 años, falleció en Zaragoza. Así el archivo cobraba su propia vida.

Vida y obra están intrínsecamente unidas en Gil puesto que su obra relata su vida y su vida se torna relato a través de los documentos que constituyen su archivo. Ambos procesos de escritura y disposición del conjunto son guiados por “la unidad de tiempo que es mi vida” (*Un caballito* 9), de modo que todos ellos disponen de un cimiento fuertemente personal, que trata de recrear su experiencia vital, aunque no sea

¹⁰² Francisco Ynduráin Hernández (Aoiz, 1910-Madrid, 1994), filólogo especializado en Cervantes, crítico literario y profesor en las universidades de Salamanca, Oviedo y Zaragoza, principalmente.

¹⁰³ Ver Apéndice XI.

necesariamente en sentido cronológico. Dicha calidad testimonial se sucede con los exiliados, afirma Sánchez Zapatero con “la intrínseca relación que el exilio acostumbra a tener con los géneros autobiográficos” (138). Agrega que “diarios, epístolas, testimonios, autobiografías, memorias, libros de viajes, crónicas e incluso ficciones basadas en la propia experiencia aparecen de forma constante en la bibliografía del exilio republicano español” (138), muchos de los cuales están presentes en el archivo de Gil.

2.1.1. Géneros de recordación

Como se mencionó previamente, Gil se propuso recopilar sus recuerdos en varios volúmenes tras el retorno definitivo a Zaragoza. Originalmente el proyecto involucraba cuatro tomos que “recogerían sus experiencias de una forma más equilibrada” (Hernández Martínez, *Narrativa XXVI*). Sin embargo, los recuerdos tomaron control de la escritura en sólo dos volúmenes: *Un caballito*, narración pormenorizada de las vivencias infantiles en Daroca, y *Vivos*, con los 75 años posteriores, mediante capítulos más breves, que cristalizan las imágenes que marcaron sus años de vida adulta y exilio. *Concierto* es una obra independiente respecto a las dos anteriores en cuanto a que no pertenece a ese bosquejo memorístico planeado y que se circunscribe al género de novela de ficción. No obstante, su contenido se integra (pese al uso de seudónimos y el recurso poético de la invención) en el círculo vital que componen las otras dos y completa un periodo de gran relevancia (los siete meses que estuvo encerrado en Teruel al comienzo de la guerra civil) no expuesto pero sí aludido en las anteriores: “No voy a contar nada de eso, porque mi libro *Concierto al atardecer* narra, con estructura de novela, gran parte de lo que fue, la prisión franquista habilitada en los sótanos del

Seminario diocesano. El principal narrador, personaje de la novela, tiene mucho de mí mismo. No por modo novelesco, sino histórico” (*Vivos* 33). Por todo ello, presento estas tres obras como parte de una unidad temática, una trilogía memorística que analizaré a lo largo de esta sección.¹⁰⁴

Un caballito arranca sus páginas con la aclaración sobre el género en el que su autor se adentra, que explicita con el título “Autobiografía y memorias”. Afirma Gil que escribe “memorias” y para ello, presenta una definición del concepto en contraste al género autobiográfico. De acuerdo a su descripción, el autor de la autobiografía se convierte en “historiador de cuanto a él le ha sucedido y de cuanto ha hecho... [sin] saltos temporales que rompan la secuencia continuada que debe ser la historia de una vida” (9); además, agrega, que “deberá apoyarse en testimonios, aportar documentos, precisar los entornos, espacios, tiempos y contextos histórico-sociales” (9). Por lo tanto, Gil imagina a un experto en la disciplina académica, que se adentra en la investigación del entorno social e histórico de un personaje y traza una línea cronológica en relación a éstos. Por el contrario, su concepto de “memorias” advierte a un narrador que se ciñe a “sólo aquello que recuerda” y “para el que “memorias y recuerdos son sinónimos completos” (9). Así, Gil delinea un vínculo más afectivo y menos académico para el volumen de memorias, motivado por aquellas remembranzas que se mantienen en el horizonte a lo largo de los años.¹⁰⁵ Con su especificación, se posiciona en este peldaño

¹⁰⁴ Si entendemos las tres obras de Gil como una entidad autobiográfica que muestra su infancia, su experiencia en la Guerra Civil y la posguerra, ésta presenta ciertas coincidencias con la trilogía vital de ficción biográfica de uno de los escritores exiliados más destacados de la literatura española, el también aragonés Ramón J. Sender. Escribe *Crónica del alba*, organizada en tres libros (con tres partes a su vez), que se corresponden a la niñez, la adolescencia y la muerte en un campo de concentración de José Garcés, áter ego de Sender.

¹⁰⁵ Frente a dichas especificaciones, *Vivos* no presenta ninguna aclaración al respecto, sino que se lanza a los recuerdos sin dilación. Probablemente debido a la concepción de la obra como la continuación de *Un caballito*, y de ahí, su dialéctica en cuanto al género.

emotivo, frente al histórico o académico, pues son los sentimientos los que se conectan con la memoria y los que guían la narración; esta visión corresponde a la del poeta, pues no podemos olvidar que dentro de las facetas que lo caracterizan, ésta es posiblemente la que adquiere mayor relieve en su obra y su vida.

Las definiciones propuestas por Gil funcionan con sus volúmenes en cuanto al énfasis que asignan a los recuerdos. No obstante, si fijamos la mirada en la trama de éstos, sus obras pueden ampliarse a otros.¹⁰⁶ Tomando como referencia la definición de Pascal Roy, *Un caballito* y *Vivos* encajan en la categoría de autobiografía: “it involves the reconstruction of the movement of a life, or part of a life, in the actual circumstances in which it was lived. Its centre of interest is the self, not the outside world, though necessarily the outside world must appear so that, in give and take with it, the personality finds its peculiar shape” (9). En *Un caballito* Gil se concentra en sí mismo como niño. Su entorno es fundamental en cuanto a cómo interactúa con el pequeño Ildefonso, puesto que cada nuevo espacio o personaje supone un descubrimiento, pero el eje es él, su evolución a lo largo de los espacios, los tiempos, junto a sus redes personales. Debido a la presentación de la niñez, su autobiografía se circunscribe a su vez a la modalidad “autobiography of childhood” de Roy ya que se ocupa del crecimiento y la madurez y que: “the inner development is so embraced in outer events” (85) a pesar de que él lo niegue e insista en ello: “No estoy haciendo la historia de mi vida, sino contando mis recuerdos y sin hacer nada por subsanar o desentrañar mis olvidos; comprometiéndome a ser lo más veraz que mi condición de

¹⁰⁶ Ya se indicó en el capítulo anterior la maleabilidad de los géneros memorísticos, cuyos límites son tan difíciles de demarcar. El propio Gil hace referencia a la “sutil diferencia” (*Un caballito* 9) entre ellos y Sánchez Zapatero los concibe como de “textos híbridos que combinan elementos temáticos de la autobiografía y las memorias” (146).

narrador me permita, no puedo comprometerme a fidelidad cronológica” (*Un caballito* 25).

Es cierto que no busca el sentido cronológico y permite que los recuerdos giren en sus páginas a placer, sin embargo, la unión de éstos recrea un cierto orden que concurre con su crecimiento. Del mismo modo, *Vivos* acompaña a Gil en su recorrido vital literario: las ciudades varían (Madrid, Teruel, Daroca, New Brunswick, etc.), los des-tiempos corren (sin prestarle atención a la especificación ni al orden) temporal y los amigos intelectuales se suceden cobrando mayor relieve, pero el epicentro siempre es Gil, y su trayecto vital.

Concierto, por su parte, se presenta como una ficción autobiográfica. Ascunce Arrieta indica que se trata de “narraciones donde domina casi por completo la ficción, pero entre sus páginas subyacen abundantes anécdotas de carácter biográfico o vivencial. En ellas, la guerra civil y el exilio son referentes de la ficción novelada, pero la visión que ofrecen está en cierto sentido mediatizada por sus propias experiencias o por vivencias de amigos o allegados” (53). Lo que prima en esta novela, del mismo modo que en las memorias, es el deseo de reconstrucción de vivencias a través de los recuerdos, concretamente, de la experiencia del trauma de la prisión, aunque esté mediado por la ficción. Para ello, recurre al uso de seudónimos (su amiga Mercedes Vega¹⁰⁷ aparece como la señorita Llano, a la que alude en *Vivos*), o la selección de historias procedentes de personajes diversos para dotarla de fluidez.

¹⁰⁷ Mercedes Vega fue inspectora de Hacienda, destinada en Teruel y asesinada entre agosto y septiembre de 1936 (sucesos que se describen en *Concierto*) debido a su relación de amistad con Gregorio Vitatela (Villal del Romeral, 1885-Zaragoza 1936), abogado criminalista y político, elegido diputado por la provincia de Teruel en las listas del Frente Popular.

Cada uno de estos personajes, con sus circunstancias específicas y sus relatos propios, tienen mucho de Gil; de ahí que la mayoría de la narración sea en tercera persona omnisciente (con algunos fragmentos en primera), pero no esté guiada por un narrador en primera persona, puesto que eso le permite crear un relato colectivo: así apela a la multiplicidad de emociones albergadas en los siete meses de cautiverio en que esperaba su asesinato. A pesar de esto, el personaje que más se acerca al autor es Alonso Gal. Más allá de la coincidencia nominal y circunstancial, se trata de aquél que transcribe a modo de diario lo que sucede cada día y enumera quienes se hallan allí, para que permanezca el testimonio de lo vivido, y no se malogre en el olvido. Como el propio Gil al escribir la novela, Alonso es el superviviente y puede portar las hojas sueltas de su memoria.

A primera vista, puede resultar llamativa la elección de géneros tan diferentes para afrontar la reconstrucción de su periplo vital; sin embargo, se trata de un ejercicio repetido por los protagonistas de la guerra civil y el exilio, como señala Sánchez Zapatero, que “no se limitaron a escribir una única obra, sino que fueron desgranando los detalles de su relación con el contexto que les tocó vivir a través de varios libros concebidos y presentados de forma autónoma” (139). Concretamente, Gil recurre a la autobiografía para adentrarse en su experiencia desde los recuerdos que han sido asumidos con emociones con las que aún se regocija en el momento de redacción, aunque impliquen cierto desconsuelo por la pérdida y la dificultad del periodo enmarcado.

La novela, por otro lado, le permite afrontar un lapso de horror de su vida, sin desplegar todas las facetas personales de su trauma. La distancia que crea la fina de

capa de invención convierte a la ficción autobiográfica en el género adecuado para visitar su experiencia personal. Ciertamente, Gil nunca expone los motivos que le impulsan a escribir estos textos. En su aproximación a las obras de recordación del contexto de la guerra y el exilio, Ascunce Arrieta propone las principales causas por las que sus protagonistas se sumergen en su redacción. Entre ellas, delimita “evitar la pérdida de la memoria histórico-colectiva” (46) de los acontecimientos de la guerra y el destierro, y tal vez efectuar “catarsis personales” (46) para expulsar exorcizar los demonios del trauma vivido. Gil no especifica qué lo estimula a escribir estas obras, pero sí lo hace Alonso en el desenlace de la novela:

Con ellas... va la posibilidad de que mis cuadernos, estos escritos míos que denuncian el horror, la vergüenza y la inutilidad de la violencia, puedan contribuir a hacer irrepetible todo lo que desde el día mismo de la sublevación ha ocurrido en España y cuanto a causa de eso seguirá ocurriendo quién sabe cuántos años.¹⁰⁸

Fiel a mi voluntad de verdad, he de confesar que también va con estos papeles la única posibilidad de que mi nombre y mi comunicación con otras personas, ¿muchas? ¿pocas? ¿algunas?, duren más que mi vida. (Gil, *Concierto* 271)

Alonso, desde la primera persona, pone fin a *Concierto* con la voluntad de ofrecer un testimonio del terror que él y sus compañeros soportaron, y que en la mayoría de los casos, acabó en el deceso. Pero al mismo tiempo expresa su voluntad de trascender y perpetuarse mediante la lectura de sus documentos. La elección de la primera persona

¹⁰⁸ En línea con el idealista pero discutible axioma de George Santayana sobre la repetición de la tragedia por falta de conocimiento.

en las páginas finales así como la intención metaficcional evidenciada parecen indicar que Gil recurre a este personaje para manifestar su propia voz. Más allá del paralelismo ya señalado entre personaje y autor, la declaración concuerda con el anhelo manifestado en su poema “Autoelegía esperanzada” y con la cesión de su amplio repertorio, para atestiguar y legar un archivo que permita revivir sus experiencias en las miradas de otros. Como afirma Hernández Martínez:

La verdadera religión Giliana, la posible trascendencia, consiste en la memoria, en ser retenido en la memoria de los demás. Así lo ha pedido a su esposa, a los hijos, a los nietos– reiteradamente–, a los amigos y al lector, cada vez más, en los poemas publicados en los últimos años... Es la ‘unidad de tiempo’ de la vida del poeta que se prolonga en la vida y los recuerdos de los demás, remarcando insistentemente esta posibilidad de eternización, como forma de esquivar, de engañar a la muerte. (*Narrativa XXXI*)

Los tres volúmenes autobiográficos de Gil entran en diferentes registros en el género de la recordación, ya que el pasado conduce la narración, convirtiéndose en el hilo que da coherencia a la obra, uniendo los diferentes retazos de paisajes, momentos, personalidades. Como especifica en *Un caballito*, no *cualquier* recuerdo sirve para este propósito, ya que debe partir de la evocación del autor: “Lo que otras personas, comenzando por mis padres y acabando en el último convecino, me fueron refiriendo a lo largo de los años es buen conocimiento, pero indirecto, traído por otras miradas y otras memorias. Son sombras de hechos y de cosas que no puedo ver con mi mirada interior” (10). Por lo tanto, las experiencias vividas por él que pasaron a su olvido y regresaron mediante voces de otros, no son aptas, puesto que implican un origen

impostado, una idea imaginada, sembrada por la memoria de otro, y su proceso de recordación y de escritura es profundamente intrínseco y personal, debe partir de él.

Gil delinea su propia concepción de los recuerdos: “Sólo considero recuerdos míos los que, permanecen año tras año, sumados y asumidos en la duración de mi vida; muy especialmente, los que revive mi memoria visual, por muy fragmentados que aparezcan, pero obedientes a mi voluntad de evocación, más o menos completa, más o menos fiel que, con los ojos cerrados a todo lo actual, pueda hacer de ellos” (*Un caballito* 9). Sus recuerdos, en consecuencia, son aquéllos que perduran tras el pasar de los años, que lo siguen acompañando frente a aquellas vivencias que ya han quedado lejanas y han terminado por ocultarse. Éstos no se le aparecen necesariamente completos, en ocasiones, el transcurso de los años ha anulado fragmentos. Y tampoco se presentan de manera secuencial, sino que cada uno orbita de manera independiente en su memoria, disponibles para ser evocados por él a placer, como si se trataran de los documentos guardados de un archivo, al alcance de la mano. Su noción de los recuerdos dialoga con la “anamnesis” de Aristóteles, como memoria experimental, presente, la cual reacciona ante los estímulos que la activan (*La memoria*, Ricoeur 36).

De todas las instancias planteadas hasta ahora en esta afirmación, despunta la alusión a la memoria visual ya que se convierte en el fundamento de su escritura. Esta instancia plantea un interrogante: ¿puede la memoria, entonces, manifestarse mediante otras sensaciones como el olor, el sabor, el tacto o el oído? ¿Se trata, por lo tanto, de una anamnesis propia de la escritura? Antes de adentrarme en esta cualidad y cómo se plasma en sus textos, prestaré atención a lo que de ella adelanta en esta declaración. En primer lugar, el proceso de recordación parte de ésta, se convierte en el motor principal,

que reproduce los recuerdos como si de un cinematógrafo se tratase, activado por su voluntad. Esta relación con su memoria se repite a lo largo de sus páginas: “Desde siempre me gustaba repetir mis propias vivencias imaginariamente y puede que mi memoria consciente comenzase a la par que esa figuración inconsciente de la realidad” (*Un caballito* 11). Dicho mecanismo implica un cierto embeleso en su capacidad de repetición y en la reproducción en sí misma, que se torna actividad diaria de recreación. Gil les concede vida constante en un proceso íntimo, cobrando así mayor presencia en su arsenal de recordación. Esto explica que no le interesen los que no han arribado por su percepción, ni los que han sobrevivido a su juego infantil, pues no han pasado la prueba del tiempo, no son vigorosos, como aquéllos que han sido ejercitados al cerrar los ojos.

Esta memoria de Gil parece visual: en su escritura los recuerdos se representan como estampas de objetos o momentos. Esta percepción de lo visual en la evocación se da en la lectura que Naharro-Calderón propone para *En el balcón vacío* de Jomi García Ascot, en la cuando relaciona memoria y cinematógrafo, “entre trauma mnémico y recolección anamnética” (*Entre alambradas* 216), puesto que diferentes objetos del pasado se conectan con la memoria personal (*mneme*) y ponen en marcha la reproducción visual (anamnesis) de estas imágenes en la mente de la protagonista, y así, en el acontecer de la película. Paul Ricoeur cuestiona la posibilidad de definir el recuerdo como “una especie de imagen” (66) en *La memoria, la historia y el olvido*. Como señala, la problemática no es nueva, sino heredada de la tradición griega y añade que “la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad

y la visión de lo irreal, y por otro, la posición de una realidad anterior” (67). De igual manera, Gil trae a la vida la experiencia pasada mediante el uso de su memoria. Es interesante que su cualidad de escritor le permita ejercitar ésta y la imaginación en mecanismos paralelos,¹⁰⁹ para crear relatos de ficción o recrear historias del pasado, obteniendo un resultado textual similar en forma, aunque no en contenido.

Por su parte, Henri Bergson en *Materia y memoria*, examina la relación entre imagen y recuerdo. Especifica que existen dos tipos de memoria, la memoria pura, que inscribe lo acontecido en forma de “recuerdo-imagen” y otra, que posibilita el aprendizaje y la adaptación a las prácticas del día a día. Para ejemplificar la diferencia entre ambas, recurre a la figuración del estudio de una lección. Por un lado, presenta una primera lectura, atenta, de la información. Por otro, relaciona las siguientes, cuya reiteración, faculta la memorización del contenido. Cada lectura constituye un recuerdo diferente, sin embargo, la primera funciona dentro de la memoria pura puesto que “está impresa por primera vez en la memoria” (94) y registra mediante “recuerdos-imágenes” el acontecimiento en sí y con todos sus detalles. El recuerdo de la lección aprendida, resultado de las lecturas posteriores, transita en la memoria porque puede ser controlada en el tiempo, se conecta con el presente; es una acción, no una representación. Así, la memoria pura imagina, frente a la segunda, que repite (96). Esta concepción de la memoria se aproxima al ejercicio de recordación de Gil, que desde niño desarrolló su habilidad de traer a la vida los recuerdos-imágenes: “Como

¹⁰⁹ Los contactos entre imagen, imaginación e invención son cuestiones fundamentales en el Romanticismo, como revelan las obras de Samuel Taylor Coleridge y Friedrich Schelling. El primero habla de imaginación primera y secundaria (como agente de la primera) frente a Schelling, que conjuga la relación entre conciencia e inconciencia y naturaleza respecto a libertad. A su vez, encontramos la rememoración gustativa de la magdalena en *En busca del tiempo perdido* (1913) de Marcel Proust.

influencia del cine del domingo, había aprendido a acostarme boca abajo, poniéndome de bruces sobre la almohada para imaginar con los ojos cerrados escenas vivas, casi siempre desconocidas para mí” (*Un caballito* 81). El proceso de Gil parte de la memoria pura en cuanto a que capta la imagen como recuerdo-imagen y la conserva, pero la reproduce en su recuerdo, la convierte en maleable y la trae al presente mediante la escritura.

Por todo esto, su relato se despliega mediante la evocación de imágenes. Tras la introducción “Autobiografía y memorias”, le sigue la sección “Primeros recuerdos” en la que presenta precisamente las primeras que conserva en su memoria. La que inicia el apartado es la que da título a la obra: “Este primer recuerdo se apoya visualmente en un caballito de cartón. Puedo verlo, entreverlo, erguido sobre una delgada hoja de madera, con cuatro ruedecillas del mismo material, y me estoy viendo tirar de un cordel atado a su cuello” (*Un caballito* 13). Esta estampa visual, que alude al regalo que una de sus niñeras (cuyo nombre no es capaz de recordar, una de aquellas fisuras a las que aludía) en su tercera celebración del día de Reyes Magos, hace referencia a un objeto, que por sí solo le permite reconstruir la escena alrededor. De acuerdo a Bergson, mediante la percepción, el caballito se hace presente y se completa mediante los recuerdos-imágenes que la interpretan (147), éstos a su vez, intervienen en el recuerdo puro, que supone ya la imagen “coloreada y viviente que lo revela” (147). Gil parte del juguete, se desdobra y sale de su mirada infantil, para descubrirse a sí mismo y contemplar sus emociones desde fuera: “me veo gozoso, asombrado de ver que mi caballito, porque ya sé que es mío, venía detrás de mí” (*Un caballito* 13). Por lo tanto, la imagen que se impone y nace en su memoria es el caballito, mientras que el resto lo

completan otras anamnesis de los otros sentidos. Especula incluso sobre la presencia de sus padres y su hermana Victoria, y rellena los huecos de olvido mediante la deducción. Revivir dicha escena le aporta la posibilidad de reflexionar respecto a la experiencia infantil y ser consciente de que los demás regalos obtenidos en esas fiestas pasaron a un segundo plano, así como la compañía de sus familiares, hasta tal punto, que ni sus padres ni su hermana superan el paso del tiempo en estas memorias.

Su segunda evocación consiste en el nacimiento de su hermana Antonia y las circunstancias en que lo vivió. Aunque sólo tenía tres años y medio, rememora la secuencia y sus detalles con mucho vigor y comienza su narración así: “mi segundo recuerdo directo está grabado en mi memoria visual con más relieve y detalles, con más fuerza y complejidad. Puedo volver a vivirlo siempre que lo deseo, en la forma y circunstancias en que sucedió, pues no se trata de una cosa, de un solo objeto, sino de un acontecimiento en sucesivas secuencias destacables” (*Un caballito* 15). Al hallarse su madre de parto, la niñera, que era requerida para ayudar en la casa, los llevó a él y a su hermana Victoria al estanco de su tía Damiana. Evoca el camino desde la rebotica familiar al negocio de su tía, la actitud nerviosa de su hermana, que se paraba en cada comercio para gritar las noticias, y describe el estanco muy detalladamente. Aquel era un espacio de juegos infantiles recurrente, de modo que esos pormenores (la situación del suelo respecto a la acera; las losas de piedra; las puertas, una encristalada y otra de hojas de madera) son delineados con cuidado y particularidad. Finaliza la memoria con esta afirmación: “Recordando aquel día me doy cuenta de que aquella fue la primera gran tormenta que yo estaba viviendo sin saber lo que vivía, pero adquiriendo una experiencia que reviví conscientemente en muchas ocasiones” (19).

Gil perfila la diferencia entre los dos recuerdos evocados: el primero consiste en un juguete cuya imagen puede recordar con frescura, pero cuyo contexto se le aparece nebuloso, frente al segundo, que es una experiencia, secuencia de estampas visibles desde diferentes ángulos. Al narrar el nacimiento de su hermana, insiste en los pormenores que es capaz de ver y de revivir, ya que la reproducción de este evento en su memoria supone la posibilidad de reinvocarlo *ad infinitum* con multiplicidad de perspectivas. Al regresar al concepto de la memoria motor de Bergson, la repetición de una experiencia no se corresponde con el recuerdo, a pesar de su exactitud, “ya no nos representa nuestro pasado, lo actúa” (96). Así, las evocaciones que mueven la narración del autor se gestionarían en una “primera” memoria frente a las que él ha representado en su pensamiento y cuyos recuerdos resultantes acontecen en las páginas de sus memorias.

Del mismo modo que *Un caballito, Concierto* inicia su narración con una poderosa (y en este caso, terrorífica) estampa, que da nombre al título (y al capítulo primero) de la novela. Describe la columna donde reposa el becerro de bronce que anuncia el emplazamiento de la historia: Teruel. Esta primera imagen de la plaza introduce al lector en una escena de violencia y crueldad: el fusilamiento de dieciséis prisioneros de guerra del lado republicano a mano de dos falangistas mientras de fondo una banda toca “Cara al sol”¹¹⁰, acompañada de los jaleos y cantos de un público improvisado que disfruta del espectáculo. En la escritura de esta novela, se ponen en funcionamiento los mecanismos de la imaginación, por un lado, y de la memoria, por otro. No sabemos si esta primera escena sucedió; sin embargo, en el marco de la narración, carece de interés, puesto que la

¹¹⁰ Himno de la Falange Española de las JONS.

imaginación y la memoria se unen en un proceso paralelo que acaba mezclándose para ofrecer un relato veraz. No se trata más que de una reconstrucción que sirve de testimonio. Martínez afirma: “Quien relata, preserva. Quien relata, inventa” (19). Para poder conservar y compartir su experiencia, Gil transcribe imágenes, y las recrea.

Vivos efectúa la misma estrategia que las dos anteriores, la enumeración de imágenes-recuerdos del pasado para adentrarse en su propia narración y permitir que ésta arranque por sí sola. Sin embargo, en lugar de elegir imágenes al azar, utiliza la figura de un monóculo, en concreto, cuatro, que responden a reminiscencias de cuatro personajes, con sus determinados ambientes y tiempos respectivamente en “Historia de monóculos”. El “monóculo primero” alude al que llevaba el delineante encargado de diseñar el cine-teatro Bretón, que el padre de Gil y su socio, Ángel Villanueva, construyeron en Daroca en la década de los veinte. El descubrimiento de tal objeto se graba en la memoria del autor a sus trece años de edad: “Vi con asombro que no llevaba gafas, sino una sola lente que no se apoyaba en las orejas con ningún tipo de varillas que yo pudiera ver, que yo acertase a ver, parecía que en su entrecejo y me asombraba que el cristal no se cayera” (10). De nuevo, el uso de un objeto en particular actúa como puerta a una recordación más amplia, y concretamente, sirve como hilo conductor a tres recuerdos-imágenes, en contextos totalmente diversos.

El “monóculo segundo” se traslada a la época adolescente del autor, tan sólo un año después del primero, en la que comienza su despertar sexual y describe un “servicio de lecturas clandestinas” (13) de novelas pornográficas que organizaban entre compañeros de la escuela. Concretamente, una de estas obras de escasa calidad, “La novela de noche” exhibía una fotografía de su autor en la contraportada y éste, Antonio

de Hoyos y Vinent,¹¹¹ portaba un monóculo. Dicha apariencia fascina a Gil a la par que le parece ridícula, pero a su vez conecta su experiencia con el recuerdo de la anterior: “La vista del monóculo, prescindiendo de quien lo tenía, me había traído a la memoria, revivido, el interés que años antes me había suscitado mi visión del primer monóculo” (14). Así, los recuerdos-imágenes no sólo funcionan como unión temática en la narración, sino que realmente se engarzan unos con otros, aportando mayor relevancia y vida dentro de la memoria visual. Bergson habla del conjunto de imágenes como un universo en que el centro es su cuerpo y “sobre ella se regulan todas las otras; todo cambia con cada uno de sus movimientos, como si se hubiera dado vuelta un caleidoscopio” (40). De igual manera, Gil retoma una imagen, que al girar, puede unir a un recuerdo concreto u otro, según diferentes factores, que cambia su percepción del primero, dentro de un gran conjunto siempre mutable.

Los monóculos tercero y cuarto se desplazan a la edad adulta y a sus círculos literarios. El primero de ellos refiere una cena que se celebró en honor de la novelista peruana Rosa Arciniega,¹¹² que acababa de publicar *Jaque Mate*. Invitado por su amigo Jarnés, asistió al evento y se sintió cautivado por el comensal Felipe Sassone Suárez,¹¹³ que también portaba un monóculo. El último, y el más breve de todos, conecta con el del poeta Campos de Figueiredo¹¹⁴ cuyo lente tuvo en sus manos Gil y que le traslada a un congreso literario hispanoamericano que se celebraba en junio de 1953 en la zona

¹¹¹ Antonio de Hoyos y Vinent de la Torre (Madrid, 1882-1940) escritor y periodista, de estética erótico-decadentista, que ostentó el título de marqués de Vinent.

¹¹² Rosa Arciniega de la Torre (Lima, 1909- Buenos Aires, 1999), novelista de tinte socialista.

¹¹³ Felipe Sassone Suárez (Lima, 1884- Madrid, 1959), escritor prolífico y periodista peruano, que residió la mayor parte de su vida en España.

¹¹⁴ José Campos de Figueiredo (Cernache, 1899- Coimbra, 1965), poeta, ensayista y dramaturgo, conocido por su seudónimo Paulo Prates.

de Salamanca. Sin embargo, este relato es interrumpido pronto por el infausto recuerdo de las palabras, “tendrá usted que irse de Zaragoza, porque aquí no podrá vivir” (28). Se muestra que los recuerdos de Gil se mueven de unos a otros, y guían la narración hasta tal punto que en ocasiones la desvían.

Estos extractos muestran la relevancia de la imagen en el proceso de recordación de Gil, pero él evidencia dicho requisito al mencionar su pueblo natal, Paniza, del que no conserva ninguna imagen (al haber residido allí tan sólo los tres primeros años de vida): “Pero de Paniza, mi pueblo, no había imagen alguna en mi memoria, de manera que para mí no era un espacio real: era sólo un nombre” (*Un caballito* 79). En la unidad de tiempo que es su vida, falta esta pieza clave, el paisaje del nacimiento y los primeros años, por ello, recurre a la imaginación y a la recreación mediante las descripciones que su hermana Victoria le relataba tras sus visitas al pueblo. Del mismo modo que con el cine y los recuerdos protagonizados, tomaba las anécdotas de su hermana para construir Paniza en su mente. De este modo, la imaginación configura Paniza como “una especie de paraíso terrenal enteramente mítico” (*Un caballito* 83), como él mismo afirma.

Las imágenes aquí descritas no son más que algunos ejemplos de cómo funciona la imagen-recuerdo en Gil. Mediante una figura inicial, abren la puerta hacia un acontecimiento y un ambiente que abarca diferentes esferas de la trayectoria del aragonés. Funcionan como un collage vital, en el que destacan acontecimientos que contienen una gran carga emotiva para Gil, y que exponen su relación con su mundo. Más allá de su cometido y su carga afectiva, las primeras estampas no presentan ningún aspecto común. Las últimas, sin embargo, coinciden en el objeto destacado, un

monóculo. Si prestamos atención al mismo, hay dos cualidades que no podemos obviar. En primer lugar, se trata de una lente única que permite ver, sólo a través de un ojo; por lo tanto, exige encauzar la mirada a través de este instrumento. Al igual que sus recuerdos, el monóculo es una ventana para mirar el mundo. En segundo lugar, el objeto es circular, y así transitan sus recuerdos, parten de un pasado que se revive y sucede en el presente, impidiendo trazar una línea que separe ambos, y dibujando así círculos de recuerdos que giran constantemente.

Gil es consciente de esta cualidad que explicita continuamente en su escritura. Entre los fragmentos ya citados, se repite el vocablo “revivir”: “revive mi memoria visual” (*Un caballito* 19), “reviví conscientemente en muchas ocasiones” (19), “me había traído a la memoria, revivido, el interés” (*Vivos* 14). “Revivir” en el sentido *giliano* adquiere un significado de reproducción visual que a su vez lo transporta a ese momento transcurrido en el tiempo y le permite plasmarlo. En ocasiones la voz narrativa se aleja del relato y al ser consciente de ello, manifiesta su reacción afectiva en un aparte, como transcribe en el capítulo “Anticipación del Happening” (*Vivos*) al narrar bromas que se ejecutaron entre los colegas escritores de los círculos literarios de Madrid:

(Hoy es veintitrés de enero del año dos mil; estoy volviendo a vivir momentos de mi vida de hace sesenta y seis años y siete días. Y ya que empleo lo que guionescamente podríamos llamar, pedanteando, voz en off, diré que el título de este capítulo no es pedantería sino esfuerzo por dar al título la parte que tiene de ayuda al texto; pero happening no es sólo *ocurrencia* verbal como en la acepción del Diccionario de la R.A.E., sino también es la primera de suceso. Las historias—

o historietas– que aquí se cuentan bajo ese título tuvieron realidad en su tiempo. En cuanto nos es posible, las revivimos). (118).

La narración circular que dirige su exposición es aquí seccionada drásticamente mediante la pausa que le dota el paréntesis, la indicación de la fecha en que se ubica, así como la alusión a la voz en off, que provoca un desdoblamiento entre el narrador-protagonista y el narrador que observa y comenta, que, a su vez, rompe la ilusión de la reconstrucción. Por otro lado, insiste en la noción de experimentar de nuevo mediante la evocación de los recuerdos con la reiteración de “estoy volviendo a vivir” y “revivimos”, junto con la revisión que realiza del anglicismo “happening”, entendida como manifestación artística, pero también como acontecimiento que sucede, que está sucediendo ahora, debido al presente que dota el sufijo “-ing”. Así, la escritura se transforma en un acto performativo, “as the creation or re-creation of the self at the time of writing” (Loureiro 1), el cual en Gil presenta dos ciclos: la reproducción del recuerdo-imagen en su entendimiento y la transcripción del mismo.

Este fundamento circular de la escritura se desplaza también a *Concierto*, y se deja sentir a través de Alonso, que asimismo concibe el “revivir” de los recuerdos como una reproducción automática de sus vivencias: “Y como él quería dejar memoria de este mundo insólito que había sido el Seminario desde el veinticuatro de julio hasta estos días finales de agosto, vivía obsesionado por su intento de revivir cada uno de los minutos allí vividos” (253). Para el personaje, la inquietud por recordar el sufrimiento albergado se transforma en su modo de supervivencia, en la función que le permite sacar fuerzas para soportar su padecimiento. Sin embargo, éste no cesa, sino que se repite en círculos concéntricos: en su recordación íntima, entre los muros del seminario

y en su escritura. Pese a todo, la circularidad va más allá del protagonista y escritura performativa: constituye el funcionamiento de la trama. Durante el mes que narra *Concierto*, se paraliza el tiempo: el único mojón que transmite la sensación del transcurso de los días es la cotidiana y ominosa lectura nocturna de los nombres de los *paseados*, anunciadora del inminente exterminio. La reiteración de este llamamiento delinea el contorno de “[un] círculo que no se cierra” (título del penúltimo capítulo), por lo que así se siente condenado a perpetuidad, encerrado en una tortura sin posibilidad de escapatoria.

El capítulo anterior manifestaba cómo la cualidad performativa del recuerdo se plasma en las memorias de Zulueta mediante la reiteración de los mismos episodios vividos en tiempos narrativos diferentes. En Gil, la performatividad sucede como resultado de la repetición de los recuerdos en un proceso íntimo que da lugar a una recordación en el texto. Sin embargo, en sus volúmenes sí se manifiesta la repetición de recuerdos relevantes o alusiones a éstos. El fallecimiento de su hermana Victoria, suceso que “cerr[ó] definitivamente el Paraíso de [su] niñez, de [su] infancia” (*Un caballito* 169) es el mayor exponente de ello. En su primer volumen autobiográfico, anuncia en varias ocasiones la noticia terrible del fallecimiento de la hermana con tan sólo dieciséis años, pero no se adentra en el recuerdo, como si tratara de evitar la realidad dentro de su universo autobiográfico. Hasta la página 169, no menciona brevemente el suceso, y es el último capítulo del volumen, “Un piano cerrado” el cual relata con mayor extensión la breve enfermedad en que cae Victoria y el enfrentamiento del pequeño Ildelfonso a la noción de su hermana sin vida.

Vivos se enfoca en este recuerdo nada más adentrarse en el “Monóculo primero”, cuando afirma:

Después de la muerte de mi hermana, el diez de setiembre de mil novecientos veinticuatro, nuestra vida cambió en todos los aspectos... El paraíso de la infancia se había convertido en un continuo sufrimiento moral... Yo no puedo decir que la vida siguió: fue otra vida que no servía más que para sufrir contrastando recuerdos. Los cuatro éramos huérfanos de Victoria”. (11)

En ambas obras, Gil insiste en el dolor de la pérdida al retratar la defunción de su hermana como la puntada temporal que quebró el paraíso de la niñez. En ese sentido, este episodio puede considerarse la separación que se delinea entre *Un caballito*, volumen de la niñez, y *Vivos*, que comprende los años de adolescencia hasta la vejez. Sin embargo, más allá de eso, la narrativa circular que presentan sus obras muestra que este recuerdo-imagen es un punto que conecta diferentes círculos de recordación, formando así círculos secantes, que se tocan gracias a recuerdos específicos.

Sin duda, el ejemplo de la hermana es el de mayor relieve, por la admiración y la influencia de su figura en la vida del escritor, pero se distinguen otros ejemplos más mundanos, como los volúmenes de las *Sonatas* de Valle-Inclán que el maestro Mingote le prestó siendo niño o la apertura del cine-teatro Bretón por su padre y su socio en Daroca. Estas imágenes se repiten en *Un caballito* y *Vivos* y conectan así los diferentes círculos de recordación. Del mismo modo, une los círculos narrativos de *Concierto*, aun siendo “ficción”, con *Vivos*, al evitar la descripción de su experiencia como preso en el seminario de Teruel: “Los viejos versos surgieron del fondo de mi memoria... Aquella elegía, escrita como he dicho y reitero, a lo largo de muy espantosas noches

historiadas en mi novela *Concierto al atardecer*” (93), conectando de ese modo, círculos narrativos diversos, incluso en diferentes géneros, a través de recuerdos-imágenes.¹¹⁵ Así como la decisión expositiva que toma en cuanto a eludir la vivencia en Teruel, y completar la visión del recuerdo mediante la alusión a la misma novela.

La circularidad de la escritura de Gil se manifiesta por medio de los recuerdos; Gil les ofrece una libertad relativa, de tal manera que van ordenando la redacción de acuerdo a una relación causal. Así se intuye una organización primordial en las temáticas de cada capítulo. Sin embargo, al adentrarse en la redacción de sus contenidos, el estilo que impera es el flujo de conciencia. William James, que acuñó el concepto en psicología, señala que los recuerdos, los pensamientos y las emociones existen más allá de la consciencia principal (James ct. en Humphrey 1), de este modo, al dejar a la pluma moverse con albedrío, diferentes imágenes se aparecen y dirigen la narración por territorios que parecieran espontáneos. El capítulo “Degradación de la tragedia” en *Vivos* parte del inicio del tercer curso de Derecho en 1930-31, y expone cómo el piso familiar se convirtió en pensión para sufragar la manutención familiar. Gil enumera los huéspedes permanentes que vivieron en su casa. Tras describir la situación del último, Félix Albiac, que regresó a Barcelona terminada su formación de dentista, altera el rumbo del relato y lo transporta al transcurso de la Guerra Civil, a su último mes como soldado y, concretamente, a la experiencia con el “comandante

¹¹⁵ *Concierto* podría dialogar con la memoria *No se fusila en domingo* (1987) de Pablo Uriel (Gómara, 1914-Valencia, 1990). Desde la perspectiva autobiográfica, el autor narra su experiencia como médico recién licenciado al que le sorprende la Guerra Civil en su primer destino, al sur de Zaragoza. A través de 62 capítulos, centrados en recuerdos concretos que se funden en el tiempo y se entremezclan, comparte su testimonio del horror de la contienda, filtrado por una estancia similar a Gil en una prisión militar *sine die*, en la que se suceden *las sacas*, hasta su puesta en libertad provisional y posterior captura por los republicanos tras la batalla de Belchite.

Equis” para el que trabajó como telegrafista. La conexión entre ambas escenas, a pesar de la distancia temporal que las separa, es Barcelona, ciudad a la que Albiac se había trasladado y en la que Gil estaba de permiso.

Cuando introduce al comandante sin nombre en su narración, afirma: “Me he metido en un recoveco, pero lo que ya he empezado a contar me reclama preferencia sobre lo proyectado. Mi memoria está reviviéndome a la persona quizás más elemental y a la vez más compleja de las que tuvieron que ver con mi vida” (32). Esta cita evidencia, por un lado, cómo este pasaje no estaba planificado para historiar su experiencia en la etapa final de la guerra, pero los recuerdos lo deciden así. Por otro lado, insiste en cómo la memoria revive los hechos señalados, no se trata de una mera evocación, sino que lo conducen a este instante, convirtiéndolo en presente, mientras se deja llevar por ella.

La imagen del recoveco ilustra cómo funciona la memoria y la escritura de Gil. Su concepción de las imágenes y de su propia trayectoria no es una línea recta, sucesión de pasado y presente, sino que hay ángulos en los que se pierde dentro del círculo (como ya avanzó Gil al inicio de *Un caballito* al señalar su fragmentación). A su vez, insiste en la aparente naturalidad de su escritura, la cual se despojaría de lo calculado y apelaría a lo emotivo como conductor de su experiencia. Esta cualidad se daría con frecuencia en la redacción autobiográfica, expone Brockmeier: “Another peculiarity of the autobiographical process should be pointed out, its quicksilver nature. A circular phenomenon— because its very fluidity and swiftness make it escape our attention— it affects our perception of events in both the landscape of action and the landscape of the mind” (139). Como menciona Brockmeier e ilustra la cita anterior de Gil, sus

recuerdos son más rápidos que su propia percepción y lo llevan por senderos inesperados, aunque la aparición de imágenes (el comandante “Equis”) le indiquen que el relato debe continuar en dicha dirección.

Estos trances de recordación en los que las evocaciones desvían a Gil de sus objetivos narrativos se suceden a lo largo de las páginas: “El caso es que yo estaba contando otra cosa. Los recuerdos son como las cerezas en una cesta, se enredan y unos tiran de otros” (*Un caballito* 132) o “me he ido muy lejos, ni a propósito ni en despropósito y debo rehilar mis recuerdos” (*Un caballito* 197). O cuando profundiza en esta percepción del recodo en la memoria:

Y pienso que esa rara especie de cautiverio es la que doy a mi memoria. Una ventana abierta caprichosamente de par en par podría dejarle hacer un vuelo sin mapas ni regreso. Para evitarlo, la sucesión temporal va de capítulo en capítulo, pero en el momento de la escritura puede abandonarse la ya proyectada, porque otra, – no siempre se puede saber cómo ni por qué– viene de pronto de más lejos que el olvido y se deja de escribir– quizás un aplazamiento, quizás una total omisión– lo que estaba casi en la punta de la pluma y se hace tan a última hora como el cierre de la maleta cuando ya vamos a pedir un taxi que nos lleve a la estación. (33)

Este extracto de *Vivos* explicita lo que las citas anteriores ya habían apuntado: la escritura de Gil se apoya en recuerdos no aprehendidos para que lo sorprendan y lo lleven por huecos de la memoria inesperados. Al ser la escritura autobiográfica, recordación, Evelyne Ender concreta que sus autores, conscientes de las sutilezas, han aprendido que: “memories are constructions, that they are dependent on mood and

context, and above all that there is no ready-made template to be found somewhere in the brain that reproduces an initial impress or trace” (5). La escritura depende del instante concreto en que se realice, y en cómo se revivan estas imágenes, pues la fluidez de la memoria puede iluminar algunas de sus imágenes frente a otras. Mediante sus obras autobiográficas, Gil se sumerge en el ejercicio de la epistemología de la memoria, reflexiona sobre los elementos que la componen, e incluso se deslinda de la narración para analizar el funcionamiento de sus recuerdos o de su voz narrativa pues el mismo proceso de escritura es un medio de descubrimiento; “Writing, then, can engage our attention, bringing to our awareness things otherwise unnoticed” (Brockmeier 145).

Como ya se señaló, en las meditaciones de Gil sobre la memoria, despuntan dos elementos. Por un lado, la plasmación escrita de los recuerdos, así como su circularidad a través del conjunto de párrafos inconexos. Por otro, se halla la memoria con diferentes significados en Gil: es sinónimo de “recuerdo”, es el género de recordación en el cual se resguarda y es la facultad de recordar. La memoria es visual, pero el aragonés también la ilustra como “consciente” o “blanda”, y la dota de “[una] mirada”, “fallos” o “agujeros”, cualidades que la humanizan frente a una perfección maquinal.

Su memoria no sólo actúa como un contenedor de recuerdos, sino que es un organismo vivo que los pone en marcha, como indica el uso constante del verbo “revivir” junto a ésta. Si pensáramos en ella como un telar, los recuerdos girarían como los hilos que emprenden la vuelta sobre sí mismos, en una sucesión en la que pasado y presente se aúnan. Y aunque el proceso tiene un origen íntimo y particular, la escritura de la memoria pretende extenderlo a la memoria de quienes le leen, propósito que la

convierte en testimonio, cuya noción regresa a la concepción de Zambrano en cuanto a que los exiliados son memoria en sí mismos, “memoria que rescata” (“Carta” 69).

La memoria como fuente de testimonio no se presenta de manera explícita en *Un caballito* y *Vivos* (pese a que la escritura en sí misma ya la disponga), pero sí lo hace en *Concierto*. Se alude repetidamente a ella de acuerdo a las acepciones señaladas, pero se insiste respecto a su capacidad testimonial: “la memoria le permitiría incidir y reincidir en la revisión, *revividura* del pasado común y de las confidencias de algunos compañeros hechas directamente a él, o conocidas por él a través de Emilio” (176). Este fragmento evidencia la multiplicidad de significados que Gil dota a este concepto, su capacidad de recordar a la par que su posibilidad de revivir, unida a la necesidad de salirse de sí mismo y de su experiencia. Alonso revive mediante la escritura su propia subsistencia en el seminario, pero agrega la crónica de sus compañeros, de modo que en su propósito de testimoniar, la memoria individual se amplía a memoria colectiva, o en términos de Maurice Halbwachs, brota de la memoria autobiográfica y se plasma en memoria histórica (42). La representación de los camaradas que padecieron a su lado va más allá de su deseo o la intención que señala, pues “[sus] recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que [ha estado implicado él solo] y objetos que [ha visto él solo]. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos” (Halbwachs 19).

En su meditación sobre la memoria, hay un aspecto que falta por mencionar, pero que se entrelaza a ésta continuamente, el tiempo.¹¹⁶ Gil afirma, como hemos visto, que

¹¹⁶ Esta cuestión se analizará con profundidad en la sección correspondiente al des-tiempo, como componente del cronotopo más adelante.

escribe sobre “la unidad de tiempo que es [su] vida” (*Un caballito* 9)”, aserción que pareciera dirigir a una concepción cronológica de la misma para, en realidad, desarticularla, pues más adelante expone que “en la memoria, la línea del tiempo no es continuada” (*Un caballito* 25). Y a través de sus páginas, reflexiona sobre los vacíos y la imposibilidad de crear una secuencia de acuerdo a este orden, pues los recuerdos se presentan conforme a la relación afectiva que existe con el sujeto que los transcribe, y ésta no entiende de estructuras, tan sólo de imágenes. Así, en lugar de una línea, presenta círculos que se van uniendo y crean una estructura y universo aún más complejos.

Gil dedica gran parte de su obra a definir y pensar cómo es este tiempo marcado por la memoria y en cierto momento al hablar de su infancia, expone:

Aquel tiempo es una masa entremezclada de recuerdos y desmemorias. Además, posteriores experiencias van creando capas que se superponen tanto en lo que se recuerda como en lo que se creía olvidado y surge en la memoria, no aisladamente, sino fundiéndose con involuntarios o inconscientes añadidos, estableciendo asociaciones entre consciencia y subconsciencia. (*Un caballito* 111)

El paso del tiempo modifica los recuerdos, crea nuevas conexiones entre sus circunferencias, algunas se introducen dentro de otras, otras se borran porque la memoria y el olvido se afectan entre sí, del mismo modo que el desarrollo emotivo y los intereses cambian. El resultado lo describe Brockmeier como “multilayered, fleeting, and meandering dimension of all three: memory, metaphor, and writing— in a word, their qualities as a palimpsest” (69). La memoria de Gil funciona como

palimpsesto textual en el que cada recuerdo se va superponiendo a los demás de acuerdo a las nuevas conexiones que se proyectan entre unos y otros.

Sin duda, éstos son los aspectos más relevantes en cuanto a la composición autobiográfica y la reflexión que Gil realiza al respecto, pero quedan dos elementos sugerentes por mencionar. El primero es el aprendizaje de la memoria. Con Carmen de Zulueta, se valoró la envergadura de esta técnica como parte del estudio en las escuelas españolas de la época (salvo la ILE, que luchó por un estudio desde la comprensión y la experimentación). De este modo, resulta significativo que al describir los juegos infantiles con su hermana, Victoria ejerciera de maestra y el pequeño Ildefonso de pupilo y como tal, “los deberes eran lecturas que [él] tenía que explicarle ‘de memoria’” (*Un caballito* 30), y que tras su ingreso en el Colegio de los Escolapios, éste fuera el enfoque didáctico.

Gil expone su proceso de aprendizaje de la poesía y, cómo, no tenía grandes conocimientos al respecto, sino que sus inicios se basaron en volúmenes que halló en casa y que le fueron prestados por amigos de sus padres. Menciona concretamente como inspiración “Canción de otoño de primavera” de Rubén Darío: “este poema me gustaba mucho más que los otros dos y lo aprendí de memoria, no sólo por saberlo, sino para decírmelo cuando quisiera. Para eso mismo tengo guardados en la memoria muchas rimas de Bécquer y poemas de Juan Ramón, de Antonio Machado y de Garcilaso de la Vega” (*Vivos* 97). Aprender de memoria es un modo de aprendizaje como poeta autodidacta, pero también supone un bálsamo para momentos de desconsuelo y dificultad, como los días pasados entre los muros del seminario, en que la memoria actuaba como pantalla y le permitía evadirse del sufrimiento.

Cabría pensar que en volúmenes sobre la experiencia autobiográfica y la reflexión sobre la memoria, Gil recurriría a expresiones que implicaran la acción de recordar, y así sucede, pero en escasas ocasiones, puesto que “los recuerdos” y “las imágenes” se adueñan de la narración. En las excepciones en que esto ocurre, se trata de un modo de fortalecer la idea de la evocación en sí. “Los fallos de la memoria son muy curiosos: recuerdo ahora perfectamente a ese buen amigo, sus gestos, sus tics verbales, su estupendo sentido del humor y, por más que lo haga, no puedo recordar su apellido... Un muro de olvido me impide llegar al suyo... (*Vivos* 107)”. Como muestra esta cita, reflexiona sobre la memoria y sus sombras configuradas en olvidos, y el verbo “recordar” le permite explicar cómo sucede esto, pero no es más que una aclaración de lo afirmado con anterioridad. Así, estos verbos explicitan “su compromiso de sinceridad” (Sánchez Zapatero 144) y le aportan énfasis a lo narrado.

2.1.2. Ego-documentos

Durante la Guerra Civil española y el exilio, sus protagonistas se sirvieron de una diversidad de géneros literarios que les permitieron narrar su experiencia y compartirla. Las crónicas y las epístolas pertenecen a la categoría de “ego-documentos”, textos personales que permitieron “ahondar en la historia social de la guerra y sus efectos más perversos, la represión y el exilio” (Domínguez Prats 68). En realidad, cualquier tipo de relato autobiográfico cabe dentro de esta categoría, no obstante, en este capítulo han sido emancipados de *Concierto*, *Un caballito*, *Vivos*, debido principalmente a que éstos revisitan el pasado desde un punto de vista retrospectivo frente a las crónicas y las cartas de Gil, que respondían a la necesidad de una reconstrucción inmediata de su realidad.

Las crónicas radiofónicas que aquí se analizan consisten en narraciones que Gil realizó entre septiembre de 1962 y principios de 1966, concretamente la transcripción de éstas a máquina de escribir (con correcciones en tinta),¹¹⁷ que compuso y leyó para Radio Zaragoza, en los primeros años del exilio estadounidense. En cada una de ellas, relata de modo breve un aspecto de la cultura del país de acogida, para acercarlo a los aragoneses, y limar imágenes estereotípicas provenientes del celuloide.

La crónica radiofónica consiste en un “modelo de representación de la realidad basado en el monólogo en el que un profesional de la radio, en calidad de testigo, narra y describe unos hechos y/o acciones en su contexto desde una perspectiva individual” (Herrera-Damas, Martínez Costa 11). Entre sus características, destaca la presentación de los hechos por el cronista “con humildad, sin omnisciencia, de modo que el lector aun tenga la oportunidad de elogiarlos o censurarlos por sí mismo” (Grijelmo 91). En sus crónicas, Gil parte de una vivencia personal en la zona de Nueva Jersey, donde habita y trabaja como profesor de Rutgers University para profundizar en un aspecto cultural, social o económico de la cotidianidad de Estados Unidos, entre ellos: las actividades preferidas para los domingos, las celebraciones navideñas o la dureza de la estación de invierno, así sirve de lente a pormenores cuyo conocimiento no sería posible sin la práctica vivencial. El autor también establece juicios de valor, aunque en su mayoría, se dedique a presentar una imagen ampliada de estos aspectos. Enfatiza su visión mediante el uso de la primera persona en singular, aunque las formas de “usted” y “nosotros” llenen sus narraciones como modo de involucrar al público y tornarlo parte de la exploración.

¹¹⁷ No ha sido posible localizar archivos de sonido que contengan la emisión real de éstas.

La crónica implica también estilo oral y coloquial (Herrera-Damas, Martínez Costa 26). Gil utiliza un lenguaje elegante a la par que sencillo, lo que permite el fácil seguimiento de la narración, pero lo que destaca es el humor con el que afronta ciertas circunstancias, como la nieve en las calles de New Brunswick durante el invierno:

Como el peatón es social y estadísticamente un ser de poca importancia, la nieve barrida rapidísimamente de las carreteras y las calzadas, se amontona en las aceras, se convierte después en una durísima y cristalina capa de hielo. Es posible que no se trate de una muestra de abandono municipal, sino del deseo de dar a la vida del peatón el aliciente de una caminata llena de emoción y una posibilidad de tensar su espíritu en el peligro de romperse la crisma... (“Invierno americano”)

El uso de la socarronería en esta descripción acerca una coyuntura lejana al público a la par que establece una clara crítica *diplomática* al peligro que provoca la acumulación de nieve.

A pesar de que la clasificación como crónica, - así se presentan estos textos de Gil en Radio Zaragoza -, sus narraciones se asemejan a los libros de viajes de Blanco White, Bécquer y Mesonero Romanos,¹¹⁸ debido al cuidado por los detalles y la narración literaria que las dota. Por ello, sus crónicas pueden ser leídas como un acercamiento al género narrativo en el que “escritores de oficio u ocasionales relatan sus experiencias viajeras” (Estébanez Calderón 1078). Y tiene sentido que la lente de Gil se vincule como un viajero al contexto norteamericano al iniciar sus crónicas, pues

¹¹⁸ *Cartas de España* (1825), *Desde mi celda* (1864) y *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841* (1888) respectivamente.

se trasladó al país con un puesto de *Visiting Professor* por un curso escolar y sin su familia y por lo tanto, la extensión de su estancia no estaba garantizada.

En todas las crónicas (y libros de viajes) la descripción es el método esencial para capturar los ambientes y sus gentes pues ofrecen una visión de lo extranjero y lo exótico y es esta exposición la que acerca al lector al paraje desconocido mediante la profusión de detalles. Al reseñar su experiencia en la calle 42 en la ciudad de Nueva York, indica Gil que ésta se transforma completamente al caer la noche y es cuando merece ser explorada: “Recorriéndola, encontrará usted por de pronto algunas librerías, cuyos inmensos escaparates están llenos de literatura aparentemente pornográfica, y cines en los que muy visibles letreros hacen constar que la película que se exhibe es ‘sólo para adultos’, aviso que tal como aparece más inclina a pensar que está hecho para atraer que para rechazar” (“Paseos por Nueva York: La calle 42”).

Sin embargo, en los libros de viajes, la técnica de representación más empleada dentro de ésta es la comparación entre el destino del viaje y el lugar de origen del narrador-viajero. Este método no es nuevo ya que surge en las epístolas del descubrimiento de América y como señala Navia, en su tergiversación de una realidad desconocida, se limita a “la constante comparación de la nueva flora y la fauna europea” (14). Del mismo modo, los autores establecen comparaciones entre los nuevos elementos del paisaje y los que provienen del hogar para ser capaces de comprender y de hacerse entender a sus lectores. Gil recurre al cotejo contante entre lo que observa y sus precedentes aragoneses para erigir una conexión entre dos sociedades tan diversas: “La ciudad en que ahora vivo, New Brunswick, Estado de New Jersey, es algo completamente distinto o de cualquier ciudad española. En toda nuestra geografía no

hay ninguna ciudad o pueblo que pudiera servirnos ni siquiera para una remota comparación” (“Una ciudad norteamericana”). Dicha introducción prepara al oyente para la descripción pormenorizada de un espacio totalmente diferente a su imaginario personal, pero lo hace partiendo de su conocimiento previo, dejando clara la imposibilidad de establecer relación con él.

Las “crónicas” de Gil y los libros de viajes de los intelectuales españoles del siglo XIX comparten un elemento curioso y es la atención al cementerio. En éstos, su visita suponía una parada planeada en su itinerario, y su fascinación era un entretenimiento común puesto que, como explica Gayle Nunley citando a Rojek: “‘Black Spots’ (as he terms locations associated with death) have long enjoyed favor as major tourist attractions” (65). En Gil, le sorprende a su llegada a Nueva York al encontrarlo en plena ciudad y lo manifiesta en su relato:¹¹⁹

De pronto, un gran cementerio sin tapias, a ambos lados de la calle. Me explican que es un cementerio explotado por una empresa privada, un negocio como vender coches o fabricar cualquier producto. Es una idea que desconcierta, aunque en definitiva también muchos cementerios españoles son un rentable negocio de los municipios. Sin embargo, su apartamiento de la ciudad, sus altas tapias, los simbólicos cipreses, les dan una solemnidad más adecuada. Este cementerio en medio de la ciudad no tiene la grave calidad de nuestros camposantos (“Primer contacto con New York”)

¹¹⁹ Reacciones semejantes a las plasmadas por JRJ en “Cementerio en Broadway” (*Diario*, 1917) o Julio Camba en *Un año en el otro mundo* (1917) y *La ciudad automática* (1932).

Gil es sorprendido por el emplazamiento de la necrópolis en pleno centro urbano, así como su explotación económica, y por ello, lo incluye en su primera crónica, a modo de retazos sobre las impresiones iniciales de la ciudad. Esta cita, a su vez, pone en evidencia cómo efectúa la técnica descriptiva así como la comparación con España. Lo llamativo es que en su mención a los camposantos, dedica más espacio a exponer en qué modo los cementerios españoles superan su propósito debido a la dignidad que les aporta su estética particular. Y ésta es una peculiaridad que comparte con los libros de viajes; a pesar de que el objetivo de dichos relatos era informar sobre lugares lejanos y exóticos, sus narradores no podían evitar dejar salir sus impresiones sobre su país, al hacer tales referencias comparativas y ante la posible añoranza. Por este motivo, las crónicas de Gil suponen un excelente instrumento para acercarse al respeto y afecto que desarrolla por Estados Unidos, y al mismo tiempo, para constatar las señas de su exilio.

Por otro lado, las epístolas de Gil, como ya se vio con Zulueta, permiten realizar una doble mirada: “el hombre/ mujer interior por una parte, la sociedad y la circunstancia histórica que le influyen, por otra” (Ciplijasukaité ct. por Montiel Rayo 193). De este modo, suponen un umbral inmediato a su contexto español después de la guerra y sus cronotopos de exilios durante el destierro, en especial, el que refiere a las redes intelectuales que cultivó mediante la correspondencia.

Sus cartas, sistematizadas en cajas, muestran el celo con el que las trataba. No sólo están dispuestas de acuerdo a grupos de destinatarios (siendo las dos que ocupan las misivas de Ricardo Gullón, las más voluminosas) sino que, en muchas ocasiones, están cosidas a las respuestas que él les enviaba permitiendo visualizar la comunicación

de manera más certera. La conservación de todas éstas y el cuidado depositado en ellas advierte de su intención de la producción de su archivo.

2.1.3. El archivo como unidad de vida

Disponer del archivo de Ildefonso-Manuel Gil frente a uno, desplegado en todo su esplendor, supone quedarse impresionado de inmediato debido a la ingente cantidad de documentos que guardó, y al esmero con que organizó su contenido. Las cartas se hallan en cofres pequeños; los borradores de las novelas, en cuadernos y carpetas; los artículos de prensa, distribuidos de acuerdo a la autoría (los que él publicó frente a los que otros editaron sobre él), descansan en álbumes mientras que las fotografías son atesoradas en archivadores, y todo ello con notas que permiten identificarlos con velocidad. Incuestionablemente, el método de Gil responde al del archivo: “Archival reason is a form of reason devoted to the *detail*” (Osborne 58). Nunca podremos constatar cómo fue su origen, ni en qué momento se transformó en artefacto de memoria, si éste fue un proceso consciente o no, aunque los mensajes en su obra (“Autoelegía esperanzada” u otros versos como “Poema final”)¹²⁰ parezcan afirmarlo; en cualquier caso, lo que nos atañe es que su archivo se convirtió en su modo de perdurar, y en su recreación de vida y obra.

Charles Merewether define el archivo como “a repository or ordered system of documents and records, both verbal and visual, that is the foundation from which history is written” (10) y expone que una de las características que ha determinado los tiempos modernos es la relevancia que se le dotado a éste en cuanto a conocimiento

¹²⁰ “No me dejes morir./ En tanto alientes,/ víveme en tus recuerdos,/ cobijame en tus sueños/ donde yo velaré mientras tú duermes”, “Poema final”, en *Poemaciones* (1982).

histórico, ya sea resultado de la obra de una organización, un grupo o un individuo. El archivo de Gil no sólo responde a esta descripción, sino que se convierte en conocimiento histórico porque sus obras plasman la España de primeros de siglo, el padecimiento de la Guerra Civil, el consiguiente tormento de la posguerra como vencido y la vivencia exílica con su regreso, dispuesto en formas y géneros diversos. Regresando a la idea de Zambrano, Gil es testimonio, y su obra es la recreación de éste mediante su archivo. Así, los hechos vividos se transforman a través de varios procesos de “acciones” a “recuerdos-imágenes” para llegar a ser “obra literaria” hasta finalmente alcanzar a ser “testimonio vivido”. Gil observa esta cualidad en sus reflexiones personales sobre la facultad evocadora: “Había aprendido que los hechos reales cambian de valor y de sentido, hasta borrarse por completo de nuestra actualidad, primero y, después, de nuestra memoria... para que de pronto en un vuelco total, todo reaparezca, con menos relieve pero más hondura, en el plano de nuestra vida” (*Un caballito* 68). Se refiere a un primer proceso de vivir y recordar que se torna parte de su escritura y su modo de reproducirla en la remembranza y la redacción, y que finalmente se muda a colección a través del atesoramiento de textos. Pero la hondura a la que alude adquiere una significación distinta mediante su archivo, pues al ser inscrito, adquiere mayor profundidad, la imposibilidad de ser borrada.

No hay reglas sobre el archivo, como indica Derrida, cada uno establece las suyas propias, forma parte de su propia constitución: “Todo archivo es constituyente y conservador. Revolucionario y tradicional. Archivo *eco-nómico* en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra más de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley, de una ley que es la de la casa (*oîkos*), de la casa

como lugar, domicilio, familia, linaje o institución” (*Mal* 15). El repertorio de Gil no dispone un habitáculo oficial reservado,¹²¹ su hija Vicky Gil lo conserva, lo cual, enfatiza dos nociones, por un lado, la custodia familiar y la protección, puesto que no es accesible a cualquiera, sino que supone un privilegio poder descubrirlo como investigador; y por otro, la ausencia de un espacio específico para éste en el que sus diferentes materiales estén dispuestos de modo estático, le aporta libertad a su funcionamiento y a las posibles conexiones que entre ellos se establezcan, es decir, las leyes no se limitan por factores externos, sino que sus normas se fundamentan a través de sus documentos, y específicamente de sus recuerdos.

Como ya se señaló previamente, la obra de Gil, sea cual sea su género (más allá de los estudiados en este capítulo) se fundamenta en los recuerdos-imágenes: “Sin especiales reflexiones, sin más meditación, prefiero dejar que mis recuerdos se ordenen por sí mismos” (*Vivos* 32). Este libre albedrío permite que sean los recuerdos no sólo los que guíen su escritura sino que también marcan las leyes de su archivo. Y esto no sólo concede la ausencia de un orden, sino la posibilidad de ir hacia delante, volver atrás, girar en un sentido o en otro, del mismo modo que la memoria funciona de manera aleatoria en ocasiones (*mneme*), y conserva imágenes y momentos concretos frente a otros, en apariencia más relevantes (anamnesis). En su clasificación de la memoria, Ricoeur expone que la anamnesis, como memoria práctica, implica el ejercicio del uso de la memoria y que esto a su vez, conlleva el riesgo de su abuso. Al examinar el archivo ficticio de Melquíades en *Cien años de soledad*, Roberto González Echevarría

¹²¹ En una conversación con Vicky Gil, expresó que existía la posibilidad de ceder el archivo de su padre al Instituto Fernando el Católico.

señala: “A process of repeated combinations, of shuffling and reshuffling ruled by heterogeneity and difference. It is not strictly linear, as both continuity and discontinuity are held together in uneasy allegiance” (24). Como afirma Gil sobre su obra y la memoria, ésta discurre con muchos fallos, existen fragmentos sueltos o que simplemente se han emborronado e impiden un trayecto en línea recta o circular sin pausas, en la misma dirección, al igual que la imagen evocada por JRJ: “todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo y siguen y siguen” (“Espacio” 132).

Ricoeur afirma que el archivo significa que la operación historiográfica pasa a la escritura, en un proceso que parte del testimonio oral, frente al archivo que “es escritura; es leído, consultado” (215). De este modo, el archivo de Gil se conforma en “a place of longing where the world can turn on the discovery of an insignificant fragment: a place for creating and re-working memory” (Featherstone 594) más allá de las obras de manera individual. La observación de los artefactos y la lectura de sus documentos activa un mecanismo circular en el que cada recuerdo-imagen rueda sobre sí mismo, trayendo al presente el pasado, haciendo pausas, conectándose con otros puntos del presente y con otros recuerdos, constituyendo así una gran maquinaria cuyas ruedas se vinculan con otras por imágenes concretas, ya sean espacios, des-tiempos o personajes. Por ello, la relevancia del archivo no consiste realmente en la acumulación de textos (a pesar de que suceda) como al proceso de elaboración, concretamente, al de reelaboración al que dedicó el aragonés gran parte de su tiempo en el regreso a España y el que desempeña la persona que acceda a su archivo. Ricoeur insiste en esta noción, pues coloca en primer rango dicha labor que “consiste en medidas físicas de

preservación y en operaciones lógicas de clasificación” (*La memoria* 219), y que califica como “la primera mutación historiadora de la memoria viva sometida a nuestro examen” (219).

González Echevarría indica también que el orden que prevalece en el archivo de Melquíades no es cronológico, sino un proceso de cancelaciones, sustituciones y huecos (24), exactamente como el de Gil. Éste ofrece diferentes elementos y cada uno de ellos representa un instante quieto, una escena, una etapa, etc. a los que le pueden faltar fragmentos y que desde luego, aportan una visión global de su unidad de tiempo, su vida. En *Vivos* menciona los meses en el seminario, pero no los narra, puesto que ya escribió *Concierto*, que se une al primero a través de varios puntos específicos, como el siguiente: “Ese poema es especialmente conmovedor para mí. Escribo ahora, mañana del 29 de noviembre de 1999, diciéndolo por primera vez, que los versos 19 a 32 y 40 a 55 venían de aquella elegía, escrita como he dicho y reitero, a lo largo de las muy espantosas noches historiadas en mi novela *Concierto al atardecer*, escrita ya en Estados Unidos el año 1963 y publicada en Zaragoza” (93).

Este fragmento conecta tres de sus obras, dos volúmenes autobiográficos y un poema, el cual se completa a través de ellas: el poema corresponde a las emociones sentidas en el seminario que lo inspiraron, y cuya experiencia general se narra en la novela, la cual, a su vez es omitida en la autobiografía, a propósito, pues el testimonio se halla narrado en ésta. Pero el vínculo de las tres, incluso sin mencionarlo, denota ese cosmos vital-narrativo que Gil erige en sus obras y se plasma en su archivo “The connectivity of parts is precisely why narrativity turns ‘events’ into *episodes*, whether the sequence of episodes is presented or experienced in anything resembling

chronological order” (Somers 616). El archivo, que no funciona en un sentido cronológico, se convierte en la unidad de tiempo que es su vida pues cada uno de sus elementos se vincula a los demás recreando el itinerario vital y literario de su protagonista siguiendo la estela de JRJ: “la obra entera de un poeta, como su vida, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar” (“Espacio” 119).

La labor de compilación de sus documentos es el culmen de esa unidad vital a través de su escritura como mecanismo inicial para existir: “To tell, to write, to live a life was an act made by the word; or, to put it in another way, the life-narrative verbal or written, was the dominant (by now, possibly, the only) way of imagining or figuring one” (Steedman 226). La posibilidad de poner por escrito su vida le permite, al fijarla en el archivo, no sólo existir en un plano distinto del recuerdo y descubrirse, sino incluso recrearse. Esta noción coincide con la aproximación de Loureiro, que afirma que “identity is created or constructed at the time of writing, resorting to a number of collectively shared discourses” (16). Por ello, la performatividad de la escritura, de la reescritura y de la compilación archivística nos acercan al modo de construcción de la identidad narrativa de Gil.

2.2. Cronotopos de exilios de Gil

A diferencia de las memorias de Zulueta, el archivo de Gil no construye su identidad narrativa sobre tres bloques específicos fácilmente reconocibles (la niña de la ILE, la mujer republicana y la exiliada). Sin embargo, la de Gil se fundamenta en una constelación de imágenes que consisten principalmente de espacios y personajes relevantes en su existencia. Gil sí da rienda suelta a lo emotivo, y esto con una multiplicidad dimensional, dentro de la cual se pueden establecer tres categorías

principales: siendo éstas, la familiar como espacio de la identidad, la literaria-artística y la bélica.

La primera categoría hace referencia a todo lo que conforma el espacio de sus orígenes, los miembros de su estirpe, su pueblo, sus amigos, etc. y se destacan así las representaciones de su hermana y su padre, por un lado, y Daroca, por otro. Se trata de todos aquellos elementos que componen ese pasado mítico y sublimado de la infancia al que resulta imposible, pero grato volver. Su hermana Victoria se distingue desde el comienzo, pues la nombra a raíz del dolor de la temprana pérdida. Por ello, la describe con gran admiración en relación a su talento al piano y las expectativas que la familia había depositado en éste: “Diré, por si aún no lo he dicho, que yo adoraba a mi hermana Victoria, tres años mayor que yo...” (*Un caballito* 29) o “Estoy seguro de que Victorica era tan buena, tan excelente narradora como se me aparece en mi memoria. Yo nunca tuve celos, sino orgullo, de que me dejara sin protagonismos” (*Un caballito* 41). Victoria es su cómplice, pero también su maestra (en juegos y en la cotidianeidad), y por ello, Gil la acompaña y la convierte en su modelo a seguir. Su imagen queda cristalizada por el dolor que provoca su fallecimiento con tan sólo dieciséis años, lo que le impide mencionarlo hasta el final del primer volumen, a pesar de las exclamaciones que lo anticipan, y que se convierte así en el quiebre de la infancia y el paso a la edad madura.

Su padre, Manuel Gil López, es farmacéutico y el primero en la familia en haber obtenido un título universitario, lo cual provoca gran orgullo en su hijo. El padre es un auténtico mentor, que lo acerca a la literatura siendo muy niño, lo apoya en su vocación, y le sirve como guía en los escurridizos años de la niñez y de la adolescencia: “De aquel

verano de 1920 recuerdo paseos con mi padre, los dos solos. Me gustaba mucho ir al Val, donde teníamos dos viñas; ya en agosto se podían picotear granos maduros, pero lo bueno era ir con mi padre, oírle hablar y contarle cosas, cuando me preguntaba algo. Era mejor oírle” (126). En las conversaciones que se daban en estos momentos, el padre educa a Ildefonso sobre la relevancia de la honradez y de la justicia social, ideales que se perpetúan en su identidad narrativa a través de sus volúmenes. Al igual que su hermana, su padre fallece pronto (cuando él tiene dieciséis años), y su ausencia acentúa la hondura de su figura en el imaginario: “Pensaba mucho en [mi padre] y no necesitaba visionarlo, porque lo tenía enteramente en la memoria. Las conversaciones de hombre a hombre, que no pude apenas llegar a tener, las imaginaba, consciente de que estaba haciendo una mitificación” (*Vivos* 52). La efigie del padre continúa presente en su imaginario mediante la inventiva. Incluso usando la imaginación, su admiración es de tal magnitud, que el autor necesita merecerse su encuentro.

Estas dos figuras, desde la separación, ocupan un papel especial en las páginas de las obras. Michael Mayerfeld Bell expone que en las sociedades modernas vivimos, a nuestro pesar, en paisajes colmados de fantasmas, entendidos como un “anima, *geist*, or genius – that possesses and gives sense of social aliveness to a place” (815). De este modo, los símbolos de Victoria y el padre se convierten en fantasmas que habitan las páginas autobiográficas, llenándolas de evocaciones sobre la viveza de la niñez y a su vez, conectándolas con otra de las imágenes preferidas en la construcción de su voz narrativa: Daroca, un espacio recurrente en su itinerario vital, al que siempre retorna, incluso durante los años de su exilio. Además, es el escenario de inspiración de otras obras (no estudiadas en este capítulo, como *Juan Pedro el dallador*).

Daroca perfila la voz narrativa de Gil en cuanto a que se convierte en su origen y en su lugar de pertenencia, de aprendizaje y de primeras experiencias. Indica Doreen Massey que el hogar se concibe como: “A source of belonging, identity and security” (170) y estos aspectos provocan gran orgullo en el autor.¹²² Se explicita mediante la descripción de sus calles, el detalle de las fiestas populares, como los mazos de Jueves y Viernes Santo,¹²³ o la exposición de ciertas voces utilizadas sólo en el pueblo: “Para los hablantes de Daroca esa voz, no bisílaba sino monosilábica, tiene como único significado la tercera acepción de la Real Academia de la Lengua Española en la voz bisilábica, sin señalar la diferencia entre ambas formas. Tio y tia, equivalentes a señor, señora, pero más generalizados, más vulgares” (*Un caballito* 89), así como el uso de formas y sufijos típicamente aragoneses en el interior de su texto, como “mañico” o la terminación “-ica” tras los nombres de sus hermanas. Señala Witlin que “the imagination of the exiled is filled not only by memories of places and people behind, memories of events, but also memories of words heard only before his exile” (108). La representación de estos elementos, la inclusión de Gil como personaje dentro de ellos y la reproducción de los comportamientos del grupo insisten en su imagen como darocense.

A su vez, en conexión con estas representaciones, hay una estampa que cobra un valor esencial en la identidad de Gil y es el nombre. Por un lado, y ligado a Daroca, se distingue el sobrenombre familiar para singularizar a las familias del pueblo, como él explica: “En tierras altoaragonesas, el nombre de la casa especificaba la identidad

¹²² La dimensión espacial de Daroca como parte del cronotopo será estudiada más adelante.

¹²³ Expone Gil que, durante el jueves y el viernes de Semana Santa, en Daroca existía la tradición (para los niños) de golpear la tierra y las aceras con mazos para acabar con los diablos que se escondían bajo la tierra.

concreta. Fuera de allí, el apodo familiar ratificaba la identidad personal” (*Un caballito* 133), y el de los Gil era “Los Porros”¹²⁴, lo que supone una identificación dada y ratificada por él, con el pueblo familiar y con la tierra. Por otro, el nombre de pila se convierte en un modo de desarrollar diferentes facetas de su personalidad. Desde muy pequeño, fue llamado “Manolito” en el hogar, pero al preparar la documentación para ingresar en el bachillerato, descubrió que ése no era su nombre: “El asunto, caso, revelación, sorpresa, puñetería, destino al fin y al cabo, era que no me llamaba Manuel, sino Ildefonso Manuel” (*Un caballito* 163).¹²⁵ El inicial desconcierto fue seguido de la adopción de diferentes partes del nombre de acuerdo al contexto: en su adolescencia fue Ildefonso, de cara a su labor poética; tras la guerra civil, se convirtió en Alfonso; para finalmente regresar a Ildefonso durante su estancia en Estados Unidos aunque para los allegados, nunca dejó de ser Manolo. El hallazgo de “un nuevo nombre” le permite crear diferentes dimensiones del mismo ser, distinguiendo entre el escritor y el profesor, Ildefonso; frente al amigo, esposo y padre, Manolo, o Alfonso.¹²⁶

La segunda categoría de imágenes corresponde a todas aquellas que apelan a su sensibilidad artística y su vocación literaria. Desde muy niño, la lectura es una estampa recurrente en sus textos, detallando sus primeras lecturas de *El Quijote*, el descubrimiento de la poesía mediante los versos de Bécquer y Rubén Darío, así como las figuras adultas

¹²⁴ Hace referencia a un antepasado, famoso por su gusto por la comida y el vino, que requería el “porro”, en lugar del “porrón” (redoma de vidrio muy usada en algunas provincias españolas para beber vino a chorro).

¹²⁵ Rosario Hiriart aporta una explicación a lo acontecido: “Indudablemente, la persona encargada de inscribir al recién nacido antepuso al Manuel que la familia quería ese Ildefonso que procedía del San Ildefonso de Toledo, que se halla en el santoral católico el 23 de enero” siendo tan próximo a su nacimiento, el día 22 (*Un poeta* 244). Hiriart se refiere al Colegio Mayor de San Ildefonso, fundado por el arzobispo de Toledo, el cardenal Cisneros como origen de la Universidad de Alcalá de Henares.

¹²⁶ Dicha polifonía de nombres se manifiesta también en JRJ en su obra a través de *Josefita Figuraciones*, una recreación de sí mismo como niño, que aparece originalmente en *El zaratán* (1946).

que le proporcionaban clásicos de la literatura, como el maestro Mingote o don Manuel Lorente “prestando[le] volumen por volumen, las obras completas de Julio Verne” (*Un caballito* 142). Esta pasión por la literatura se deja sentir muy pronto, gestándose el deseo de componer sus propias narraciones poéticas hasta germinar en el deseo de dedicarse completamente a ellas. El estudio de la carrera de Derecho es sólo un medio para poder sostenerse y disponer de tiempo para su actividad literaria. Incluso tras el fallecimiento de su padre, le obsesiona “convencerlo de que la literatura era [su] única vocación y le reiteraba, obsesivamente, en vano [su] gratitud, por haber sabido comprenderlo tan a punto” (*Vivos* 51). La literaria se convierte así en vocación, expresión de sí mismo, ocupación y motor del exilio. “Si nos fuimos de Zaragoza nueve años después y estuvimos más de veinte años viviendo en Estados Unidos, fue porque al fin se pudo cumplir mi vocación de vivir de la literatura: de la ajena y de la mía” (*Vivos* 28).

La literatura se transforma además en el lenguaje que le permite intuirse e individualizarse. Los diversos géneros que cultiva le permiten explorar diferentes facetas de sí mismo y de sus emociones, así como de sus vivencias cuando las transcribe, pues sus obras son una reflexión acerca de la memoria y ésta, a su vez, lo es sobre la voz que crea en el momento de escritura. “La identidad es una construcción que se relata, pero que implica tanto la lectura y relectura del pasado, como la apertura hacia un proyecto” (Díaz ct. en Velasco 118), es decir, Gil evoca el pasado, estas imágenes que su memoria le presenta en estas constelaciones y su expresión las codifica y las conecta con el presente y el porvenir, tratándose así de una identidad que está en constante construcción.

Otra imagen esencial que uniría esta esfera de orígenes espaciales y sensibilidad sería el teatro Cervantes, el edificio que hacía las veces de escenario y de cine en Daroca,

en sus primeros años de vida, antes de que el Teatro Bretón se incorporara al universo familiar. Su relación con la intimidad de la cabina de proyección y la visión de la pantalla desde ella marcan un antes y un después en su cosmovisión sobre la memoria y los recuerdos: “Era ya para cuando *La España trágica* y había comenzado para no acabarse ya, mi entusiasmo por el cine. Paralelamente era cuando yo empecé a proyectarme escenas en mi almohada, con los ojos prietos contra ella” (*Un caballito* 151). Sin duda, las proyecciones cinematográficas despliegan su deseo por jugar a mirar y tener control sobre lo mirado, en este caso, vivido; no obstante, el influjo en su percepción va más allá. Al descubrir el funcionamiento de las películas en el cinematógrafo, expone: “Me di cuenta de que cuando, de repente desaparecían de la pantalla las imágenes era que se había cortado el celuloide” (*Un caballito* 150). El corte en la película se corresponde a las borraduras que el olvido provoca en los recuerdos, de acuerdo a su densidad. Por lo tanto, el cine más allá de las historias que contiene, fundamenta otra estructura de pensamiento sobre la memoria.

La última de las tres clasificaciones que cimientan la identidad narrativa de Gil en su archivo es la que corresponde a la guerra, no sólo como acontecimiento, sino como rizoma del que parten otras muchas experiencias, emociones e imágenes. Entre las numerosas estampas que la componen, destacaré el seminario turolense y el exilio en Estados Unidos como vivencias específicas.¹²⁷ Tras la sublevación militar, Gil es encarcelado en el seminario y permanece siete meses en él. Su estancia, descrita con realismo en su novela, consiste en un auténtico averno en el que el tiempo, el espacio y los individuos dejan de existir, ya que están completamente aislados del mundo exterior

¹²⁷ Y no como espacios, ya que esa aproximación será discutida más adelante.

y esperan para ser llamados a morir. El seminario, así, se convierte en un corte transversal de su vida y de sí mismo. El personaje de Emilio reflexiona en *Concierto* tras el golpe militar respecto a esto mientras lee el periódico: “‘Algo que en suma no podrá ser nunca continuidad de la vida de antes del diecisiete de julio’. No siempre la vida de un hombre puede pertenecer a dos épocas radicalmente distintas y sobre todo habría miles de españoles que no podrían saltar la enorme zanja que separaba a una y a otra, ancho vacío, foso inmenso que acabaría llenándose de odios y de muertos” (59). Como Emilio, Gil se transforma: no puede existir en los dos periodos que componen el antes y el después del seminario; así lo cronológico entonces se distorsiona. En lo personal, ha experimentado el horror, cuyo trauma le acompañará durante años y sólo comenzará a sanar con el amor de su futura esposa Pilar, y su posterior marcha a Estados Unidos. En lo contextual, se convierte en un vencido de la guerra, que subsiste y vive en primera persona la rotura absoluta de las Españas en la posguerra.¹²⁸

El exilio a Estados Unidos, por su parte, constituye un bálsamo tras el sufrimiento y la posibilidad de paraíso después del infierno de la guerra y el purgatorio de los años consecuentes. Había tratado de llevarlo a cabo en 1946, y poco más tarde, pero las ayudas ofrecidas resultaron insuficientes, hasta 1962 y el apoyo de Francisco Ayala. El mismo Gil lo describe así: “Nuestra estancia de más de veinte años en Norteamérica fue en su conjunto una hermosa experiencia continuada. Allí me dieron mucho de lo que España— no esa vaga abstracción, sino el vivir de cada día—me había negado” (*Vivos* 151). El destierro le proporciona la posibilidad de consumir su vocación como profesor

¹²⁸ Naharro-Calderón se refiere con el concepto de “Las Españas”, tanto “a la histórica pluralidad medieval de culturas peninsulares que sufrieron o aportaron versiones textuales de exilio, como a la diversidad de la experiencia exiliada... [para] así no privilegiar centro o polo alguno, presentar un esquema anti-totalizante frente al tradicional de la hispanidad esencial” (*Entre el exilio* 15).

de literatura y escritor, la prosperidad familiar y la placidez del ánimo tras el trauma de la prisión turolense. Según Hernández Martínez, el exilio de Gil es una “continuación física del que sentía en el propio país. Allí en 1962 acaban las pesadillas de las ‘sacas’ y comienzan sus composiciones a filtrar ese nuevo ambiente” (“Trayectoria” 204).¹²⁹ Su destierro le permite reencontrarse consigo mismo, enfrentarse a las experiencias del pasado mediante la literatura. Precisamente no escribe *Concierto* hasta que se traslada a este país. Por otro lado, su perspectiva geográfica, desde el otro lado del Atlántico, le transforma la visión de la España que dejó y a la que regresará con asiduidad. Afirma Ricouer sobre la voz narrativa que conocerse entraña “interpretarse a uno mismo bajo el doble régimen del relato histórico y del relato de ficción” (“‘identité” 341),¹³⁰ así que Gil vuelve a descubrir su voz mediante la experiencia del exilio en sus obras.

Debido a la multiplicidad de imágenes y dimensiones que caracterizan a Gil en sus obras, el archivo resulta un medio eficaz para explorarlo, pues éste conjuga “issues of representation, interpretation and reason with questions of identity, evidence and authenticity” (Osborne 51). El aragonés provee sus textos y documentos para representar e interpretar su experiencia vital y compartir estos procesos con aquéllos que tienen acceso a éstos. Los componentes de su repertorio, a su vez, posibilitan cuestionar y reinscribir su identidad, conformada por la constelación de recuerdos-imágenes señalada, creando círculos secantes. Sin embargo, estas esferas no sólo se relacionan en parámetros temporales sino que se vinculan geográficamente, en otras palabras, a cada lado del océano y por ello, su archivo es transatlántico y transnacional.

¹²⁹ De la misma forma, aunque desde una perspectiva estética, le ocurrió a Gonzalo Torrente Ballester, el cual marchó a EE. UU., ante el escaso eco de su obra en la España de los años 1960.

¹³⁰ Mi traducción del original en francés.

Sus obras remiten a experiencias vividas en puntos específicos, que son recreadas y transformadas de acuerdo a sus conexiones con el tiempo y a sus virajes por el espacio.

El itinerario vital de Gil ya supone uno transnacional en el que parte de su experiencia en España, se desplaza a Estados Unidos y desde ahí, el flujo en ambas direcciones es continuo. El volumen *Transatlantic Studies* expone cómo el marco transatlántico ofrece diferentes maneras de meditar sobre conceptos esenciales como la posmodernidad, la globalización... (Enjuto-Rangel et al. 6), y sin duda, el exilio. Así, la experiencia exílica de Gil y su reproducción en el archivo adquieren un cariz diverso al plantearse desde el prefijo “trans”, que representa un conjunto abierto de relaciones multidireccionales de redes (Enjuto-Rangel et al. 9), que se analizarán con mayor profundidad en la sucesiva sección sobre los cronotopos de exilios.

El exilio predispone el archivo de Gil ya que lo construye desde una mirada circular y discontinua, determinada por el viaje de ida y vuelta que conlleva su destierro y su regreso definitivo a España, unido a su evocación de los cronotopos de identidad familiar, estéticos y transatlánticos. Los documentos que componen su repertorio, en especial, sus volúmenes autobiográficos, revelan recuerdos-imágenes que evidencian sus dimensiones cronotópicas de espacios, des-tiempos y redes de intelectuales. Como sucede en todo cronotopo, dichas facetas son indivisibles, pero para el propósito de estudio de este capítulo, se presentarán por separado, para comprobar que los espacios de Gil son, de hecho, modificados por el trazo de sus des-tiempos en el interior de sus páginas.

2.2.1. Espacios de la circularidad

La dimensión espacial tiene gran presencia en las obras de Gil, pero no de un modo tan inmediato como en Zulueta. Al realizar el mismo ejercicio que con las obras de la madrileña, y observar los índices de sus tomos de recordación, *Un caballito* sí manifiesta una enumeración espacial primordialmente (la mayoría de los títulos de sus capítulos apuntan a lugares concretos de su cosmos geográfico, como “Primeras escuelas”, “La Vaquería”, “La casa nueva”, etc.). Sin embargo, *Vivos y Concierto* no sostienen ese modelo, y los encabezamientos de sus diferentes secciones apelan a experiencias principalmente, aunque las dimensiones espacio-temporales estén presentes (“Viaje a Aragón con Jarnés”, “Goya en mi vida y en mi obra” o “El año decisivo” y “La pasión según Emilio”, “El traslado” o “En el fondo del pozo”, respectivamente). La compilación de las imágenes de diversas dimensiones cronotópicas que sugieren insiste en la estampa de una constelación de representaciones interconectadas, que a su vez, trazan un itinerario vital, inspirado en sensaciones y experiencias, más que lugares y momentos.

En el imaginario espacial de las obras de Gil, emergen tres ambientes principales de acuerdo a su presencia en el relato y a su relevancia afectiva. Éstos son Daroca, el seminario turolense y Estados Unidos. Cada uno de ellos incluye a su vez diferentes espacios en su interior, cual matrioskas, y representa un estadio de la vida del autor. Aunque estos consisten en ambientes espaciales, su conexión con la dimensión temporal es indiscutible y necesaria para compendiarlos. Como señala Bakhtin, “space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history” (*Dialogic* 84). De este modo, Daroca es un símbolo de su infancia; el seminario representa el

periodo de la Guerra Civil, y Estados Unidos es una sinécdoque para su estancia exiliada.

Daroca es el espacio del origen. Como se señaló previamente, es uno de los fundamentos de su identidad narrativa, lo cual se percibe en su presencia como primer escenario vital y en el influjo como fuente de referencia constante. Al narrar sus aventuras infantiles, la descripción de su ambiente es tan relevante como los sucesos, pues éste lo acompaña y completa su ser. Al evocar el nacimiento de su hermana pequeña y reseñar el recorrido hasta el estanco de su tía, dibuja una imagen muy detallada de la vía donde residían:

Nuestra calle, eje social y económico de la ciudad, se había mantenido largo tiempo, como estaba aquel trece de junio de 1915, y aún iba a seguir unos pocos años más. Era un ancho arroyo de tierra pelada, endurecida por su función de camino axial, una cuneta y una acera de las losas de piedra a cada lado, en cuadrados de tamaños diversos, que se interrumpían a la entrada de cada calle o callejón.

Hermosamente jalonada por sus dos monumentales puertas, el arco de la Puerta Alta y el de la Puerta Baja, la Calle Mayor recogía todas las aguas que bajaban desde los dos lados de alturas colindantes, a través de los encostrados callejones y calles. En las fuertes tormentas de verano, brusca y ruidosamente, el ramblar se convertía en ramblazo y las calles adyacentes, sobre todo las que iban hasta la cuesta de San Jorge, eran auténticas torrenteras... (*Un caballito* 18)

Gil ofrece una estampa quieta del ambiente señorial de su calle, la principal del pueblo. Su descripción apela a las imágenes poéticas del arroyo y la piedra, agua y tierra, dos

de los cuatro elementos, acentuados por la representación posterior de los pórticos y las tormentas. Precisamente las dos puertas ilustres que encierran el centro histórico de la ciudad anuncian un principio y un fin, límites que separan Daroca del resto de la tierra, como si se tratara un paraíso mítico. De hecho, Daroca supone un espacio mítico en la concepción de Gil. Esta construcción se repite entre los escritores que se marcharon al exilio, como Rafael Alberti, cuando recuerda el Puerto de Santa María en *La arboleda perdida* o Ramón J. Sender con Tauste y Zaragoza en *Crónica del alba*.¹³¹

La imagen mítica de Daroca se acentúa mediante la asociación familiar, pues el clan siempre residió en el pueblo. Presenta, por una parte, el lado paterno, los Gil, conocidos como “los Porros” y dedicados en su mayoría a la ganadería, con la salvedad de su padre, que se formó como farmacéutico. Y por otra, el materno, los López, destacando la figura del abuelo Julián, herrero y veterinario, hacia el que siente mayor admiración. Tras esta introducción, descubre la historia de amor de sus progenitores, Manuel Gil y Lucía López: “En amores desde los doce años mis padres hubieron de esperar muchos más para casarse... Se casaron en cuanto estuvieron establecidos; no pudo ser en Daroca, donde a la sazón no había farmacia libre, sino en Paniza. Contaban con su gran amor, con ellos mismos y poco más que con lo puesto” (*Un caballito* 28). Bakhtin indica que los motivos del “encuentro” y la “unión matrimonial” entre dos amantes tienen gran relevancia biográfica y que funcionan como “poles of plot movement” (*Dialogical* 89); para Gil, éstos son los factores que dan forma a su relato

¹³¹ Hernández Martínez, ha señalado que el paisaje funciona “como vehículo de la eternización” (“Espacios” 72) de manera recurrente en la obra de Gil.

originario, pero también los que lo conectan con Daroca, desde mucho antes de su nacimiento.

Por supuesto, Paniza, forma parte de este cosmos mítico que Gil construye en torno a su infancia. Menciona en varias ocasiones que nació allí por el contratiempo de no disponer de farmacia libre en el pueblo familiar y que allí vinieron al mundo Victoria y él. Paniza pertenece a un espacio por el motivo contrario a Daroca: por la ausencia de imágenes desde el recuerdo y la necesidad de construir una estampa mediante la imaginación. Aquéllas son enfatizadas por la idealización de las anécdotas: “Mi madre nos dormía contándonos cosas felices de Paniza y mi desconocido pueblo natal empezó a existir entre mis afectos primeros. Fue en mi mente, durante mi primera infancia, un pueblo hermosamente mítico. Sólo conocido por referencias... yo no conservaba ni la menor vivencia” (*Un caballito* 28), ni tampoco de su hermana. De este modo, Paniza se establece a un nivel similar dentro de la concepción mítica del autor.

La familia y Daroca se convierten casi en uno, por esa unión trascendental a lo largo de las generaciones y el tiempo. Pero al pensar en la familia nuclear de Gil, sus padres y sus hermanas, ésta dispone de un espacio propio de asociación dentro del pueblo, la rebotica. Los niños pasaban mucho tiempo en la farmacia, siendo negocio familiar, puesto que el padre ejercía su profesión allí y la madre ayudaba. Pero concretamente lo hacían en la habitación trasera, que estaba destinada al esparcimiento, como confiesa: “Me gustó la rebotica; para nuestra vida familiar era la pieza más importante de la casa: allí hacíamos las comidas, leíamos, hablábamos con nuestros padres, estudiábamos y allí por las noches, desde la cena hasta las diez, jugaban a la lotería, no se llamaba entonces bingo, mamá y tres o cuatro o cinco vecinas” (*Un*

caballito 97). Esta estancia se convierte en la extensión espacial de la familia, un espacio social donde se dan “encounter, assembly, simultaneity” (101 Lefebvre), un lugar más íntimo que la propia residencia, pues en él pasan más tiempo cada día y se trasladan las actividades propias de la casa a esta prolongación. Gaston Bachelard erige la casa como el lugar primero y primordial de la intimidad, “la cuna [del hombre]” (30), la que da continuidad a las imágenes de sus recuerdos, puesto que los contiene y preserva. Se convierte, de este modo, en un lugar de protección en tanto que en ella se desarrolla la función de habitar. El cuarto de atrás de la rebotica constituye la representación del hogar, puesto que allí convive la familia día tras día y donde el niño Ildefonso se siente protegido.¹³²

Daroca, paraíso mítico, es el origen y como tal, el espacio de los descubrimientos: los amigos, la complicidad (con su hermana Victoria), las pasiones literarias y artísticas, los primeros amores e incluso la injusticia social. Dentro de Daroca como espacio, Gil concreta otros en su interior, cuya función es precisamente ubicar cada uno de estos hallazgos. Las calles son el marco de los juegos infantiles con los primeros amigos, Marcial y Eduardo, y las reiteradas travesuras, resultado de la colosal curiosidad del autor desde niño. Pero también lo es de los primeros amores. Resulta muy conmovedor el relato del primero:

Delante de la confitería de Cosculluela, junto al escaparate de la plaza de la Merced, había un grupo de gente forastera y me fijé más en una niña; debía de tener mis mismos años y llevaba suelto el pelo, de un color rubio intenso que yo no había visto nunca. Cuando me acerqué, arrimado al cristal, le oí hablar con

¹³² En línea con *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité.

una voz y una entonación que me impresionaron; eran algo jamás percibido por mí, que me asombraba y me era como una caricia... aquella niña me estaba pareciendo algo de otro sitio, algo de nunca, una hermosa rareza, un milagro. (*Un caballito* 51)

De nuevo, localizado pormenorizadamente en su memoria, indica el punto concreto de la calle donde encontró a la destinaria de sus afectos infantiles, pues la geografía se torna en otro personaje más de sus relatos (en *Un caballito*). La niña, de aspecto e idioma exóticos, se convierte en un objeto de idealización en el mismo instante en que la descubre, pues la sensibilidad del niño Ildefonso ya está a flor de pie y es receptivo a la belleza clásica eternizada por Bécquer, uno de los primeros poetas que descubre en estos años, en sus poemas. En un artículo muy posterior sobre los espacios en la obra de Bécquer, Gil describe que las historias de amor en éstos “se produce[n] de manera esencial, adentrada[s] hasta lo más entrañable, y dejando mínimo margen a cualquier elemento circunstancial” (119) y agrega que el espacio y el tiempo externos se borran frente a los que están medidos por el poeta, en el interior de su memoria. La influencia de la poética de Bécquer ejerce un fuerte influjo en su concepción espacial así como en el misterio que crea en torno a la Niña Rubia, que representa su “primer” amor, puro, intocable y bello.

La Vaquería es uno de los espacios más relevantes en el cosmos darocense y en la memoria de Gil; el uso del artículo indefinido y la mayúscula ya adelantan su singularidad. Este establecimiento es, por un lado, una prolongación de la familia extensa de Gil (del lado paterno), y por otro, un espacio de complicidad y revelaciones del mundo animal, y por ende, humano. Por las tardes, a escondidas de sus padres, se escapaba a contemplar y ayudar con las labores que allí se realizaban, lo cual le hacía sentirse “como una persona

mayor” (*Un caballito* 60). En una de esas ocasiones, aprende sobre la reproducción animal. Descubre a su primo Manolo Gil con otros ganaderos, ejecutando el apareamiento de una vaquilla y un toro, que lo animan a que permanezca como observador:

En el brío del primer acoso del semental, a la novilla se le habían doblado las patas y Manolo se llevó al toro, que se resistía y tuvo que empujarle Lamberto; le dieron un par de paseos por el corral y Manolo, acortándole el roncal lo arrimó de nuevo a la hembra. Esta vez se cumplió la unión. No iba a tardar a saber que todo esto tenía que ver, en el hombre, con la consideración del amor como pecado. (*Un caballito* 72).

A pesar de su inexperiencia con la ceremonia (había presenciado la cópula entre gallos, que no implicaba la intervención humana), enseguida es consciente de que lo que está sucediendo, implica algo más que la reproducción animal, que también es nueva para él, y el acto le revela mucho sobre su condición de hombre, por su propia posición como espectador y la actitud de los adultos, que lo instan a quedarse, para su instrucción. Thomas DeGloma expone que la relevancia de las historias sobre el despertar sexual no radica en revelar una verdad escondida, sino en el descubrimiento de esta verdad (521). Así, todas las piezas de esta escena le dicen que lo biológico en realidad tiene mucho que ver con la concepción de lo perverso en su propia sociedad.

En cuanto a la revelación de verdades, la vaquería le proporciona más a este nivel biológico. En otra de sus naturales visitas, asiste por casualidad al nacimiento de una vaquilla. Su primo Manolo lo acoge en el establo para que pueda contemplar: “Estaba muy asombrado; la vista de la sangre no me mareó, aunque había mucha y la paja estaba tiñéndose de rojo. Vi todo sin perder detalle desde que asomó la cabeza hasta que la vaca limpió a lengüetazos a su cría. No sentí repugnancia en ningún momento y creo que debí

de estar muy emocionado” (*Un caballito* 67). A esta visión, le sigue la sentencia por su primo de que así también nacen los seres humanos. Por lo tanto, descubre más sobre su ser y su propio funcionamiento. La Vaquería es un espacio en el que se le abren las puertas de la madurez y se le descubre el mundo animal como un teatro de lo humano, que media su propio aprendizaje vital.

Dentro del espacio de la Vaquería, Gil concreta otros que denomina complementarios a ésta, porque tenían cierta funcionalidad para el establecimiento. El primero es el prado, donde corrían los caballos, y se organizaban merendolas familiares. Éste es el escenario particular que inspira el contexto de *Juan Pedro el dallador*. El segundo es la huerta, empleada para el “alfalce” y otras hierbas, y en la que la familia organizaba almuerzos de domingo, cuyo plato principal era la paella.¹³³ En este ámbito, Gil continúa su descubrimiento de lo que él denomina “experiencias biológicas”. Las dos anteriores implicaban un papel observador, pero ésta sucede en primera persona, un acto que conlleva el conocimiento de sí mismo y de su cuerpo, su primera vivencia onanística:

Puse gran empeño en aprender a trepar a los árboles, engarriando obstinadamente hasta llegar a la primera horqueta, pareciéndome cada vez un gran triunfo de sólo mi esfuerzo. Cuando había peras maduras, o simplemente mordibles, coger una y mordisquearla, era premio justo al esfuerzo. Tiempo adelante, en ese aprendizaje iniciado a los siete u ocho años, tuve la primera revelación del placer sexual solitario. Casi encaramado a un peral en flor, después de un lento y largo engarriado, quedé

¹³³ La paella se establece como un símbolo de la unión y el afecto entre familiares y amigos, como ya se vio con Zulueta y se insiste en Gil.

abrazado a una rama gruesa y comencé a sentir un grato cosquilleo entre las piernas...

(*Un caballito* 76)

Este fragmento muestra la conexión del pequeño Gil con la naturaleza, su aprendizaje personal con el mundo natural exterior, pero también el interior. La experiencia que narra, íntima, resulta poética debido al espacio bucólico en que se produce, que le permite sentirse más conectado a éste y descubrirse a sí mismo. Las alusiones a los frutos maduros inciden en su propio florecimiento como ser humano que se abre al mundo, en todas sus vertientes. Lo más interesante de la cita es la mención al peral al que el narrador se encuentra agarrado en dicho momento. Iker González-Allende expone que en *El otro árbol de Guernika*, su autor Luis de Castresana, recurre a la imagen del árbol como símbolo de “la pertenencia a una nación y a un género [que] le permite definirse, formar parte de una comunidad y sentirse enraizado” (53) pues el árbol es el elemento de naturaleza y de cohesión grupal. Del mismo modo, esta experiencia íntima de Gil enfatiza su vínculo con la tierra como hombre, al ser un joven que está descubriéndose a sí mismo a través de su sexualidad en la huerta. Por supuesto, la huerta por sí misma connota un espacio de floración, y también de carnalidad, por influjo de obras como *La Celestina* (Sosa-Velasco).

Daroca contiene otros espacios que desempeñan cometidos diferentes en su desarrollo. El Colegio de los Escolapios, “los escolapios” como lo nombra coloquialmente el narrador, supone más que una institución de aprendizaje: se convierte en el primer lugar en el que se enfrenta a la injusticia y a la crueldad.

Había oído que allí— porque escolapios era el nombre que dábamos todos al colegio, incluso como espacio: voy a escolapios, está en los escolapios, etc...— daban un trato muy duro a los estudiantes desaplicados, torpes o rebeldes. Me di cuenta de que había

en muchos adultos cierta complacencia en asustar a los niños. Yo sabía que no existían ni el coco ni el sacamantecas ni siquiera, en Daroca, la tía Malena, que tenía mala fama de bruja. Lo sabía de buena fuente, porque me lo había dicho mi padre. pero esto de que me arrearan leña, o candela, los frailes era otra cosa. (*Un caballito* 115)

El argot se apodera de este extracto de la narración en que el Ildefonso de la joven adolescencia transcribe directamente, mediante el uso de la sinécdoque para referirse a la escuela; las alusiones a “el coco” o “el sacamantecas” que descubren figuras aterradoras del folclore o “los términos de “leña” o “candela” para apuntar a la violencia impartida por los frailes. Más allá de ese retorno al argot propio de la época, la cita revela el precedente que se establece sobre la institución, enfatizado por el veraz temor a la disciplina corporal infligida por los adultos.

En la escuela, Ildefonso es alentado a resignarse a la injusticia y la violencia cometida por los sacerdotes y aparentar (no necesariamente ser) un estudiante obediente. Las diferentes ofensas hacia los estudiantes indisciplinados o con mayores dificultades, que son narradas con detalle y desconcierto, marcan su actitud rebelde y una profunda huella que se perpetúa a modo de compromiso en toda su obra, como insiste en una conferencia presentada en 1968: “[El novelista] está obligado a dar testimonio de su época. No un testimonio notarial... hay que compadecer al que las sufre y culpar a quien las causa, hay que clamar para que la injusticia sea condenada y reparada” (ct. en Sanz-Villanueva 82). Esta noción es resultado de su experiencia en los escolapios y la guía de su padre, que ante las iniquidades vividas en el colegio, condena la violencia y sentencia que “hay que ponerse siempre de parte del que ha sido maltratado. Nunca, nunca de parte del que maltrata” (*Un*

caballito 127). Se aparece esta vivencia como un aviso de lo que está por llegar, años más tarde, con la Guerra Civil, en la que también descubre figuras de autoridad que abusan de poder y destruyen el sistema establecido.

Como señala Harvey, los órdenes simbólicos del tiempo y espacio ofrecen un marco de experiencia a través del que aprendemos quienes o qué somos en la sociedad” (214). Si todos estos espacios anteriores revelan a Gil cuál es su lugar respecto a otros grupos, ya sea la familia nuclear o extendida, la social o amorosa, es la escuela donde está expuesto a un colectivo mayor de niños, de orígenes diversos y en el que aprende más sus propias reacciones y posibilidades ante ciertos regímenes que lo sobrepasan.

Por último, dentro de Daroca, se encuentra el Teatro Cervantes (que posteriormente es sustituido por el Teatro Bretón), el centro cultural local que ejerce de teatro y de cine. Ya se señaló cómo este espacio funciona como motor de mecanismo de recordación y de puerta hacia otro tipo de sensibilidades artísticas, pero también actúa como lugar de exploración de las cualidades interpretativas de Ildefonso niño, cuando le ofrecen el papel del niño mártir San Tarsicio¹³⁴ en una festividad escolar. Al actuar frente al público, la emoción que le embarga le hace conectar consigo mismo en un plano adulto, como describe a continuación: “Todo era distinto y aquel mundo que se me revelaba, con tan claro sentido de verdad, que no podía ser destruido por la presencia del público que llenaba el teatro, según había podido ver por el agujero prodigioso, y que de golpe había dejado de existir para mí” (*Un caballito* 148). El contacto con el teatro como espectador entre bambalinas le había ofrecido la posibilidad de infiltrarse en la recreación del mundo mediante la escena,

¹³⁴ San Tarsicio (Roma, 253 d.C.-267 ó 268 d.C.), conocido como “mártir de la Eucaristía” y “patrono de los monaguillos”, mártir que murió torturado por paganos mientras transportaba el cuerpo y la sangre de Cristo consagrados de camino a la Iglesia.

dimensión alterativa pero veraz en cuanto a personajes y sentimientos. Su actuación le permite internarse en esa construcción y ser parte de ella, sentir el sufrimiento del mártir y morir en una vida paralela. Su intervención implica un umbral a otras vidas, bajo otras sensibilidades y circunstancias, pero con un poso de veracidad. Esto le abre los ojos como adulto a pesar de sus siete años y le inspira a reproducirse en los diversos géneros que cultiva a lo largo de los años.

Todos estos espacios mencionados conforman Daroca como espacio mítico de la infancia. Lo interesante es que no sólo funciona como ambiente de la niñez, sino que es el lugar al que regresa, incluso durante su exilio, un hogar interrumpido, pero inamovible. La noción del escenario de la infancia se enfatiza mediante la nostalgia que envuelve cada uno de los rincones y anécdotas asociados a éste. Svetlana Boym la define como “el anhelo por un hogar que ya no existe o que tal vez nunca existió. Así, es un sentimiento de pérdida y de desplazamiento, también de un romance con la fantasía de uno mismo” (XIII). Los años de niñez son ese periodo que aún no ha sido tocado por la pérdida de la hermana ni del padre, y que por supuesto no ha sufrido la guerra civil, por lo tanto, las anécdotas narradas en él, presentan una felicidad y pureza extremas, y así los espacios en que transcurren están imbuidos de ellas. Cuando regresa, tras las experiencias mencionadas, Daroca permanece como hogar inquebrantable, pero los acontecimientos vividos se han agregado a su sentir. Así, Daroca, como espacio por sí solo, también contiene esa concepción circular que lo transforma mediante las experiencias que se van sumando a la vida de Gil.

Muy vinculado a Daroca como retrato del hogar se encuentra Zaragoza, puesto que en la edad adulta ambos espacios comparten esta condición en los cronotopos de Gil. La capital representa la otra faz de la moneda de Daroca, la urbana frente a la rural. Aparece

pronto en sus obras autobiográficas, ya desde el relato de niñez, como metrópolis a la que acudir para requisitos específicos, como la búsqueda de la indumentaria para la primera comunión: “Otro acontecimiento importante, aunque muy de otra manera, fue mi segundo viaje a Zaragoza. Era ya por abril del año 21, el primer domingo de mayo era la primera comunión en los escolapios” (*Un caballito* 128). Este desplazamiento a la ciudad les permite no sólo realizar los preparativos para la ocasión, como tomar las fotos para las estampas de comunión de rigor, sino que es una oportunidad para recorrer la ciudad y sus posibilidades, como su asistencia a una novillada en la Plaza de Toros de Zaragoza, experiencia que fascina al pequeño Ildefonso. Sin embargo, la importancia de Zaragoza dentro de los cronotopos de Gil surge tras la Guerra Civil, momento en el que se traslada a ella como hogar en busca de un porvenir, cuando sus redes intelectuales se afianzan, y conoce a Pilar, la mujer con la que decide formar una familia. A pesar de su envergadura, se trata más de una alusión que de una descripción de la ciudad, en la que estos hechos pasan al primer plano.

Madrid es un espacio que no está vinculado a ninguno de los reseñados, pero que tiene gran importancia en la vida de Gil. En ella, realiza sus estudios de Derecho, un medio que le permite introducirse en la vida literaria que tanto anhela. En los cronotopos de Gil, Madrid se construye como un espacio inclasificable, germen de las redes de intelectuales, en especial, las literarias que cimienta a lo largo de su vida. En ella conoce a Jarnés, a través del cual entra en contacto con el ya mencionado Gullón, que será su gran amigo a lo largo de los años y colega de publicaciones, y a otras muchas personalidades, como las ya mencionadas Arciniega, Sassone Suárez y Ayala. Estas redes que serán analizadas más adelante modifican el espacio de Madrid para convertirlo en un “entre-lugar”. Homi

Bhabha acuña este término para hablar de su concepto de cultura, como “the interstitial spaces within and among individuals and cultures, which do not maintain a single position but form identities in an on-going process” (5). Madrid no aparece como un lugar vital: no hay descripciones de la ciudad ni de sus rincones, tal sólo la alusión a ella como contexto de las relaciones que se forjan y los eventos que transcurren. Por eso, la capital consiste en un “entre-lugar”, porque refleja las redes que se delinean respecto a Gil.

Estos lugares enumerados pertenecen a ese primer gran cronotopo en la obra de Gil. El segundo de la dimensión cronotópica es el seminario turolense, pues del mismo modo que Daroca (y sus prolongaciones), determina su identidad narrativa. El seminario es la encarnación de su experiencia traumática en la Guerra Civil y se convierte en el mayor símbolo de ésta en su itinerario vital, debido al padecimiento, al temor y a la pérdida de sus compañeros de prisión. Posteriormente, sale del seminario y es obligado a participar en la contienda, del lado sublevado, pero esto ya forma parte de la derrota del conflicto y el comienzo de una posguerra de penumbra (que él denomina “exilio interior”).

Este espacio es singular, porque al contrario que Daroca, que funciona como un ámbito muy amplio que a su vez incorpora otros, el seminario es uno concreto que se refiere a diferentes lugares fuera de él: la plaza del Torico, las ciudades colindantes, y en esencia, todo el territorio español en lucha. Por esto, funciona como sinécdoque, espacial y temporal.

Otra de sus particularidades como espacio es su presencia textual. En contraposición a Daroca, que es mencionada con regularidad y en profundidad, el seminario sólo es referido en *Vivos* de manera breve, deliberadamente evitando entrar en detalles, como si su

sola mención abriera puertas a un pasado de fantasmas.¹³⁵ Dominick LaCapra trata la cuestión del trauma desde los conceptos “witnessing” y “testimony”. El primero refiere al acto de experimentar un evento, mientras que el segundo implica el intento de verbalizar aquello que se ha vivido (61). LaCapra reproduce la tendencia a estudiar el trauma desde lo sublime y la melancolía, tratada según él, desde la aporía, e introduce la posibilidad de percibir lo sublime en la dirección de lo trascendente, “(including the seeming movement beyond the repetition compulsion [and the uncanny]” (88). Lo sublime puede llegar a tener efectos siniestros (uncanny) y esto, a su vez, puede estimular el intento de buscar la trascendencia a través de sus movimientos de repetición. *Concierto* es una forma de testimonio del trauma para Gil en que lo sublime se presenta mediante la repetición de lo siniestro.

Las alusiones al seminario, como señalaba, son escasas y en ellas especifica que la novela sí ofrece los pormenores de su vivencia (y, por lo tanto, del espacio):

La sala, altísima de techo, es un rectángulo mucho más largo que ancho. En el lado derecho, muro posterior del edificio, hay cinco grandes ventanas enrejadas, con hojas practicables encristaladas, pero sin contraventanas. Como el muro es muy grueso, queda en cada reja un gran entrante que está demasiado alto para servir de asiento ni de estante. Subiéndose a él se podrían ver, muy abajo, la estación del ferrocarril, la carretera de Castilla, la entrada a la ciudad por el oeste y más al fondo una altiplanicie con viñas y casas de recreo.

¹³⁵ En conversaciones con su hija Vicky, me explicó que su padre era una persona de naturaleza afable y optimista, y que no insistía en sus experiencias en el seminario ni las relacionadas con la Guerra Civil.

Respecto a la entrada principal del Seminario y a gran parte de su superficie, esta sala es un sótano muy profundo que, en cambio por el otro lado cae a gran altura, limitando por esta parte la zona alta de la ciudad. En su conjunto, toda esta fachada posterior da al Seminario el aspecto de una gran fortaleza, con su muro de piedra irguiéndose sobre un suelo macizo que desde la pared parece estar cortado a pico. Sus grandes rejas han venido a ser una premonición de su actual destino carcelario. (67)

Éste es sólo un fragmento de la detallada descripción que aporta *Concierto* del interior del seminario, donde son hacinados los presos. Por un lado, destaca cuán gráfica es la imagen que presenta, capaz de reconstruir cada ángulo del emplazamiento: los ventanales, las rejas, los muros. Por otro, traslada con efectividad la sensación de absoluto aislamiento a que estaban sometidos, mediante la lejanía de los espacios exteriores (la carretera y la estación a lo lejos) y la profundidad, que a su vez, insiste en la oscuridad constante del lugar. De facto, la expresión a la que recurre a lo largo de la novela para mencionarlo es “el fondo del pozo” (cronotopo del trauma). La mayor parte de la novela transcurre en el interior de este pozo, pues la obra trata del cautiverio sinsentido y sin explicación para el cual, la única expectativa de salida es la muerte.

Al igual que el teatro Cervantes en el que el joven Ildefonso puede encarnar al niño mártir, los principales personajes de *Concierto*, Emilio y Alonso, interpretan un papel, puesto que sus compañeros no son conscientes de la gravedad de la situación en que se hallan, y don Gregorio, les pide que finjan para no quebrar la moral de los que llevan encerrados más días: “Por esas palabras que contrastaban con los abrazos regocijados de los amigos, pudo empezar a darse cuenta de que acababa de incorporarse

a un mundo extraño, desconectado de la realidad que lo había acosado aquellos días. Tendría que andarse con mucho tiento para no dejar asomar, ni aún por adivinaciones, todo lo que él sabía” (68). En su descenso al pozo, Emilio es recibido por el alcalde, y sorprendido por el universo paralelo al que acaba de incorporarse, en el que paradójicamente no ha estallado una Guerra Civil cruenta, y el país se ha detenido en violencia y terror. La oscuridad del pozo es alumbrada por el alborozo del desconocimiento de los compañeros, que construyen una realidad propia sin ser conscientes de ella, y en la que Emilio, y posteriormente, Alonso, juegan el papel que se les ha adjudicado.

Con el transcurso del tiempo, comienzan las sacas y la realidad creada en este espacio se transforma.¹³⁶ La negación de la realidad externa y del destino de los presos se convierte en la actuación personal de cada uno de ellos. De acuerdo a los términos calderonianos, el pozo, se convierte en un “Gran Teatro del Mundo” en el que los prisioneros tratan de erigir una rutina de “normalidad”, mediante las charlas, los juegos de cartas, las lecciones, o la posibilidad de confesión (debido al joven religioso que también ha sido arrestado). Expone Jhon Castro sobre la obra de Calderón que “la línea entre la vida y la muerte son relativamente cortas porque nadie sabe a qué hora será el tiempo de la partida en este espacio temporal y terrenal” (29). Del mismo modo, en el seminario, se crea un espacio dramático que posee su funcionamiento interno, que existe más allá de la realidad exterior, donde los personajes viven al acecho de oír

¹³⁶ Patricio Escobal (Logroño, 1903-Nueva York, 2002) y Uriel son testigos de las sacas y narran estas experiencias en *Las sacas* (1974) y *No se fusila en domingo*, respectivamente [supra].

nombrar su nombre, acto que pondrá fin a su tiempo en el seminario, pero también a su espacio vital.

El acercamiento poético al pozo es un modo de presentar el trauma que conlleva la experiencia íntima de Gil, dura y aterradora. En entrevistas y artículos, el escritor no duda en compartir las secuelas que ésta le acarreó:

-Durante muchos años tuve una pesadilla casi cada noche. Me llevaban al paredón y a veces iba muerto de miedo, otras con dignidad. La pesadilla recordaba la realidad de lo que fueron mis sentimientos mientras estuve en la cárcel. Como yo sabía que iba a morir, lo único que me preocupaba era morir con dignidad. Por las filtraciones de dos presos comunes que nos servían la comida sabíamos que entre los que sacaban cada noche a morir algunos iban con enorme dignidad y otros tenían que ser arrastrados hasta el camión. Yo me atormentaba pensando qué haría, cómo moriría, porque sabía que esa actitud final no se puede preparar.

La pesadilla le duró veinticuatro años y apenas hubo una noche que no la reviviera de mil formas diferentes. (Hiriart, *Ildefonso* 197)

Gil comparte las difíciles consecuencias que conformaron los años posteriores a la Guerra Civil y cómo el seminario marcó esa huella de horror tan profunda en él. Tan sólo su marcha al exilio a Estados Unidos fue capaz de expeler el desasosiego nocturno. Y de hecho, fue en este país donde redactó la novela, que no fue publicada hasta su regreso en España. LaCapra expone que cuando la melancolía se torna crítica y creativa, a cierto nivel “a process of working-through is being engaged in counteracting but not simply tran-scending less-enabling forms of repetition, but that process may be

disavowed because of anxiety over possible betrayal or infidelity to the lost or dead” (83). Por lo tanto, *Concierto*, no sólo puede entenderse como una catarsis del sufrimiento, sino que alberga un proceso circular transatlántico en sí misma: el trauma vivido en España, que es expulsado a modo de obra literaria en Estados Unidos, y que sólo puede tomar forma física de libro y ser compartida al mundo, una vez que vuelve a su origen.

La novela asimismo actúa como homenaje a los caídos, a los compañeros del aragonés que no sobrevivieron, del mismo modo que Primo Levi en *The Drowned and the Saved* (1986) al visitar, por última vez, su experiencia en Auschwitz. En más de una ocasión, éste alaba la unión que se estableció entre todos ellos durante ese periodo: “La prisión era realmente horrible, pero el sentimiento de fraternidad entre los presos era algo conmovedor y fortalecedor” (Hiriart, *Un poeta* 212). Este sentimiento se acentúa en sus páginas mediante pequeños relatos asociados a diferentes personajes. Uno de ellos es Darío, padre de familia, utilizado para trabajos forzosos, que descubre en el itinerario diligente del camión un punto exacto en que puede vislumbrar a su esposa y su hijo desde su balcón y saludarlos en la distancia. Al ser descubierto por los guardias, éstos recurren a la violencia para frenar el gesto. Sin embargo, es Juan quien, en el momento preciso, mueve el brazo, para que la familia del compañero no se percate del estado del padre (157-160).

Los presos, todos inspirados en personajes reales, se convierten en fantasmas en la obra. Retomando la noción de “fantasma” precisada por Bal, como ánimas que poseen y dan una sensación de vida social a los espacios, ésta agrega que “the scenes we pass through each day are inhabited, possessed, by spirits we cannot see but whose

presence we nevertheless experience” (813). El seminario se transforma en una prisión una vez que los protagonistas son confinados en ella, y sus deseos, esperanzas, y sus existencias, en definitiva, son absorbidas por el lugar. De este modo, el seminario de la obra se concibe como un espacio fantasmal, en el que las experiencias de los presos inundan el espacio y transforma su posibilidad de retornar a su cometido de seminario.

Del mismo modo, este espacio puede ser concebido como un lugar de memoria. Pierre Nora expone que son vestigios, “the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (10). Consisten en museos, archivos, cementerios, monumentos, santuarios, etc., que funcionan como postes de otra época y anhelos de eternidad. El seminario turolense de la realidad, convertido en prisión, supone un lugar de memoria debido a las experiencias de terror imbuidas por aquéllos que fueron tomados como prisioneros de guerra. El seminario de la novela también lo es, porque se construye a partir de los personajes que lo habitan como rememoración. Dentro de los cronotopos de Gil, no sólo funciona como lugar de memoria el pozo metafórico, sino que, por extensión, toda la novela se convierte en ello.

Estados Unidos es el último espacio destacado dentro de los cronotopos de la dimensión espacial. Al igual que Daroca y el seminario, el nuevo país condiciona su identidad narrativa y se vincula con un periodo específico de tiempo vital (desde 1962 a 1985 aproximadamente). Estados Unidos se presenta como un espacio amplio, pero a la vez muy concreto, sinécdoque de un país entero, en la práctica acotado a la zona de Nueva York y Nueva Jersey, en las que reside el autor. Como espacio afectivo, está directamente vinculado al seminario, puesto que éste, como símbolo, es el fundamento

del trauma y el país adoptivo funciona como la solución para empezar a paliarlo. De hecho, toda su representación se realiza en torno a la noción de las posibilidades vitales: la superación de los acontecimientos sufridos y la oportunidad académica, que juntas, proporcionan la prosperidad intelectual y económica.

La presencia textual de “Estados Unidos” como tal es sucinta: tan sólo son nombrados en *Vivos*, en el capítulo correspondiente, “El exilio voluntario y el regreso”, como parte de la proyección del itinerario vital de las últimas décadas previas a la escritura del volumen. En esta sección, el espacio no es descrito, tan sólo aludido como una estadía: “Fueron más de veinte años los que vivimos en USA” (149), precedidos de la lista de logros obtenidos en el territorio, para retomarlo con su desenlace: “Dejábamos en Estados Unidos a Miguel, a María y Antonio¹³⁷ con sus consortes y sus hijos... Nuestra estancia en Norteamérica fue en su conjunto una hermosa experiencia continuada. Allí me dieron mucho de lo que España– no esa vaga abstracción, sino el vivir de cada día– me había regalado” (151). Así, Estados Unidos no es explorado como espacio, sino que se construye como una experiencia fructífera, como una segunda oportunidad tras la Guerra Civil.

Dentro del espacio imaginario “Estados Unidos”, confluyen otros dos que sí tienen una presencia más recurrente: New Brunswick y Nueva York. Éstas son dos de las ciudades en la que reside y trabaja a lo largo de sus veinte años en el país, y por lo tanto, existen de manera más concreta en su narración. Se refiere a ellas a la hora de mencionar el itinerario de su biblioteca personal: “Siguen [las obras de Goethe y *Glosario* de Eugenio D’Ors], desde entonces, estando en mi móvil biblioteca: dos pisos

¹³⁷ Los tres hijos mayores del matrimonio Gil-Carasol.

de Madrid, cinco de Zaragoza, dos de New Brunswick, New Jersey, USA y tres de Daroca” (*Vivos* 73), y para revivir las reuniones de sus colegas intelectuales en exilio: “En 1962 y 63, en Nueva York, una vez por semana nos reuníamos en un restaurante italiano Francisco Ayala, Vicente Llorens¹³⁸, Francisco García Lorca¹³⁹, el pintor y escritor surrealista Eugenio Granell¹⁴⁰, un colaborador de Azaña, cuyo nombre no recuerdo, y, con menos asiduidad, visitas más de paso, como José Ferrater Mora¹⁴¹, Jorge Guillén” (*Vivos* 113). Ambas citas enfatizan la experiencia y el recorrido frente a la concepción espacial en sí.

Como se señala, los volúmenes autobiográficos de Gil no profundizan en su visión del país de acogida. Para descubrir sus impresiones es necesario acudir al archivo y desplegar las crónicas radiofónicas que emite en Radio Zaragoza durante sus primeros años de exilio. Estas crónicas inciden en su visión de tres espacios concreto: New Brunswick, la Universidad de Rutgers y la ciudad de Nueva York (que en la siguiente sección se tratarán en conjunto). Todas parten de un impulso instructivo hacia el radioyente, pero como se indicó con anterioridad, traslucen los vínculos y sensaciones que el aragonés experimenta con el país que le recibe.

El primer contacto de Gil con la ciudad de Nueva York se concibe como un

¹³⁸ Vicente Llorens Castillo (Valencia, 1906-Jalance, 1979), profesor y crítico literario, componente del Centro de Estudios Históricos, de la mano de Américo Castro, en la Sección de Literatura Contemporánea. En 1939 se exilia en Estados Unidos donde imparte clase en diferentes universidades.

¹³⁹ Francisco García Lorca (Fuente Vaqueros, 1902-Madrid, 1976), profesor y crítico literario, hermano del poeta Federico García Lorca. En 1939 se exilia en Estados Unidos y se incorpora al departamento de Español de la Universidad de Columbia, dirigido por Federico de Onís.

¹⁴⁰ Eugenio Fernández Granell (La Coruña, 1912-Madrid, 2001), pintor, escultor, novelista y poeta. En 1939 comienza su periplo al exilio en Francia, República Dominicana, Guatemala, y Puerto Rico, donde entra en contacto con JRJ, hasta residir en Nueva York.

¹⁴¹ José Ferrater Mora (Barcelona, 1912-1991), filósofo y escritor. Al finalizar la guerra civil, se exilia en Francia, Cuba, Chile y Estados Unidos, donde imparte clases de filosofía en instituciones como Princeton o Bryn Mawr College.

reencuentro, más que desde el asombro, puesto que el paisaje urbano de la metrópoli es ampliamente conocido como escenario cinematográfico: “Hemos visto New York tantas veces en el cine, que verlo en la realidad es ir reconociendo anteriores contemplaciones. Los rascacielos resultan familiares y se pueden ir diciendo los nombres de algunos de ellos” (“Primer contacto con Nueva York”), y por este motivo, le atrae superar esa primera vista y adentrarse en cómo es realmente la cultura y la gente que transita estos espacios. Por supuesto, elogia la magnitud evidente de su arquitectura, como comparte cuando narra su primera visita al Empire State, específicamente al describir el panorama desde su cumbre: “Lo que desde ese observatorio puede verse, a simple vista, es desde luego, grandioso y da una firme impresión de poderío humano. Pero es algo que ustedes han visto más de una vez en películas. La impresión de novedad no existe, pero la de grandeza es muy firme” (“Paseos por Nueva York: el Empire State”).¹⁴² El cronista insiste en que estas imágenes son fácilmente reconocibles, pero agrega el vigor implícito del país a través de su potencial tecnológico y humano, consecuencia de una ideología capitalista dominante. Señala Marc Augé que “architecture does transmit in a sense the illusions of the current dominant ideology and plays a part in the aesthetic of transparency and reflection, height and harmony” (XVI), así, la edificación neoyorquina marca el rol del individuo, pequeño, dentro del sistema económico y social.

Al compartir sus consideraciones sobre los exiliados y su adaptación al destino de acogida, Ayala critica que muchos de ellos, “forzados a vivir fuera de España,

¹⁴² Se produce una superposición de la realidad imaginada por Gil a través del mundo de Hollywood, inspirada a su vez por los grandes decorados y la visión totalizadora de la “gran ciudad”, metáfora del país como potencia, sobre la realidad percibida. Por lo tanto, su visión está mediada por esas expectativas creadas por la industria del cine.

proclaman, sin embargo, muy convencidos, la superioridad de su triste patria... en detrimento de los demás países” (“Para quien” 4) y agrega que si se sienten cohibidos y obligados por sus circunstancias de emigrados, toman muchas precauciones en no resultar huéspedes desafectos. Gil encarna el modelo contrario, puesto que no teme alabar las cualidades eficientes y notables de la sociedad en que se halla, así como cuestionar o destacar las que le causan cierto impacto o “choque cultural”.

Entre los elementos que destaca, despunta la hospitalidad. Desde su primera crónica, alaba el recibimiento a su llegada a Nueva York (por Ayala) y las atenciones dedicadas por el director de su departamento en Rutgers (que lo acoge en su hogar) sin conocerlo siquiera. Acentúa su sensación al explicar que, una vez arribado a la institución, “los profesores jóvenes de la sección de español vienen a mi despacho, me traen café, me acompañan a las primeras inevitables gestiones. Pierden conmigo el tiempo, que es aquí tan estimado”.

Mediante la comparación (afirma que ese tipo de cordialidad no sucedería en España en el ambiente universitario) y así se adentra en estereotipos de la “personalidad” del norteamericano culto y el deseo de acoger a los nuevos miembros de la plantilla. De acuerdo a la tipología de Zambrano, Gil encarna al refugiado, que “se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, que se le ofrece y aún concede y, en el más hiriente de los casos, donde se le tolera” (*Los bienaventurados* 31). Para ilustrar su impresión sobre la hospitalidad en su destino, el aragonés utiliza su propia vivencia, que resulta una vía inmediata a su experiencia exílica. Probablemente esta aceptación sea la que propicia el entusiasmo a integrarse en el circuito universitario y local, y el asentimiento de las costumbres observadas.

Muy relacionado con esta primera cualidad, resalta el ambiente cultural de las ciudades, en muchos casos, por influjo de las universidades, y enumera los eventos que se organizan en torno a este contexto, como conciertos, exposiciones, presentaciones. Dentro de los organismos que especifica, menciona las bibliotecas públicas, cuyo funcionamiento le resulta muy grato: “La ciudad procura estar en torno a la universidad y su *Public Library* (Biblioteca Pública) funciona eficazísimamente al servicio del gusto y comodidad del lector. No sólo presta libros, sino también discos de música clásica y reproducciones de los grandes maestros de la pintura universal” (“Última crónica universitaria”). Como le sucede a Zulueta, el modelo democrático que propone la biblioteca pública estadounidense le sorprende pues aproxima gran variedad de contenidos culturales al gran público, que de otra manera, no tendrían oportunidad de descubrirlos. También Gil se adentra en otro espacio del país, que resulta una absoluta novedad respecto a su procedencia, Disneylandia: “Si para los niños, Disneylandia es la objetivización de todas sus fantasías, para los mayores es la más completa positividad de evadirse del mundo cotidiano, de sentirse deslumbradamente transportado a los mejores momentos de la perdida infancia, de esa época en que la imaginación no se veía perturbada por el peso de la terrible realidad” (“La ciudad de las maravillas”).¹⁴³

El último de estos aspectos culturales que deseo reseñar, lo destaca en sus crónicas a raíz de la extrañeza, y es la soledad inherente a las ciudades.¹⁴⁴ Explica Gil

¹⁴³ Penetran en las crónicas de Gil la imaginación del universo Disney (todo el espacio que visita es una construcción imaginada en sí misma) y su plasmación a través del ratón Mickey, personaje que tipifica lo afable, acogedor y amistoso, precisamente las cualidades que él destaca en su llegada a Estados Unidos respecto a las personas que le dan la bienvenida, como el norteamericano “típico”.

¹⁴⁴ La quietud a la que refiere Gil dialoga con el cuadro de Edward Hopper “Early Sunday Morning” (1930), que representa la faz de una calle, donde sólo se ven algunos negocios con letreros borrosos, y en el que la presencia humana es inexistente, solo intuida al otro lado de las ventanas. Las formas geométricas de los ventanales y el edificio insisten en la calma, vacío y ausencia, propia de muchas ciudades en Estados Unidos, los domingos.

que a pesar de su emigración, mantiene el hábito de los paseos, que le permiten relajarse y explorar una ciudad como New Brunswick: “A veces, acorto el paseo porque llega un momento en que la soledad se hace acojonante. Uno ve ante sí una calle larga, recta, y ni una sola persona transitando por sus aceras o parada ante una puerta” (“Paseos por la ciudad”). Estos paseos no son más que un recordatorio de su condición de exiliado (o refugiado) puesto que el aislamiento de las vías le vociferan que se halla en un espacio divergente al que proviene, donde la confluencia en los espacios públicos es constante. Lefebvre indica que “the form of social space is encounter, assembly, simultaneity” (101), y la ausencia de estos encuentros y reuniones en la simultaneidad explicitan la alienación social de ese espacio.

Las crónicas de Gil enfatizan una primera consideración como espacio del exilio, pero la esencia de crónica de viaje le hace regresar a España para revelar su añoranza. Al describir las celebraciones navideñas que descubre en Estados Unidos, torna a las de su infancia en Daroca y cómo los niños cantaban villancicos alegres y jocosos a la par. Esa rememoración entreabre sus emociones respecto a la patria abandonada: “Por cuarta vez, los entrañables días navideños nos cogen en lejanas tierras, fuera del habla y de la costumbre. Y podemos conocer otra suerte de melancolía volcándose sobre la alegre celebración. Sin embargo, las Navidades norteamericanas son bellísimas; lo que se echa en falta es otra cosa que está agarrada a la raíz del ser y que nunca se dejará arrancar” (“La Nochebuena se viene, la noche buena se va”). Por un lado, menciona dos elementos esenciales en la experiencia exílica: la extranjería en el idioma y en las tradiciones, que construyen un abismo respecto a la sensación de acogida alabada anteriormente y se dirigen a la configuración de desterrado, pues según

Zambrano, “patria, casa, tierra no son exactamente lo mismo” (*Los bienaventurados* 32) y de la nostalgia, ese pasado al que no se puede tornar. Por otro, valora con efusividad el encanto de las celebraciones que halla, pero cuestiona que la belleza de las mismas consista en un armazón ornamental sin un fundamento espiritual o familiar, consecuencia de la mentalidad capitalista.

Las fiestas de origen católico desatan la evocación (y la confrontación) de los festejos en su patria. De manera similar a las Navidades de 1965, la festividad de Pascua de 1963, le hacen tornar a Daroca:

A esta primera Pascua de Resurrección americana hemos asistido sin dejar de pensar en que el buen tiempo supone para nosotros la alegría de ver acercarse el regreso, la recuperación de nuestro Zaragoza y la radiante luminosidad del Corpus de Daroca. Algo que vale muchísimo para nosotros y que recuperaremos, temporalmente, dentro de pocas semanas. Porque hay momentos en que uno cambiaría la Quinta Avenida entera por un trocito de una viejísima calle, aunque en definitiva, no hay nada que se pueda cambiar por la combinación norteamericana de libertad, orden y prosperidad. (“Pascua americana”)¹⁴⁵

Este fragmento recupera la nostalgia del espacio y del tiempo dejados atrás, mediante la rememoración de las celebraciones del Corpus Christi. A su vez, la referencia temporal anticipa el viaje anual de los Gil-Carasol durante el verano, que les permite regresar a las imágenes que componen esa nostalgia. Este fragmento resulta de gran relevancia puesto que la añoranza y el afecto hacia el hogar, ocluidos de libertad, no tienen parangón para el autor, frente a la existencia bajo un régimen democrático. La

¹⁴⁵ Toda la crónica está mecanografiada salvo la adición final, desde “aunque”, que está escrito a mano.

elección de los principios “libertad, orden y prosperidad”, marcan una separación evidente entre la realidad que existe en España en el año 63 y las posibilidades que Estados Unidos le ofrece. Así, Gil no permite que la nostalgia se apodere por completo de la visión de su país de origen, pues como señala Stuart Elden, el territorio del que proviene, se plasma como un lugar “from which people are frightened, or where terror is exercised” (Elden ct. en McClennen 106), y la pluma manifiesta su reacción, la vuelta a la realidad de la España que dejó, a pesar de la nostalgia.

El último aspecto de relevancia que queda por señalar sobre Gil y sus crónicas es su visión sobre sí mismo en el contexto estadounidense. En un comentario de 1963 sobre los dos partidos políticos principales del país, afirma: “Ya saben que en mis crónicas no me ocupo de la política norteamericana; soy un huésped y mi primer deber es no meterme donde no me llaman” (“El dinero es redondo”). El narrador se erige en una posición objetiva, de mero observador, que transcribe lo que ve debido a que se considera un invitado. Esta aserción, realizada en su primer año de exilio, presenta dos implicaciones esenciales: la consideración temporal de su circunstancia, y la sensación de hallarse fuera de su hogar. Ambas retornan a su concepción como exiliado, que ya se ha empezado a delinear a través de las reseñas radiofónicas. Pese a la estancia de más de veinte años en el país de acogida, sentirse bienvenido, y anteponer la libertad exterior a la represión del interior, Gil se descubre como huésped. Se debe esto a que en el instante en que su itinerario se torna transnacional, su experiencia exílica se vuelve transatlántica, y cada uno de los puntos de su circuito es, de algún modo, temporal. Durante su exilio en Estados Unidos, vuelve a España asiduamente, y cuando regresa definitivamente al país de nacimiento, Estados Unidos es ya también un destino

ineludible. En su comentario sobre el final de la etapa exílica y la separación de los hijos que permanecen en este país, proclama que “no nos separábamos de ellos, porque en nuestra familia no existe la separación. Unos y otro vamos y venimos” (*Vivos* 151). Por lo tanto, las relaciones con ellos hacen que el vínculo transnacional y transatlántico no se quiebre a pesar del regreso a España.

2.2.2. Des-tiempos de la circularidad

La dimensión temporal de los cronotopos de exilios en las obras autobiográficas de Gil es probablemente la de mayor relieve, puesto que es la que aparece de manera más explícita en ellas. El mecanismo de sus des-tiempos ya ha sido adelantado puesto que éstos están ligados a su concepción del recuerdo, circular y discontinuo, así como a los espacios, que son tejidos mediante los hilos del tiempo. Gil reflexiona sobre las relaciones que establece con sus des-tiempos, cambiantes y fluidos, a medida que toman posesión de las páginas.

La dimensión temporal se manifiesta desde el comienzo de sus obras, como ya se ha reiterado en este capítulo. Con su afirmación “la unidad de tiempo que es mi vida” (*Un caballito* 9) revela la matriz desde la que construye su relato, que es fundamentalmente temporal, y concretamente con un afán de totalidad vital. Así, la existencia se concibe como un trayecto: “vivir es siempre viajar por eso que llamamos tiempo, haciéndolo casi sinónimo de vida” (*Un caballito* 229). Por ello, sin embargo, al recorrido espacial se impone el temporal, y no en paralelo, sino en círculos concéntricos de adelante a atrás, con pausas y vueltas. Dicha oscilación busca así conformar la totalidad de un relato.

Como en Zulueta, sigue una estructura de *bildungsroman*, es decir, los episodios de formación son los que guían ese recorrido del protagonista en el argumento. Tomando la tipología de Bakhtin, la obra de Gil constituye una “novela de adversidad”, que se construye mediante una serie de pruebas de valor, fidelidad y demostración de valores, etc. a las que se enfrenta el héroe (*Speech* 12). Al contrario que la novela de viaje (que caracterizaba a los volúmenes Zulueta), este tipo de texto proporciona una imagen más compleja del protagonista. Las obras de Gil privilegian el lado psicológico y afectivo que va desarrollando a lo largo de su trayectoria vital y que recrea mediante evocaciones.

La novela de formación suele tener asociada una estructura cronológica fija que sigue la vida del protagonista en el orden de acuerdo al cual se desarrollan los eventos que la configuran, con una introducción que proporciona los datos referentes al nacimiento y los antecedentes de éste. En las obras de Gil, no transcurre así. Para empezar, las tres obras autobiográficas no reflejan una progresión del tiempo en su estructura interna. *Un caballito* captura momentos de la infancia, que no están unidos por la progresión temporal, sino por las conexiones que éstos establecen dentro de la memoria del autor. *Concierto* se concentra en un mes específico en el que el tiempo se paraliza y se convierte en otra medida distinta. Y *Vivos* construye cada capítulo en torno a una experiencia concreta, la cual a su vez tiene bifurcaciones con otras, en periodos diferentes. Así, cada obra por separado presenta sus propios códigos temporales, que no son cronológicos, y es la unión de las tres, *Un caballito*, *Concierto* y *Vivos*, en el orden señalado, la que sí proporciona una suerte de secuencia cronológica que permite visualizar en conjunto la unidad de tiempo que es la vida del autor.

La particularidad en la inserción temporal es propia de la novela de adversidad, que conlleva “a violation of normal temporal categories... The peculiarities of the plot, which centers on deviations from the historical and biographical course, determine the overall uniqueness of time in a novel of ordeal” (Bakhtin, *Speech* 15). Gil inicia su relato con una reflexión sobre su manera de recordar para luego presentar imágenes significativas del pasado, que rompen con cualquier sentido cronológico habitual, pero construyen un orden biográfico que dota de una sensibilidad propia a su dimensión temporal, lo cual también le proporciona un ritmo singular, a veces sorpresivo, con pausas y virajes inesperados, e imágenes que vienen de diferentes puntos del pasado o del presente.

Una de las señas más significativas de sus obras en esta dimensión es la insistencia en la imprecisión temporal. Al introducirse en sus recuerdos y realizar el retrato preciso de acontecimientos del episodio vivido, Gil recurre al tiempo de manera que pareciera involuntaria, como si el propio proceso de escritura pudiera devolverle los datos exactos. Esto sucede porque sus recuerdos están ligados principalmente a los espacios; los tiempos han perdido dicha precisión al marcharse al exilio y dejar de vivir en el tiempo cronológico confiscado (Witlin 105). En la mayoría de las ocasiones, las evocaciones no regresan y aclara que su ausencia no es relevante, puesto que lo que vive en su memoria es la estampa envuelta en un halo de temporalidad, aunque éste sea nebuloso, es decir, sus des-tiempos: “Otra tarde, me parece que era el mismo día que a últimas horas de la mañana había comprado la letra de la muerte de Joselito,¹⁴⁶ tuve

¹⁴⁶ Se refiere a la canción “La muerte de Joselito” por el cantante de copla Rafael Farina (Martinamor, 1923-Madrid 1995).

una experiencia asombrosa. No puedo recordar la fecha exacta, pero el año hubo de ser 1920” (*Un caballito* 66). Esta *mneme* es la introducción a la historia sobre el nacimiento de la vaquilla que fue referido anteriormente; en ella, se percibe inmediatamente el funcionamiento del flujo temporal, que consiste en la concatenación de recuerdos (la adquisición de la letra se vincula con el alumbramiento) y la atención a la exactitud de las fechas pasa a un segundo plano, como indica mediante la explicitación del olvido.

Entre unas anécdotas y otras, declara la nebulosidad de las secuencias exactas en su narración, en especial, a las que apuntan a su niñez: “Sospecho que reiteraré, que tenía memorias muy confusas de la temporalidad de los primeros años de mi infancia” (*Un caballito* 42), y aunque se refiere concretamente a sus primeros cinco años de vida, y especifica que los siguientes fueron sentando unas bases temporales que se mantuvieron, la insistencia en la ausencia de estas marcas no es más que una exhibición de cómo actúa el paso del tiempo en su memoria y a su vez, la defensa de las imágenes que sí han permanecido, puesto que son éstas las que se han asentado en lo afectivo. La constante referencia al tiempo, en realidad, a la ausencia de éste, actúa como cavilación respecto al tiempo en sí mismo. Posteriormente agrega:

Aquel tiempo es una masa entremezclada de recuerdos y desmemorias. Además, posteriores experiencias van creando capas que se superponen tanto en lo que se recuerda como en lo que se creía olvidado y surge en la memoria, no aisladamente, sino fundiéndose con involuntarios o inconscientes añadidos, estableciendo asociaciones entre consciencia y subconsciencia. (*Un caballito* 111)

Este fragmento vuelve a la concepción aristotélica de que “la memoria es del tiempo” (ct. en Ricouer, *La lectura* 13), puesto que Gil propone una visión de lo temporal delimitada principalmente por el recuerdo. El tiempo es, de este modo, una dimensión orgánica y maleable, que se transforma con arreglo al lazo que se forma con lo afectivo y cuyas nuevas temporalidades y la percepción de éstas, la modifican.

A pesar de estas reiteraciones sobre la imprecisión del tiempo, las obras de Gil recurren a fechas específicas en ocasiones muy determinantes. La más relevante de ellas es la defunción de Victoria: “Después de la muerte de mi hermana, el diez de setiembre de mil novecientos veinticuatro, nuestra vida cambió en todos los aspectos...” (*Vivos* 11). En *Un caballito* se produce una aproximación reiterada a esta circunstancia, desde el temor de vocalizarla, pero hasta el segundo volumen, el narrador no es capaz de relatarlo con la precisión del dato. Otro de estos escasos puntos definidos es el de su estancia en el seminario turolense: “Me soltaron de aquella horrenda cárcel el día siete de marzo de 1937 y me habían encerrado el 28 de julio del 36” (*Vivos* 34). Ambas experiencias comparten la cualidad de ser una experiencia de gran dolor, que marca un antes y un después en su vida, mediante el concepto de *bildungsroman* de Bakhtin: adversidades que Gil enfrenta para poder continuar con su vida, y funcionan como las grandes marcas temporales en su trayecto vital y que dan paso a la edad adulta desde la niñez, y a la posguerra, con su posterior exilio, respectivamente.

Debido a la fragilidad de la perduración de lo temporal, el aragonés establece sus propias marcas de tiempo en la narración, resultado de lo consuetudinario. Al narrar las aventuras con los amigos de la infancia, expone Gil que la codiciada merienda de pan y chocolate estaba asociada con el arribo de la diligencia, llamada afectuosamente el

“milano”, que desplazaba viajeros desde Daroca a Cariñena: “Estábamos ya con un poco de hambre, esperando la merienda. No consta en mis recuerdos que el milano se retrasase; para nosotros era él quien hacía el tiempo” (*Un caballito* 107). El paso regular del coche indica la hora del bocado de la tarde, y a su vez, construye una percepción del tiempo mediante la repetición de un evento externo, como es el transporte, y su experiencia íntima con la comida.¹⁴⁷

De manera similar, describe los almuerzos familiares que la familia realizaba en el huerto: “Muchos años más tarde, ya dentro de mi memoria, cuando se estableció el cierre dominical de farmacias darocenses mi padre y mi tío restablecieron para ambas familias esas comidas campestres, en la huerta. Dos de cada cuatro domingos, en el buen tiempo, hacían la paella y el asado en medio del mejor cuadro de la huerta” (*Un caballito* 77). Como en el anterior recuerdo, el elemento externo, el cierre de las farmacias los domingos, se vincula con la práctica individual, el festín familiar, y es éste, mediante su performatividad, el que construye la medida de tiempo. Montanari afirma que en todas las sociedades “the food system is organized as a linguistic code bearing ‘add-on’ values” (94); la comida en estos dos pasajes se convierte en escala temporal, precisamente porque conlleva una serie de claves culturales asociadas a ella. En el primero, el chocolate es un placer infantil que sólo se obtiene mediante la obediencia y la paciencia (la capacidad de esperar hasta la hora acordada, el paso del “milano”); en el segundo, la paella se convierte en una ocasión de reunión familiar especial (como ya anotó en Zulueta).

¹⁴⁷ La cotidianeidad como vector del tiempo anamnético relaciona la narrativa de Gil con Proust.

En *Concierto*, esta seña destaca debido a la parálisis del tiempo como característica de la novela: “Para quienes no recibían [las cartas y los paquetes], las tres subidas a las letrinas y los tres repartos de comida eran las únicas medidas del tiempo” (*Concierto* 101). En esta cita, la presentación de la comida deja de lado su carácter deleitoso y junto a la visita a la letrina, se convierte en simple necesidad fisiológica de supervivencia. A pesar de este cambio, su reiteración, construye también la medición temporal. En los dos recuerdos previos, esta medida es algo íntimo, sin embargo, en el orden del seminario, de quietud, vacío, silencio y ausencia cronológica, el reparto de viandas edifica un horario invisible compartido por todos los presos.

Como novela de adversidad que rompe incesantemente con las reglas temporales, las obras de Gil proponen patrones que son modificados a medida que transcurre la escritura, puesto que los recuerdos anamnéticos son los que guían siempre la narración, y por lo tanto, se detienen, se alargan, saltan a otro periodo. Gil describe el vecindario en el que vivía en Madrid durante su etapa universitaria, en el cual predominaban las librerías y esa estampa lo devuelve al presente: “(Pero en este momento dejo la máquina, doy media vuelta y cojo un hermoso libro que compré en una de aquellas librerías al día siguiente de aquel viaje a Daroca en las Navidades de 1929...)” (*Vivos* 18). El relato en el pasado se detiene abruptamente entre paréntesis por la imagen de un libro, que lo traslada al presente de su biblioteca. Este objeto rememorativo actúa como puente de pasado y presente, entre el Madrid de su juventud y la Zaragoza de su regreso, por el que fluyen los tiempos intermedios de travesías y exilios. La doble mirada es una cualidad propia del exiliado pues como señala Roniger et al., éste se halla entre “the present and the past as they attempt to reinterpret and reframe past events

and frameworks in terms of the new experiences” (11). En el caso de Gil, se esconden más de estos dos pliegues (New Brunswick, Daroca...). El itinerario transatlántico y transnacional personal que proyecta a través de su colección de libros intercede en su inspección del pasado, gira continuamente por cada uno de estos espacios y tiempos que enmarcan la evocación.

La circularidad, como se ha analizado, es probablemente el mayor rasgo de su temporalidad, debido al embeleso que le produce la recreación de sus recuerdos y que resalta mediante el verbo “revivir”: “(Hoy es veintitrés de enero del año dos mil; estoy volviendo a vivir momentos de mi vida de hace sesenta y seis años y siete días... En cuanto nos es posible, las revivimos)” (*Vivos* 118). El narrador no repite datos vitales entre sus obras, pero sí reitera las expresiones que connotan la reincidencia de las vivencias, como en el extracto, “volviendo a vivir” o “revivimos”. Aunque la repetición a la cual alude se presenta mediante palabras en el texto, el uso de estos vocablos, dibuja círculos en torno a las experiencias narradas, que permiten visualizar su reproducción y conformar una temporalidad que conecta con las imágenes por sí solas.

La difuminación temporal, así como su dimensión circular son resultado de su des-tiempo. Como señala Guillén, “el destierro conduce al des-tiempo... desfase en los tiempos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente, y por lo tanto, del futuro– lingüístico, cultural, político– del país de origen” (141). Gil siente su experiencia exílica como un estadio de oportunidades, sin embargo, su marcha a Estados Unidos equivale al abandono de su presente. La conexión con su origen se mantiene a través de los recuerdos, que

modifican la dimensión temporal, desdibujándola, y haciendo prevalecer las imágenes de éstos.

La apelación a los recuerdos-imágenes es constante en sus obras, como se indicó previamente con las estampas del caballito de cartón y los monóculos, que capturan un momento específico que actúa como umbral a un periodo más amplio del pasado, y entra en contacto con otras evocaciones. Estas imágenes complejizan su manifestación temporal puesto que recrean el pasado y a su vez, lo eternizan:

No estamos muy en el tiempo que digamos y éste de hoy puede que esté siendo el más largo de nuestra vida. ‘El tiempo no es nada en sí mismo y empiezo a entender a los que niegan su existencia. Lo inventaron los relojes y la rutina de los hombres. En prisión cada día es inacabable y en cambio una semana se pasa, se ha pasado ya, en un soplo. Lo digo demasiadas veces y todos creen que es una obsesión mía, pero en conversaciones, cuando no se está hablando precisamente del paso del tiempo, se ve que les ocurre lo mismo que a mí. Llevo casi tres semanas aquí, deseando que pase cada día, desesperándome por la insoportable lentitud de las horas y resulta que ni siquiera he tenido tiempo para comprender todo lo que ya es distinto de cómo era y en qué medida nada volverá a ser lo que era. ¿Cómo pueden ser tan largos los sumandos, hora a hora, día a día y ser tan corta la suma?’ (*Concierto* 199)

Este pasaje de *Concierto* sintetiza la metafísica temporal de la obra, que a la vez se conjuga con sus otros dos textos autobiográficos. Por un lado, ofrece una imagen que recopila la angustiada cotidianeidad de la obra, una charla entre dos de los presos, Daniel y Alonso, que revela sus reacciones sobre el cautiverio y la expectativa de la

muerte. Por otro, deja ver los hilos que urden el tejido temporal. Insiste en el tiempo como invención, el cual no deja de ser una convención orquestada por el ser humano, en este caso, aquéllos que lo dominan a su antojo externamente fuera de su pequeño universo carcelario. Su ubicación en ese mundo específico, impuesto arbitrariamente también, improvisado en el seminario, les hace hallarse fuera del orden temporal, lo cual incide en la extranjería, pero en una temporalidad cuyo des-tiempo terminará por enraizarse paradójicamente con el exilio. El tiempo, además, es moldeable, dependiente del ánimo, capaz de alargarlo o encogerlo. Brockmeier sostiene que “complex experiences are temporal or, more precisely, they are or at least they can be temporally extended” (109). Las adversidades soportadas en el seminario hacen que el tiempo no sólo se detenga, sino que se extienda, ante la incertidumbre que viven los presos, que desconocen el tiempo que viven y que les queda.

La escritura en retrospectiva desde el exilio y el retorno construye un sistema temporal que rompe con las normas cronológicas habituales de la narración memorística y propone las suyas propias, totalmente disruptivamente afectivas. La primera de las obras escritas, *Concierto*, muestra una temporalidad estática, pausada, eterna, como la adversidad que guía el *bildungsroman* clásico de Bakhtin. Los otros dos volúmenes posteriores reaccionan ante el trauma y su propia unidad temporal, proponiendo un orden motivado por los recuerdos, consistentes en imágenes de importante carga emocional, que guían el relato y provocan el salto de un periodo a otro, las vueltas, los regresos, trazando en definitiva, círculos temporales que se mueven en direcciones aleatorias y crean lazos entre ellos, continuamente mudables.

2.2.3. Redes de intelectuales

Las redes de intelectuales son la última de las dimensiones cronotópicas de exilio por descubrir en las obras que componen el archivo de Gil. Éstas, que parecen estar relegadas a un segundo plano en una primera mirada, emergen como una parte fundamental de la condición del autor, puesto que intervienen en la concepción espacio-temporal de la unidad vital, y a menudo encauzan la narración mediante los recuerdos-imágenes que evocan en él.

Para comprender cómo se desenvuelven las redes en sus textos, es necesario recuperar el motivo del “encuentro” de Bakhtin, inseparable de las dimensiones espacio-destiempo, que interviene en el relato como un marcador más de éstas. En las obras de Gil el “encuentro” es parte indisoluble de su historia puesto que el descubrimiento del mundo se produce a través de la confluencia con los diferentes contextos y personajes que halla. Ya se han señalado algunos ejemplos de éstos, aunque vinculados al análisis del espacio y al tiempo, como la unión de sus padres, el primer acercamiento a la Niña Rubia, las visitas a su primo Manolo Gil en la Vaquería, o las charlas entre presos en el seminario. Este motivo es uno de los más universales, “not only in literature... but also in other areas of culture and in various spheres of public and everyday life” (Bakhtin, *Dialogic* 98) y por ello, cobra tanta relevancia en sus cronotopos, porque plasma dichas dimensiones desde la naturalidad afectiva del recuerdo, sin acallar detalles de su intimidad.

Así, se dan muchos tipos de encuentros en Gil: el familiar, el de formación, el amoroso, el de impulso intelectual, el de auxilio, etc. En sus obras, los personajes que protagonizan estos episodios aparecen y reaparecen a lo largo de los diversos recuerdos

presentados, que no pueden ser delimitados a una función en particular, puesto que estos caracteres son recuerdos vivos que habitan las páginas de los textos y se conectan con otras figuras y espacios, gestando redes circulares que se retroalimentan y se modifican. Por este motivo, esta sección tratará de reconstruir una muestra de sus redes a partir de las esferas más cercanas y de mayor influencia intelectual y personal, las cuales apuntan a los personajes más relevantes, que regresan continuamente en los textos (principalmente en *Vivos*) y que viven en su archivo, trazando una ingente urdimbre que traspasa sus componentes espaciales y temporales.

Eduardo Devés-Valdés define la red intelectual como “un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años” (30) y agrega que éstas son causa o pueden solaparse con otro tipo de relaciones de tipo afectivo, político, religioso o familiar. La familia es un ámbito esencial en la vida y en la literatura de Gil y por ello, puede considerarse la primera de sus redes. Ya se ha señalado que su padre y su hermana se erigen como figuras de referencia en su vida y su inquietud, mediante el constante impulso de la curiosidad artística (literaria, musical, teatral) y, por ello, sus fallecimientos tempranos subliman en imágenes los encuentros compartidos con ellos. Sin embargo, no son los únicos parientes cuya presencia marca la narración: su madre y su hermana Antonia, sus abuelos, sus tíos y sus primos cobran mucha relevancia en su expedición vital en cuanto a que lo inspiran y lo motivan a la consecución de sus fines literarios.

Asimismo, la propia familia que Gil construye en su edad adulta también ocupa un lugar primordial, como uno de los encuentros más relevantes: su unión con Pilar

Carasol. En 1941, en el marco de su docencia en el Colegio Santo Tomás de Aquino, prepara una representación teatral en la que Pilar, todavía una estudiante en el último curso, encarna uno de los papeles principales: “Al cuarto o quinto día de ensayos, tuve que admitir que me había enamorado de una alumna. ¡En los primeros años cuarenta de la Zaragoza franquista! Y totalmente enamorado, sin defensa alguna” (*Vivos* 134). Este descubrimiento sentimental resulta en una nueva etapa de inspiración literaria (escribe el que será el primero de muchos poemas de amor a Pilar) y en una dichosa unión matrimonial de más de cincuenta años. Así, la adoración que surge entre los dos germina entre lo literario y lo escénico, y son dichas sensibilidades las que impulsan la vocación de Gil y el coraje para asumir el exilio familiar.

Muy cercanas a este contexto doméstico, se distinguen dos personajes cuya amistad “fraternal” une el vínculo familiar con el tejido intelectual externo. El primero de ellos es José Manuel Blecua Teijeiro, filólogo, uno de los mayores expertos en literatura del Siglo de Oro y amigo incondicional de Gil, a partir de su traslado a Zaragoza. Su presencia se reitera a lo largo de los capítulos de *Vivos*; en ocasiones son meras alusiones, en otras, describe con mayor profundidad los acontecimientos compartidos, pero cada una de sus menciones muestra la diversidad de facetas que comparten. Por un lado, se trata de camaradería y contacto constante: “Todas las tardes tomábamos café en el Salduba, con José Manuel Blecua, cada vez más entrañable amigo, y con Jesús Alda Tesán”¹⁴⁸ (*Vivos* 132) y muy próximo a éstos, el lazo familiar, resultado de la relación surgida entre los dos matrimonios: “por muy buena fortuna, su esposa, Irene, criatura de gran bondad e inteligencia fue la mejor amiga de Pilar. Las

¹⁴⁸ Jesús Alda Tesán, poeta.

fiestas familiares de los Blecua y de los Gil se hicieron comunes” (141). Por otro, responde al auxilio. En el momento de mayor dificultad, Gil se establece en Zaragoza tras varias adversidades labores, y se apoya en amigos como él para retomar su vida: “[Pascual Martín Triep]¹⁴⁹ y mi fraternal amigo José Manuel Blecua me prestaron el dinero necesario, temporalmente, para comprar e hipotecar seguidamente, el piso en que vivíamos. En ese piso nacieron tres de nuestros cuatro hijos zaragozanos” (Vivos 42). A su vez, surge la recomendación como profesor a Miguel Labordeta¹⁵⁰ para el colegio Santo Tomás de Aquino. De este modo, el amigo le proporciona apoyos relevantes que le permiten salir adelante y subsistir.

En estas menciones Gil agrega un adjetivo que ilustra e insiste en el apego por su amigo “cada vez más entrañable” o “fraternal”, puesto que presta gran atención a las facetas social y afectiva en sus redes (al contrario que Zulueta). “Estas prácticas de sociabilidad intelectual [dan] luz [a] los procesos y la historia de las sociedades en que se inscriben” (Weinberg XV), por ello, son parte de la interacción intelectual como tal, ya que dan lugar a relaciones de diferentes dimensiones. Entre los encuentros sociales y de solidaridad, despunta la relevancia de su actividad intelectual, como indican la alusión a la edición de *La Dorotea* que le encargan para “Biblioteca Nueva” (y en cuyo proyecto también participa), o “la estupenda colaboración de Blecua y Gullón” sobre el libro *Cántico*, y sus logros en el extranjero, como la invitación para dar conferencias

¹⁴⁹ Pascual Martín Triep, periodista e intelectual zaragozano. Firma con el seudónimo “Fabio Mínimo”. Escribe en periódicos como *Heraldo de Aragón*.

¹⁵⁰ Miguel Labordeta Subías (Zaragoza, 1921-1969), profesor y escritor, hijo de Miguel Labordeta Palacios, catedrático de enseñanza media en el colegio Santo Tomás de Aquino y hermano del cantautor José Antonio Labordeta (1935-2010).

sobre poesía española en los cursos de Middlebury (Vermont) en 1950.¹⁵¹ Este contacto constante entre amigos intelectuales gesta la ampliación de sus redes, de hecho, es Blecua quien vincula a Gil con Pedro Salinas y Jorge Guillén.

Bahktin señala la estrecha relación que existe entre el motivo del encuentro y otros como la marcha, la evasión, la adquisición, la pérdida o el matrimonio puesto que todos funcionan siguiendo la misma estructura en cuanto a su disposición arquitectónica del relato (*Dialogic* 98). La multiplicidad de encuentros que se asocian a Blecua revela el tipo de vínculo que comparten él y Gil, así como la complejidad de las redes que se entrelazan, que no sólo se disponen de acuerdo a una causa. Del mismo modo, sucede con Ángel Antonio Mingote. El maestro Mingote es un miembro del clan familiar en Daroca, debido a la estrecha relación con sus padres y su contexto, así como un mentor para Gil, con el que comparte clásicos de la literatura a partir de la juventud, y que más adelante lo pone en contacto con Jarnés. Por todo esto, y por la amistad que desarrollan desde la infancia, su hijo, Ángel se convierte en una figura fraternal, con el que compartir diferentes aspectos de sus vivencias, entre ellos, la intimidad al descubrir la pasión por Pilar: “De todo eso no podía hablar con nadie más que con mi muy querido amigo— y pariente lejano—Antonio Mingote. Él comprendió bien mi situación y me animó a defender mi convicción sentimental” (*Vivos* 135). Así, es presentado como un familiar de confianza plena. Sin embargo, no es la única dimensión que los une, puesto que ambos desarrollan su faceta artística, Gil siente el llamado literario mientras que Mingote lo recibe del dibujo, concretamente, el humor gráfico, y ambos comparten y

¹⁵¹ Naharro-Calderón aborda la colaboración que se dio entre los poetas del exilio y algunos “miembros ‘disidentes’ del interior” (103) en “Jorge Guillén y el interior (1945-1952): Presencia y comunicación”. Concretamente destaca la difusión que Blecua realiza de la edición exclusiva de *Cántico* de 1945, con la incorporación de once poemas.

colaboran en su crecimiento vocacional a lo largo de los años, como muestra este extracto de una carta enviada por el dibujante:

¡Gracias, querido Manolo, por tu precioso libro!

(Resulta que la primera cancioncilla me la sabía de memoria y no me acordaba de que me la sabía; otros, “Nadadora”, “El del foxtrot”, casi también). Los poemas son todos magníficos, hasta el último que me ha conmovido especialmente. En fin...

No estoy seguro de que fueras como te pinté en 1942. Lo que sí es seguro es que lo pintaba así, qué le vamos a hacer. Pero estoy orgulloso de figurar en tu portada, cosa que demuestra que no sólo se premian las buenas acciones.¹⁵²

La familiaridad que provee el saludo “Querido Manolo” deja ya ver la estrecha fraternidad entre ambos, siendo este nombre el que usaban sus allegados para referirse a Gil. El agradecimiento y el elogio a los poemas introduce la carta, que contiene composiciones conocidas por el dibujante, debido al seguimiento de la obra de su amigo a lo largo de los años. Mingote hace alusión a *Vuelta al amor en 54 poemas* (1986), en cuya publicación están colaborando, pues es él el encargado de la ilustración de la portada: un retrato de su camarada. En la epístola, Mingote bromea sobre la apariencia de Gil en su juventud, mediante un esbozo cómico de éste que acompaña el texto, y hace referencia a la visión que tenía entonces de él. De este modo, se da entre éstos la cooperación cultural mediante la unión de su obra en un mismo volumen a la vez que se reitera el apego que sienten el uno hacia el otro.

¹⁵² Ver Apéndice XII.

Devés-Valdés señala que las formas de relación entre los componentes de una red son diversas, los encuentros cara a cara, la correspondencia que da lugar a “congresos, campañas, publicaciones, comentarios o reseñas de libros, citaciones recíprocas” (30) son modos en que se establecen estas articulaciones en la red intelectual. Hasta ahora, Blecua y los Mingote muestran algunas de estas formas de relación, que a su vez, trazan los primeros hilos de una vasta red en Gil, que se extiende gracias también a su colaboración: Blecua le facilita las direcciones de Salinas y Guillén en Estados Unidos y Mingote padre le escribe una carta a Jarnés desde Teruel antes de su partida a Madrid.

Madrid se presenta como un espacio de crecimiento literario y trascendental para Gil. Hervidero cultural, se descubre como un “entre-lugar”, un espacio que sobrepasa el límite geográfico, y se construye sobre los personajes y las funciones que lo integran. En la obra de Gil, la capital supone la introducción en el cosmos literario que anhela, con sus protagonistas, y sus acontecimientos. Sin embargo, deja de existir como lugar real (no hay descripciones de lugares concretos, sólo la explicación de dónde suceden los hechos, y aproximaciones temporales a éstos), y se plasma como el eje de las redes que teje a lo largo de su itinerario. Por este motivo, su narración se concentra en los protagonistas y en los hechos, más que en el espacio o el des-tiempo. En este punto, emerge Jarnés.

Jarnés, escritor vanguardista, seguidor de las nuevas ideas de la novela de Ortega y Gasset,¹⁵³ es el gran mentor de Gil. Su contacto se inicia a través de la carta que el maestro Mingote le envía en su nombre. Ésta incita la curiosidad y la amabilidad del

¹⁵³ Ver *Ideas sobre la novela*.

novelista vanguardista, el cual rápidamente lo acoge en su hogar y le abre las puertas de sus círculos literarios. María Dolores Albiac-Blanco defiende “[la] bondad [de Jarnés], la generosidad paternal con que protegió a los nuevos escritores y su compromiso con esa renovación de la novela, que pretendía volverla más risueña, más ventilada y libre” (116). Sobre su primer encuentro, una reunión en su residencia con otros aspirantes a escritores, bajo la conjunción del café y la tertulia, afirma Gil que “fue una tarde muy importante para [su] vida y para [su] obra” (*Vivos* 20). Se inician así los coloquios semanales y un ingente intercambio literario.¹⁵⁴ De hecho, a comienzos de 1930, el joven Gil le solicita que le prologue su primer libro, *Borradores* (*Vivos* 51), petición que acepta y marca una huella profunda en él, pues es la corroboración de su apoyo y su apadrinamiento literario. El agradecimiento viene de la mano de un viaje a Daroca, para que Jarnés descubra el pueblo de origen de su pupilo. Este paseo supone una simbiosis literaria entre ambos, ya que la charla intelectual transcurre en el escenario literario de Gil, que a su vez inspira a Jarnés en su novela *Lo rojo y lo azul*: “yo celebro con unas pecadoras migajas de orgullo, uno de los más bellos pasajes de *Lo rojo y lo azul* fue escrito en Daroca: en el más puro y brillante estilo jarnesiano, narra algo que redondeó estéticamente nuestro viaje” (*Vivos* 53).

Tras la etapa de Madrid, la “inolvidable amistad” (*Vivos* 67) que les une es custodiada mediante “algunas líneas, siempre afectuosas, muy de cuando en cuando y el intercambio de libros” (67), que son interrumpidos con la marcha al exilio en México

¹⁵⁴ Entra en diálogo con la novela *La calle de Valverde* (1961) de Max Aub. Ambientada en el Madrid de 1926 y 1927, se construye a base de las interacciones de un grupo de personajes, conformado por capas sociales diversas, y recrea esos espacios sociales e intelectuales a los que refiere Gil en sus memorias, como la redacción del periódico *La Voz* o la tertulia del Café Regina (Sánchez Zapatero “La recreación” 226 y Naharro-Calderón *Entre alambradas y exilios* 193-213).

tras el fin de la Guerra Civil. Y la muerte del maestro, “víctima de arteriosclerosis, en 1948 [es] llevado a Madrid para morir allí en 1949” (Rojo 454). Gil acude a verlo a su regreso, pero queda impresionado por el estado en que encuentra a su maestro: “Jarnés no hablaba, nos miraba con ojos casi apagados. Viendo que parecía estar vivo, pero no lo estaba, sufrí más que si ya lo viese muerto” (68). Ésta es la última ocasión en que se encuentran en persona. No obstante, Gil regresa a la figura de su amigo mediante el estudio y la divulgación de su obra (en 1956 publica “Ciudades y paisajes aragoneses en las novelas de Benjamín Jarnés”), y declara en *Vivos* que uno de los motivos que lo impulsan años más tarde a aceptar la dirección de la Institución Fernando el Católico en Zaragoza es precisamente “poder conmemorarlo con dignidad” (69). En la red de Gil, el hilo que lo liga a Jarnés lo une no sólo al Madrid intelectual de los años 30 sino que sobrepasa el tiempo (la propia unidad vital de su maestro) y establece ramificaciones que lo dirigen a Zaragoza en su retorno, incluso a Estados Unidos, puesto que Jarnés es el nexo con aquéllos que se convertirán en grandes colegas literarios y amigos: Francisco Ayala y Ricardo Gullón, con los que extenderá sus redes en el exilio.

Gullón es considerado uno de los críticos españoles más relevantes debido a sus estudios sobre la obra de JRJ, Benito Pérez Galdós y Antonio Machado, entre otros (Domingo Martín 144). Los caminos de Gullón y Gil se cruzan por primera vez aquella tarde en que Gil acude invitado a casa de los Jarnés. Este encuentro le deja una huella profunda en tanto que inicia su vida literaria y descubre a uno de sus más queridos amigos: “Gullón fue desde aquel día el hermano mayor que yo no había tenido y necesitaba tener (*Vivos* 20).

Desde el comienzo, la colaboración literaria brota como una extensión de su fraternidad. Juntos fundan tres revistas, *Briújula* (1932), *Boletín último* (1932) y, *Literatura* (1934). La primera de ellas, cuyo primer número estaba dedicado a Goethe, los pone en contacto con el escritor novecentista Eugenio d'Ors: “Ricardo le habló de nuestro deseo de hacer un homenaje a Goethe y le rogó que nos ayudase. Tuvimos varias reuniones con ideas magníficas, pintorescas, brillantes, originalísimas y hermosamente irrealizables” (*Vivos* 72), así, las revistas son otro vehículo de extensión de estas redes intelectuales en las que el intercambio literario es constante, como indica la nómina de participantes en los siguientes números: “Después de aquel desastroso primer número, los otros tres quedaron mucho mejor. Además de nosotros, colaboraron Benjamín Jarnés, Juan y Leopoldo Panero, José Antonio Maravall,¹⁵⁵ Antonio Espina,¹⁵⁶ Jaime Torres Bodet,¹⁵⁷ José Ramón Santeiro,¹⁵⁸ Rafael Laffón,¹⁵⁹ Arturo Serrano Plaja,¹⁶⁰ Enrique Garrán¹⁶¹ y Mercedes Ballesteros”¹⁶² (*Vivos* 74), una lista

¹⁵⁵ José Antonio Maravall y Canesnoves (Jática, 1911-Madrid 1986), historiador y profesor de reconocimiento internacional. Dirige el Colegio de España en París (1949-1954), ingresa como académico de la Real Academia de la Historia en 1963, en 1969 es nombrado catedrático asociado en la Universidad de París-Sorbonne, y entre 1978 y 1980 es profesor visitante de la Universidad de Minnesota.

¹⁵⁶ Antonio Espina García (Madrid, 1894-1972), escritor y periodista. Firma con el seudónimo “Simón de Atocha”. Cronológicamente pertenece a la Generación del 27, pero se le suele incluir en el novecentismo.

¹⁵⁷ Jaime Mario Torres Bodet (Ciudad de México, 1902-1974), diplomático, escritor y poeta. Firma con los seudónimos “Celuloide”, “Sube y Baja” o “Marcial Rojas”.

¹⁵⁸ José Ramón Santeiro Faraldo (Mondoñedo, 1908-1960), poeta, miembro de la Generación del 36.

¹⁵⁹ Rafael Laffón (Sevilla, 1895-1978), escritor, miembro de la Generación del 27. Sus versos se publican en revistas como *Mirador*, *Hoja Literaria* o *Boletín último*, entre otras.

¹⁶⁰ Arturo Serrano-Plaja (San Lorenzo de El Escorial, 1909-Santa Bárbara, California, 1979), escritor y poeta. Colabora en *El Sol*, *Literatura*, *El tiempo presente* y funda la revista *Hoja Literaria* con Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga. Tras la Guerra Civil, se exilia en Chile, Argentina, Francia y finalmente 1962, en Estados Unidos, donde ejerce de profesor en las universidades de Wisconsin; Madison; Minnesota y Santa Bárbara, California.

¹⁶¹ Enrique Garrán Herráez, dibujante, ilustrador y caricaturista español de estilo vanguardista. Publica en *El Sol*, *El Heraldo de Madrid* o *El Imparcial*.

¹⁶² Mercedes Ballesteros Gaibrois (Madrid, 1913-1995), escritora bajo los seudónimos “Baronesa Alberta”, “Roco Morris” y “Sylvia Visconti”. Trabaja para diferentes publicaciones como *ABC* (de la que es corresponsal en Londres), *Ya* o *La Codorniz*.

imponente de escritores en auge. *Boletín último* surge como una publicación de un solo número, y de la que expone Gil, funcionó como una despedida de su amigo Maravall. Finalmente, llega *Literatura*, la de mayor acogida de las tres, que “se [convierte] en una plataforma para los escritores jóvenes que se iniciaban en la literatura a la sombra de los maestros del 27” (Domingo Martín 143) e incluso es “utilizada por Camilo J. Cela para caracterizar la época literaria” (*Vivos* 80). El primer número se abre con un texto de su maestro, Jarnés, que mantiene su apoyo incondicional a sus dos protegidos. Los méritos de la revista se los atribuye Gil a la memoria de su compañero fundador, que además costea la totalidad de la publicación.¹⁶³

La amistad con Gullón se inicia en Madrid en los años previos a la Guerra Civil. Durante ésta, combate en el bando republicano y tras una depuración de treinta meses, se incorpora a la carrera judicial como teniente fiscal en Santander. Tras estancias previas, en 1956 Gullón llega a la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras para ordenar la obra y documentos de JRJ en la sala del mismo nombre (luego *Sala Zenobia* y *JRJ*), de la que se había ocupado la propia Zenobia Camprubí hasta su fallecimiento aquel año. A partir de aquí, se inicia su periplo literario en Estados Unidos como profesor en la Universidad de Texas, con periodos como profesor visitante en Stanford, New York University y la University of California, Los Ángeles; y finalmente, en la Universidad de Chicago y la Universidad de California, Davis. Esta etapa deja un patrimonio crítico muy vasto, que “no sólo [refleja] el saber de una persona que conoció

¹⁶³ Los poetas que colaboran en estas revistas, entre otros, son protagonistas del volumen *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)* de Juan Cano Ballesta.

íntimamente a la mayoría de los escritores de su tiempo, sino a alguien que domina la teoría literaria” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

A pesar de que los dos amigos no vuelven a residir en el mismo espacio, el vínculo que crean es inquebrantable, así como la colaboración, que se nutre mediante la comunicación epistolar:

Llegaron tus libros y ya leí *Juan Pedro [el dallador]* y los poemas que no conocía de la *Antología*. Han quedado muy bien de presentación en lo que se refiere a tipografía. Los dibujos no me gustan y creo que en la *Antología* hay algunos de todo punto malos. Salvando ese detalle el libro está muy bien hecho y una vez encuadernado, para quitarle la cubierta que es abominable, quedará muy bonito. (Gullón)¹⁶⁴

Gullón le ofrece su sincero sentir sobre las primeras impresiones de estas obras que Gil le comparte. A pesar de que el fragmento seleccionado se concentra en el aspecto editorial, lo que sigue en la epístola supone una auténtica crítica literaria de la novela en la que alaba la prosa y la construcción del protagonista, y a la par que sugiere la supresión de algunas frases “poco literarias”. Asimismo, le agradece a Gil su opinión (en la anterior carta) sobre un artículo publicado por el que escribe y le alienta a que lea el próximo por ser impreso. La carta es un reflejo del flujo creador de los dos intelectuales, que se alimenta mediante el diálogo epistolar. Sin embargo, esta conversación no versa únicamente sobre estos aspectos ya que a Gil y Gullón los une una profunda amistad. El 3 de mayo de 1951 Gullón le escribe: “Te echo mucho de menos. Tu amistad es algo inapreciable y que no se parece a nada. Yo supongo que un

¹⁶⁴ Ver Apéndice XIII.

hermano en el mejor caso, es algo parecido a lo que tú representas para mí, pues el caso es que cuando pienso cómo hablamos tú y yo y lo que tu consejo y parecer representan para mí, los demás amigos se quedan muy atrás”.¹⁶⁵ Las misivas no funcionan sólo como el medio de comunicación pensador y creativo, sino que les permite expresar su afecto y manifestar su hermandad a pesar de y debido a la distancia. Nora Bouvet afirma sobre ésta que “instaura profundas ambivalencias que son inherentes a la forma epistolar: presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición, realidad-ficción. En consecuencia, lo epistolar es por naturaleza doble, ambivalente, ambiguo, equívoco, contradictorio, contradictorio, paradójal” (65). Como se percibe en la carta de Gullón, ésta permite conectar a los amigos a pesar de la distancia. Sin embargo, la concreción de esta realidad a través de la escritura no hace más que enfatizar esta ausencia que sienten a la vez que la palia.

Regresando a las revistas literarias que fundan Gullón y Gil, éstas se convierten en un vehículo para entablar relación con otros poetas, no sólo con los que colaboran sino sobre los que escriben, que a su vez amplían las redes que se van tejiendo. Esto sucede con JRJ y Pedro Salinas. JRJ es uno de los referentes de Gil desde su infancia, cuando lo descubriera en la revista *Los poetas* a la que su padre lo había suscrito. Con la publicación del primer número de *Literatura*, imprime el poema “Homenaje a los románticos”, que dedica a JRJ, únicamente con su nombre, seguido de la palabra “maestro” (*Vivos* 98). La réplica de JRJ es una invitación a tomar café pocos días después. En su conversación, Gil queda extasiado ante la presencia del poeta y su erudición:

¹⁶⁵ Ver Apéndice XIV.

Estaba tan feliz, tan realizado, que me decidí a preguntarle cosas de su poesía que yo deseaba saber; unas, nimias, elementales y otras, más complejas. Le dije que sin haberlo buscado, me sabía a fuerza de relecturas, algunos poemas de algunos poetas preferidos. Me los decía a mí mismo. A veces en soledad y en silencio, diciéndolos en plena calle, en un tranvía o en un concierto, oyéndolos ‘dentro de mí’. (*Vivos* 99).

Ante esta aseveración, JRJ le solicita que le recite algunos de sus poemas, y así lo hace, con “Octubre” y “El viaje definitivo”. Gil enfatiza la magia del momento hasta que el sonido de un piano vecino la rompe. En la muestra de su fascinación hacia el poeta, Gil se sincera con éste y le revela no sólo su admiración hacia su obra, sino su íntimo proceso de recordación. Al igual que hace con las imágenes de los recuerdos en su mirada nocturna, declama los poemas para asimilarlos e incorporarlos a su archivo mental y experiencia vital, y hacer de la composición, otro recuerdo-imagen. Del mismo modo, la evocación con JRJ como espectador de su propio poema revive como recuerdo en sí mismo.

De manera similar surge el encuentro con Pedro Salinas. Gullón le presta un ejemplar de *La voz a ti debida* a Gil, el cual le fascina y le mueve a publicar un escrito sobre éste, que llega en el segundo número de *Literatura* en 1934: “Yo no había hablado nunca con don Pedro, aunque algunos de mis amigos sí. Nos invitó a tomar café. Y fueron varias las veces que estuvimos Leopoldo [Panero], Maravall, Santeiro y yo en su casa” (125). Tanto JRJ como Salinas (y el ya mencionado Jarnés) muestran de manera repetida su generosidad ante los jóvenes y entusiastas escritores que leen su

obra y se sienten inspirados por ella, abriéndoles la intimidad de su hogar y dándoles la palabra para descubrir su visión poética.

Las reuniones con Salinas se suceden durante la estancia en Madrid, pero el contacto, ya epistolar, se diluye durante su tiempo en Daroca y en Zaragoza: “Supe después de la guerra civil, que el gran poeta de *La voz a ti debida* estaba enseñando literatura española en Universidades norteamericanas. Mi fraternal amigo José Manuel Blecu me dio las direcciones postales de Salinas y de Jorge Guillén. Les escribí, con gran afecto y les mandé libros míos” (*Vivos* 125). Las cartas funcionan como una vía de prolongación de la amistad y de la tertulia literaria, que de otro modo, no sería posible, al compartir sus obras y actuar de críticos sobre éstas. La correspondencia en Gil, como para la mayoría de exiliados, es un medio muy relevante en su comunicación literaria y personal, como muestra la ingente cantidad de misivas que conservó, y el cuidado que ponía en el diálogo (algunas de las cartas tienen señas que indican que ya han sido contestadas o que están pendientes de ser enviadas). Concretamente, la correspondencia con Salinas (y Guillén) tiene gran significado para Gil, como muestra su especificación en un capítulo sobre ambos en *Vivos*, puesto que, en la urdimbre de sus contactos, las cartas suponen imágenes que plasman un momento y que fomentan otras discusiones.

Francisco Ayala es otra de las grandes amistades de Gil, cuya presencia aparece a lo largo de sus espacios, sus medios y sus des-tiempos. Su primer encuentro sucede de manera casual, a través de Jarnés. Los viernes eran los días en que Gil y Gullón acudían a la tertulia en casa de su maestro, como parte del ritual, al terminar la charla y el café, los tres caminaban hacia la entrada de Espasa-Calpe, donde se encontraba la

sede de la *Revista de Occidente*: “En ese portal conocimos a gente importante y a otros que no lo eran, según nuestro criterio. Allí tuve la suerte de conocer a Fernando Vela,¹⁶⁶ a Antonio Espina, a Jaime Torres Bodet, a Valentín Andrés Álvarez¹⁶⁷ y, sobre todo, a Francisco Ayala, con quien muchos años después he tenido– y felizmente tengo– una gran amistad” (*Vivos*, 22). Su siguiente contacto tras sus encuentros jarnesianos se produce a raíz de la “Biblioteca de Cultura Básica”, asociación de la Revista de Occidente y la Universidad de Puerto Rico, cuyo director era Ayala, que le solicitan la edición con prólogo y notas de *Os Lusíadas* de Camoens. “Me escribió felicitándome por el trabajo y me decía que el Consejo, había acordado una razonable modificación de su primera oferta, elevando a mil dólares los quinientos acordados” (*Vivos* 145). De modo que antes de que nazca la amistad, existe un profundo respeto intelectual.

En 1961, las dificultades laborales alientan a Gil a ponerse en contacto con Ayala para consultarle sobre la posibilidad de encontrar un puesto de profesor de literatura en Estados Unidos. La Guerra Civil había empujado a Ayala al exilio, cuyo periplo transcurre por Francia, Cuba, Chile, Argentina y Puerto Rico, hasta trasladarse en 1958 a Estados Unidos. Ejerce la docencia en universidades como Bryn Mawr College y New York University, y eso lo convierte en “un profesor-escritor con enorme peso en los ambientes universitarios norteamericanos asociados al hispanismo” (Martín Zorraquino 108). En este contexto, Ayala le presta la ayuda solicitada, cuya respuesta llega en marzo de 1962, con una oferta de empleo para Rutgers University. En la

¹⁶⁶ Fernando García Vela– normalmente prescindía de su primer apellido– (Oviedo 1888-Llanes, 1966), filósofo, escritor, periodista. Participa en revistas como *El Sol*, *Crisol* o *El Diario de Madrid* y es secretario de la *Revista de Occidente*.

¹⁶⁷ Valentín Andrés Álvarez y Álvarez (Grado, 1891-Oviedo 1982), economista, literato, miembro de la Generación del 27. En 1925 funda con Jarnés, entre otros, la revista *Plural*.

correspondencia personal entre Gullón y Ayala, éste le presenta la cambiante perspectiva de empleo de Gil, que no es confirmada hasta último momento: “Felizmente lo de Gil parece haberse arreglado a última hora. Me dijo Pane¹⁶⁸ que le telegrafiaba con respuesta pagada ofreciéndole el puesto por un año en las condiciones convenidas, que son excelentes. Ojalá sea así, y lo tengamos aquí en septiembre”.¹⁶⁹ La asistencia se mantiene al arribar al país pues es Ayala quien da la bienvenida a Gil en el aeropuerto y lo acoge en su hogar la primera noche: “Mi primera cena en Estados Unidos, a plena luz diurna; no hay tipismo aún. Es en casa del ilustre escritor Francisco Ayala y su señora guisa como los ángeles” (“Primer contacto con Nueva York”).

Ya integrado Gil en la vida neoyorquina, desarrolla su amistad y construye sus propios círculos intelectuales. Como ya se indicó previamente, el autor crea “ritos”, reuniones semanales para comer con otros amigos intelectuales como Ayala, Llorens, García Lorca o Granell. En el exilio, los encuentros entre estos escritores adquieren una faceta diversa, puesto que no se trata de una mera reunión o intercambio intelectual, sino que en su interacción se produce una reconstrucción de los espacios y des-tiempos perdidos de la patria, como las “open houses” que organizaba el matrimonio Onís-Giner. Así, se produce una transformación en su identidad, que cambia y se adapta continuamente, por el contacto con una cultura diferente (Montanari 134).

Años más tarde, en el regreso a Zaragoza, Gil y Ayala recurren a las cartas como sustento de su amistad:

¹⁶⁸ Se refiere a Remigio Pane, profesor de estudios italianos en el departamento de Romance Languages de Rutgers University y director del departamento de 1952 a 1971.

¹⁶⁹ Ver Apéndice XV.

Acabo de recibir tu libro, que es un regalo inapreciable, pues supongo reúne tu poesía amorosa, que como bien sabes, me gusta muchísimo y estimo en alto grado. Cuando lo haya leído y saboreado volveré a escribirte; pero hoy lo hago inmediatamente porque el programa que me envías me ha dado un sobresalto. Yo estaba en la idea de que mi actuación debía tener lugar los primeros días de diciembre. Quizá— de seguro— ha de ser confusión mía, pero eso era lo que tenía entendido desde que hablamos por teléfono. (Ayala)¹⁷⁰

En esta misiva de Ayala a Gil se perciben principalmente dos elementos. El primero es la difusión constante que Gil efectúa de su obra con sus colegas, como modo de continuación de sus redes, al crear un diálogo intelectual transatlántico, en el que descubrir la percepción de sus amigos. El segundo es la participación que motiva en actividades con éstos a pesar de la distancia. Ayala hace referencia a un congreso de escritores aragoneses en el que había accedido a tomar parte y al que no podrá asistir debido a una confusión con las fechas. El lapso geográfico no hace más que incentivar su colaboración transnacional y las epístolas son un vehículo muy recurrente para Gil como medio de comunicación y de soporte de sus redes.

Entre los amigos que menciona en sus comidas neoyorquinas, alude a Jorge Guillén y Vicente Llorens, que regresan en sus páginas en el tránsito del exilio. Sobre el primero atestigua su “frecuentada amistad” y relata que se conocieron en Zaragoza, “en casa de Irene y José Manuel Bleca. Además de la cena, con una larga sobremesa, el día siguiente comimos en un restaurante donde don Jorge descubrió el ‘pollo al ajo frito’” (127). La imagen primera que liga su relación es de intimidad culinaria, en el

¹⁷⁰ Ver Apéndice XVI.

hogar de su querido amigo Blecua. Como ya se mencionó anteriormente, la comida como sistema “contains and conveys the culture of its practitioner; it is the repository of traditions and of collective identity” (Montanari 133). De este modo, el plato típico del restaurante lo dirige más que a un encuentro, a una identidad, dentro de un espacio, des-tiempo y círculo de pertenencia, y forja un vínculo más próximo a Guillén. Años más tarde, con la marcha al exilio de éste, Blecua los conecta de nuevo, facilitándole la dirección de su nueva residencia. Inician así una comunicación epistolar, que le proporciona otro descubrimiento literario por parte de una de las figuras que más admira.

Sus cartas son de tal relevancia en su memoria, que le dedica el capítulo que comparte con Salinas a éstas, y transcribe la que guarda con mayor afecto:

Mi querido y admirado amigo y poeta: Aquí me tiene usted, mordido por mi remordimiento. Respondo a su poema del 30 de diciembre y a su precioso libro con un retraso imperdonable. Pero usted, autor de ese ‘Goya’, me sabrá perdonar. Tengo leído y releído su libro, tan bien compuesto—poesía, dibujo, facsímil—y de una clara intensidad evidente. Era fatal que el poeta aragonés se inspirase en ese Manantial Perpetuo de Iluminación entre sus negruras. El verso, preciso, fuerte, delicado, —a veces con rima, ¡no estoy solo!— transforma el cuadro en poema con tanta inspiración como tino. ‘Un lagarto sibilino= diogenea entre las piedras’.
¡Qué visión histórico-poética! ... (*Vivos* 128)

Salinas hace una lectura apasionada del poemario *Luz sonreída, Goya, amarga luz* (1976), reestructuración y ampliación de *Homenaje a Goya* (1946), en la que Gil establece un juego entre lo pictórico y lo poético, y a partir de la obra del pintor

aragonés trata de acercarse desde el realismo social a su época (Ruiz Soriano). La carta pone en evidencia la admiración y el afecto que Guillén profesa a Gil, con su salutación como “amigo” y “poeta”, así como la disculpa sentida hacia el retraso en la respuesta. Los términos en los que se dirige a él, “autor de ese ‘Goya’”, implican la sensibilidad y el discernimiento singulares que le atribuye, y por los que aguarda su entendimiento. La dedicación hacia su obra, que ha “leído y releído”, la observación de su edición, así como la interpretación detallada de los poemas, denotan un vínculo especial entre los dos escritores, que es enfatizado además por el comentario jocoso sobre la técnica: ese “no estoy solo” en cuanto al uso de la rima.

La misiva ocupa un lugar especial en el archivo vital de Gil, por ello, se la muestra a sus amigos más cercanos: “Su carta me hizo feliz por muchas razones. Se la enseñé a Francisco Ayala en Nueva York y a Vicente Llorens en Princeton. A los dos les pareció una hermosa carta y muy genuinamente guilleniana” (*Vivos* 128), que le sugieren que la publique en alguna revista especializada, consejo que no lleva a cabo pero la transcribe en su autobiografía (siendo la única en todos sus volúmenes junto a la de Salinas). Así, la reproducción en su volumen de la carta, que ya forma parte de su archivo, la torna en parte de su unidad vital.

Este diálogo epistolar es solo una parte de la relación entre los dos, que se estrecha con los encuentros constantes en las residencias de las amistades en común en Estados Unidos: “en Princeton, en casa de Claudio Guillén y en la del gran amigo común Vicente Llorens y en varias casas de colegas neoyorquinos, compartimos largas conversaciones en gratas horas, a lo largo de varios años” (*Vivos* 128). De nuevo, estas “open-houses” de cariz literario se desarrollan e insisten en las conexiones que existen

entre estos autores, con vínculos circulares que van de unos a otros, en diferentes medidas y direcciones. Estas redes tienen diversas bifurcaciones, y giran y vuelven a nuevos personajes, espacios y des-tiempos, como se percibe en esta última cita, en la que se manifiesta que la amistad con Guillén es mutua con otros amigos como Llorens.

Vicente Llorens (1906-1979), profesor y crítico literario, se exilia en 1939 y se incorpora a diferentes universidades durante su itinerario: Santo Domingo, Puerto Rico, y definitivamente, en Estados Unidos, en John Hopkins y Princeton.¹⁷¹ Precisamente en este contexto, éste y Gil entran en contacto, debido al ambiente académico, intelectual, exiliado en el que ambos se mueven. Las apariciones de Llorens son escasas y breves en las memorias de Gil (ya se han mencionado en esta sección), e inciden en la pertenencia a esas “open houses” que organizaban entre los escritores exiliados de su círculo, cercano a Ayala o Gullón, en la zona de Nueva York.

Estas reuniones a su vez crean una comunidad que va más allá del país de origen, que se fundamenta y se alimenta respecto a su condición de exilio. En *Imagined Communities*, Benedict Anderson plantea que la ausencia de una nación (“nation-ness”) se ha convertido en el valor más legítimo y universal de nuestro tiempo (3) y la define como una “comunidad política imaginada”, en tanto que es imposible que todos sus miembros establezcan un vínculo personal, pero que se concibe como “a deep, horizontal comradeship” (7). Por ello, las reuniones en su ambiente neoyorquino, que gestan las redes de Gil pueden ser entendidas como una comunidad imaginada en tanto que les une un idioma, una cultura, una historia, una experiencia exílica similar, pero

¹⁷¹ Coordinaría inicialmente el vasto proyecto editorial sobre el exilio (t. 1), luego concluido por Abellán.

todo aquello que comparten se halla desplazado de su contexto original. La insistencia en los nombres de los protagonistas frente a la descripción de espacios, ambientes o tiempos incide en la vivencia compartida, y en el compañerismo que los une frente a la adversidad. Se encuentran fuera de su espacio, fuera de su tiempo de referencialidad (des-tiempo) y el vínculo restante son las relaciones que constituyen con sus colegas exiliados, y con los otros españoles, que en la distancia, mantienen su comunicación por la vía epistolar.

Llorens, por lo tanto, es una pieza en esa comunidad imaginada, cuya figura destaca como parte de este colectivo. Tan sólo incorpora un recuerdo-imagen en el que es el único protagonista junto a Gil, a raíz del suicidio de Sánchez Trincado.¹⁷² El autor relata que conoció al escritor en su época madrileña en la tertulia de *Frente Popular*, y no tiene noticias de él hasta un congreso del Modern Language Association, en el que coincide con Llorens y le informan de su defunción.

Todos cuantos lo habíamos conocido nos compadecimos mutuamente. Vicente Llorens—uno de los hombres sabios que me honraron con su amistad—y yo fuimos desde el hotel de la Séptima Avenida hasta el Port Authority, larga caminata en la que no dijimos una sola palabra. Él volvía a su casa de Princeton y yo a la mía de Somerset. Los dos, a nuestra fundamental tristeza de españoles lejos de España. No en millas, sino en recuerdos y esperanzas largamente fallidas. (*Vivos* 82)

¹⁷² José Luis Sánchez Trincado (Ciudad Real, 1901-Seattle 1950), escritor, crítico literario y profesor. Se exilió a causa de la guerra civil española, primero en Caracas y posteriormente en Estados Unidos, donde ejerció la docencia en la Universidad de Washington, Seattle, hasta su fallecimiento.

Esta aparición de Llorens no es la primera en *Vivos*, y aun así, Gil especifica que es “uno de los hombres sabios que [le] honraron con su amistad”, una repetición que profundiza en su figura y en el vínculo que les une. En este volumen, se hacen escasas menciones al espacio, sin embargo, este fragmento enumera el recorrido preciso que realizan ambos, desde el hotel donde se celebra la convención hasta la estación de autobuses, y agrega el destino final de cada uno para llegar a sus hogares en el país de acogida. Este trayecto sólo enfatiza la distancia que los separa de España, inmensurable en cuanto a la posibilidad de retorno (el país que dejaron y a los sentimientos que lo unieron a él). Como señala McClennen, el exiliado corta con los lazos de la nación, pero al mismo tiempo, se encuentra en un estado de pérdida, que es “so extreme that exiles respond by recounting their experience and imagining some sort of reaction” (56).

La última frase expresa la imposibilidad de atajar el uso espacial mediante el tiempo, como en JRJ: “‘*Para acordarme de por qué he vivido*’, vengo a ti, río Hudson de mi mar” (“Espacio” 137). Este recuerdo presenta una sensación compartida con Llorens, la nostalgia de la que ambos participan en una experiencia interior, conectada a la pesadumbre del amigo que no pudo soportar la vivencia del exilio (fuera de su espacio, en su des-tiempo) y acabó con su vida.

Llorens y Gil mantienen su contacto a lo largo de los años, como muestra la invitación del primero en esta carta de 1976: “¿Qué hay de vuestros planes veraniegos? En esta casa se os espera... de todos modos el panorama campestre es atractivo, y ahora con el nuevo y juvenil gobierno de Suárez no hay más que desear. De manera que

¡ánimo!”.¹⁷³ Llorens se jubila definitivamente de la enseñanza este año en que escribe y se dirige a Gil desde su casa en Jalance (Valencia), donde lo anima a que él y Pilar los visiten. La mayor parte de la misiva describe el ambiente de paz agreste del jardín, como un paraíso en el que refugiarse del calor y del estruendo, dentro del contexto optimista que le rodea, el gobierno provisional de Adolfo Suárez y la transición a la Democracia, como posibilidad de regresar a una España más “similar” de la que dejaron.

Estos personajes son una muestra representativa de las numerosas figuras que componen las redes intelectuales de Gil, y que evidencian cómo éstas ejercen un gran influjo en el itinerario vital y literario del autor y su funcionamiento. En sus obras autobiográficas, su presencia resplandece en *Vivos*, aunque mediante alusiones breves, por lo que es necesario introducirse en su archivo para descubrir las ramificaciones que llega a desarrollar con cada uno de ellos. Sus apariciones, no obstante, son desordenadas, se conectan arbitrariamente pues se mueven en círculos, aunque no siempre en la misma dirección, proyectan distancias transnacionales y transatlánticas, como reflejo de la urdimbre que configuran, puesto que cada uno de estos intelectuales actúa como un recuerdo-imagen dentro de la obra, y así, sus conexiones con otros son mudables paralelamente al proceso de escritura. Las redes de Gil, que parecen enlazadas a espacios o des-tiempos concretos, son en realidad una gran conjunto que empieza a gestarse desde su entorno familiar y alcanza a los protagonistas en su exilio, puesto que es su modo de relacionarse y auxiliarse entre todos (en lo práctico, en lo afectivo, en lo intelectual, en lo espacial y des-temporal).

¹⁷³ Ver Apéndice XVII.

Conclusiones

Las obras autobiográficas de Gil proponen un itinerario vital propio al desechar el orden cronológico habitual y dejarse guiar por uno afectivo. En éste, la huella de lo sensible y las conexiones entre recuerdos permiten al autor evadirse de su propio relato y discurrir sobre el género autobiográfico y sus nociones particulares de la memoria. El componente afectivo determina, por lo tanto, la manifestación de las dimensiones cronotópicas de exilio en sus volúmenes. El des-tiempo es la más explícita de las tres por su vínculo con el recuerdo, y delinea círculos de momentos que se conectan con otros, del presente y del pasado, desde su visión del retorno. El espacio es descrito con detalle en los lugares que corresponden a la infancia, pero se diluyen a medida que Gil se introduce en la edad adulta y simplemente los refiere respecto a su enlace con el tiempo y las redes. Las redes intelectuales se superponen a las otras dos dimensiones y crean un mapa de relaciones, ajeno a espacio y des-tiempo, con personajes que aparecen y tornan de manera desordenada. Manifiestan cómo sus dos puntos más lejanos, Daroca y Estados Unidos, están engarzados por un hilo transnacional y transatlántico que se enreda y desenrolla.

Las tres dimensiones cronotópicas explícitas de Gil se escapan de sus obras autobiográficas y se engranan con el resto de documentos de su archivo, de tal modo que es necesario introducirse en él para rellenar los huecos que el autor deja para el investigador. El archivo no es estático, sino mudable y orgánico, en cuanto a que sigue creciendo mediante las obras que en torno a él se escriben, y así agregan hilos a este extenso tejido cuyo acceso arbitrario nos entrega diversas lecturas posibles que pueden completar la autobiografía de Gil. De este modo, este capítulo, como Gil preveía en su

“Autoelegía esperanzada” (*Poemaciones* 77), “en revuelo de sombras las memorias”
de cuanto él amó y vivió, se convertiría en otra nota abierta de su archivo.

Capítulo 3: Inscribirse en fragmentos: Víctor Fuentes

The starting point of critical elaboration is the consciousness of what one really is, and is 'knowing thyself' as a product of the historical process to date which has deposited in you an infinity of traces, without leaving an inventory—
Antonio Gramsci, *Prison Notebooks* (...)

En sus obras *Morir en Isla Vista* y *Bio-Grafía americana*, Víctor Fuentes narra el combate protagonizado por el *falso Self* y el “yo desintegrado”: “Vengan, entren y vean, la última modalidad de lucha libre: En un rincón, el yo, medio descorporizado, en el otro, enmascarado, ¡el falso Self!” (*Bio-Grafía* 126). A modo de espectáculo público, la descabellada pelea tiene lugar en un cuadrilátero situado en el interior del hogar del Fuentes textual, y consiste no sólo en los golpes sino que incorpora la búsqueda de unas llaves, varias reflexiones y la inmersión del protagonista en una bañera. Hacia el final, el yo desintegrado se introduce en la cama de un sobresalto: “Alarmado se da cuenta de que las manecillas no avanzan con el tic-tac. En el descuido, el falso Self se ha metido en la cama con él. No hay distinción entre yo y ello, él, el tú y el yo, y el reloj de la mesilla” (126). Finalmente, la noche da paso al día y con ello, se alcanza el final del combate, vencido por el yo desintegrado.

La imagen que el autor reproduce no sólo tiene un gran impacto visual, sino que refleja la relevancia de la fragmentación en su obra. Por un lado, los dos personajes que protagonizan el cuadro, el *falso Self* y el yo desintegrado, son dos versiones del Fuentes autor, o dos partes de él mismo, que evidencian dos de las muchas facetas que caracterizan su experiencia vital: el emigrante “adaptado” a la vida norteamericana y

el exiliado extraído de su espacio y su tiempo. La tensión existente entre ambas se transforma en violencia mediante el pulso del combate, así como la enumeración final de los pronombres mencionados: “no hay distinción entre yo y ello, él, el tú y el yo, y el reloj de la mesilla”, que separa cada una de estas instancias literarias y las dispersa sin medida en una gran masa identitaria. Por otro lado, la fragmentación alude también a los diferentes extractos que componen sus obras, constituidos desde diversos puntos de vista y géneros narrativos, que hacen de sus volúmenes un palimpsesto vital.

Este fraccionamiento textual define la voz narrativa de Fuentes en las obras, la cual se distingue por la variedad de dimensiones que la componen, resultado de su proceso histórico personal, en línea con el epígrafe de Gramsci. En el instante en que “se conoce a sí mismo”, identifica cada una de estas voces que constituyen su personalidad literaria en sus obras y reflexiona críticamente sobre el fenómeno del exilio. Todas esas voces a partir de sus experiencias dotan de un inventario a Fuentes para plasmarlo mediante sus volúmenes memorísticos.

Las dos obras referidas, *Morir en Isla Vista* (1999) y *Bio-Grafía Americana* (2004), conforman junto a *Memorias del segundo exilio español (1954-2010): Toda una vida...* (2011) la tríada memorística en la que Fuentes cuenta y recuenta su trayectoria vital, mediante la exploración de los mismos acontecimientos autobiográficos a partir de una de sus voces cada vez. Cada obra supone un regreso a acontecimientos que han marcado su vida y cuya reescritura expone elementos novedosos. Diferentes géneros como en la autoficción en *Morir*, y la autobiografía crítica en *Bio-Grafía* y en *Memorias*, en los que se integra continuamente el juego literario, y se despliega un discurso en el que la ficción y la realidad se confunden, sin

importar dónde se halla el umbral que las divide. Igualmente, estas obras revelan unos cronotopos de exilios muy marcados, en los que el espacio y el des-tiempo se despliegan como crónica histórica y trascienden de igual modo que los personajes que los habitan en el itinerario exílico del autor. Fuentes se fija en reconstruir los ambientes que le acogieron desde su salida de España en 1954, y ofrece una Historia de EE. UU. desde el punto de vista del desterrado. Por ello, este capítulo se dedicará a analizar algunos de los cronotopos de exilios (espacios, des-tiempos y redes de intelectuales) en las obras de Fuentes y a extraer las diferentes facetas que configuran cada uno de sus textos, las cuales, como inventario en sus obras, determinan las formas narrativas que adquieren éstas.

3.1. Géneros autobiográficos

Víctor Floreal Fuentes Hernández nació en Madrid el 22 de marzo de 1933. Al ser un niño de la Segunda República, con tan sólo tres años, vivió su primer exilio ya que, con el estallido de la Guerra Civil española, se trasladó con su madre y su hermano a Bayona, y posteriormente, a una colonia de niños vascos refugiados, donde permaneció durante año y medio. De regreso a la España de 1939, vivió su infancia y adolescencia bajo la dictadura de Franco.

En 1952 inició los estudios de Derecho en la Universidad Central de Madrid en la que empezó a interesarse por los folletos de Lenin y Stalin, facilitados por Enrique

Música.¹⁷⁴ Junto a éste, Ramón Tamames¹⁷⁵ y otros, se involucró en diferentes actividades para ejercer presión estudiantil contra el Régimen: entre 1952 y 1954 prepararon el primer asalto al predominio del Sindicato Español Universitario (SEU)¹⁷⁶ de la universidad y visitaron los campos del Servicio Universitario del Trabajo para boicotarlos al solidarizarse con los obreros. Durante este tiempo, se introdujo también en el Teatro Español Universitario (TEU) en el que representó varios dramas de autores extranjeros. Su ideología anarquista empezaba a delinearse y en junio de 1954 salió como prófugo de España, convirtiéndose en parte de la segunda generación del exilio español. Tras unas breves estancias en Innsbruck (Austria) y París, se trasladó a Londres, donde sobrevivió durante dos años trabajando en la restauración.

Ante la imposibilidad de permanecer en Londres legalmente, surgió la oportunidad de viajar a Venezuela, gracias a dos españoles, un compañero de escuela y un joven desertor del ejército franquista. De este modo, inició su trayecto transoceánico en 1956, con una primera parada en Caracas. Allí, su puesto como profesor particular de español lo acercó a círculos sociales elevados, en los que conoció a la joven norteamericana Hope, su primer amor, con la que se casó en secreto. Este evento marcó su destino, pues el 27 de septiembre de 1956 llegó a Estados Unidos,

¹⁷⁴ Enrique Música Herzog (San Sebastián, 1932-Madrid, 2020), político y abogado español, miembro del Partido Socialista Obrero Español, que ejerció diversos puestos en el gobierno como diputado (1977-200) o Defensor del Pueblo (1988-1991). Durante sus estudios de Derecho en la Universidad Central de Madrid, inició su actividad política en revueltas contra la dictadura franquista.

¹⁷⁵ Ramón Tamames Gómez (Madrid, 1933), economista y político español, fue activista estudiantil universitario desde la década de 1950, cuando ingresó en el Partido Comunista Español.

¹⁷⁶ El SEU fue una organización sindical de estudiantes de carácter fascista. Se fundó el 21 de noviembre de 1933 durante la Segunda República española, y fue impulsada por José Antonio Primo de Rivera para hacer oposición a la Federación Universitaria Escolar (FUE), mayoritaria en ese momento. Durante la dictadura franquista el SEU fue el único sindicato universitario permitido y todos los estudiantes tenían la obligación de pertenecer a él. Se disolvió el 5 de abril de 1965 (Ruiz Carnicer).

dispuesto a rescatar a la joven, y el inmediato rechazo familiar, le hizo permanecer en Nueva York.

En la ciudad, visitó a Ángel del Río,¹⁷⁷ contacto que un conocido en Caracas le había facilitado. Días más tarde, la secretaria de del Río fue a buscarlo a su alojamiento para ofrecerle un puesto de trabajo en la Librería de las Naciones Unidas, y más adelante, le ofreció participar en un grupo teatral llevado por los intelectuales exiliados españoles. En este ambiente, conoció a Ernesto Da Cal,¹⁷⁸ que le facilitó la entrada en la Universidad de Nueva York para estudiar su licenciatura. Entre 1961 y 1964, a la par que enseñaba en Barnard College, continuó sus estudios de doctorado en NYU (la misma institución que Zulueta), cuya tesis doctoral, titulada *Benjamín Jarnés y la novelística española de vanguardia* fue dirigida por Francisco Ayala, y de cuyo comité formó parte Ildefonso-Manuel Gil.

Finalizada su formación, se trasladó a la costa oeste y se unió a la nómina de profesores de la Universidad de California en Santa Bárbara (desde 1965 hasta 2003), de la que es catedrático emérito desde su jubilación. En estos años, fundó la revista *Ventana Abierta* (con 34 números publicados entre 1995 y 2013) junto a Luis Leal,¹⁷⁹ publicación defensora de la producción literaria en español en Estados Unidos. Es especialista en Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel o Antonio Machado, entre otros, así

¹⁷⁷ Ángel Del Río (Soria, 1901-Nueva York, 1962), catedrático, hispanista e historiador, se exilió en Estados Unidos al estallar la Guerra Civil española.

¹⁷⁸ Ernesto Román Laureano Guerra Da Cal, más conocido como Ernesto Guerra Da Cal o Ernesto Da Cal (Ferrol, 1911-Lisboa 1994), filólogo y escritor. Sorprendido en Nueva York durante la derrota republicana en 1939, permaneció en el país como profesor.

¹⁷⁹ Luis Leal (Linares, 1907-Santa Bárbara, 2010), escritor y crítico literario, especialista en literatura mexicana y chicana.

como en el exilio republicano español y ha escrito 28 libros y más de 300 artículos. En 1999, se inició en la ficción literaria con su obra *Morir*, a la que siguió *Bio-Grafía* en 2004 al advertir que se acercaba el cincuentavo aniversario de su llegada a Estados Unidos, país que le acogió en su expatriación voluntaria y sigue siendo su hogar. En 2011 cerró con *Memorias* la denominada *Trilogía Americana*, pero se mantiene en activo en la escritura y la investigación, y desde 2012 es miembro académico de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Los tres volúmenes que estudia este capítulo se hallan dentro del marco de la literatura de recordación, pero cada uno de ellos se aproxima a ésta desde una categoría particular, puesto que no existe forma “pura” alguna, y teniendo en cuenta lo que ya se ha señalado respecto a los dos autores anteriores y la materialización híbrida de estos géneros memorísticos, que adoptan características varias.

Trilogía Americana se inicia con *Morir*¹⁸⁰, que se encuadra en la autoficción. Dicha categoría se hace patente en la misma portada de la obra, mediante el autor, que no es Fuentes, sino Floreal Hernández, heterónimo tomado de su nombre completo (Víctor Floreal Fuentes Hernández). Este detalle ya adelanta el juego entre ficción y realidad que se establece en el interior, presentado mediante tres personajes: Hernández, “falso autor de la novela”; el narrador o transcriptor de los folios que encuentra, y Fuentes-personaje, que se convierte en narrador en primera persona de sus secciones vitales. La nueva edición de la obra elimina a Hernández como autor y

¹⁸⁰ Cuya segunda edición acaba de salir a la venta en 2022, bajo la editorial Verbum, con título *Morir en Isla Vista. Novela de destierro* en la que Víctor Fuentes figura como autor.

enfatisa así la matriz que da razón de ser a la autoficción, la pregunta: “¿El héroe de una novela puede tener el mismo nombre del autor?” (Lejeune 70).

Este interrogante lo plantea inicialmente Phillipe Lejeune en *Poética* (1973) y *El pacto autobiográfico* (1975) al delinear un esbozo de los géneros narrativos, autobiográficos y novelescos. Dos años más tarde, el profesor y escritor francés Serge Doubrovksy acuña el término “autoficción” con su novela autobiográfica *Fils* (1977), que define como “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Alberca, *Pacto* 146), y supone una propuesta ante la interrogación de Lejeune. El neologismo recibe mucha atención en Francia, entre autores como Phillipe Vilain, Philippe Gasparini o Vincent Colonna, que escribe, bajo la dirección de Gérard Genette, la tesis doctoral *Autofiction e autres mythomanies littéraires*, que no sólo extiende la práctica textual del vocablo, sino que sienta como sus precedentes la *Divina Comedia* de Dante o *Don Quijote* de Cervantes. En España, Manuel Alberca escribe el volumen de referencia, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), que establece la biografía del género, así como sus bases. A pesar de que Alberca es el crítico en español más aludido en estos estudios, en su más reciente contribución confesó su hartazgo al respecto y compartió su reflexión panorámica sobre el género: “En definitiva quiero pensar que la autoficción fue un simple desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de ésta hacia su reconocimiento literario y plenitud creativa” (“Autoficción” 157),¹⁸¹ lo cual invita a la discusión de si

¹⁸¹ Para el propósito de análisis de la autoficción en este capítulo, tomo como referencia la obra de Alberca (2007).

la autoficción como género supuso una moda transitoria y realmente tiene vigencia en la producción literaria actual.

En *Pacto*, Alberca afirma que:

La autoficción no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor. La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía.

(128)

Morir se inicia con la descripción, a través de un narrador innominado, pero muy cercano a Fuentes-personaje, de la aparición de su cadáver, ahogado en una playa de la costa californiana. Este mismo narrador, muy crítico con el personaje, encuentra días más tarde un manuscrito titulado *Morir en Isla Vista* en el que éste ha relatado su vida en folios de colores. Cada sección describe periodos vitales, delineados por un cronotopo de espacio y tiempo específicos, desde su salida de la España franquista como prófugo en 1954, a su paso por países como Reino Unido y Venezuela y sus distintos destinos en Estados Unidos, hasta fallecer en Santa Bárbara, siendo un profesor de la universidad de la ciudad. El narrador es el encargado de seleccionar y transcribir dichos fragmentos vitales, así como de establecer un diálogo litigioso constante con el difunto. *Morir* presenta una estructura novelesca en cuanto al juego detectivesco y analítico que el narrador erige con Fuentes-personaje. Sin embargo, la autobiografía se halla en el esqueleto de la misma, puesto que conduce la narración del Fuentes ficcional (que a su vez se corresponde con el Fuentes-autor en la sombra). Así,

es asesinado desde el primer párrafo, para que la transparencia de la obra como híbrido real-ficcional sea ostensible y pueda concebirse como una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía.

Julia Musitano concreta la autoficción como un género entre dos mundos, el de la novela y lo autobiográfico en el que se plasma una paradoja contemporánea: “la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo privado y lo público, entre la realidad y la ficción” (104). Precisamente, esta definición destaca algunos de los aspectos más relevantes que configuran *Morir* como obra y como relato autoficcional. El primero de ellos, la espectacularización de la intimidad, predomina a lo largo de las páginas de la novela, no sólo en las confesiones del Fuentes-personaje, sino también en el narrador.

El Fuentes ficcional se desnuda en lo literal y en lo metafórico y se exhibe en torno a las aventuras sexuales que protagoniza con diferentes mujeres a lo largo de sus viajes, como la que comparte con Marga, la española a la que conoce en su viaje a Cali en 1973: “Marga, en su malla negra de danza, y yo en calzoncillos, acariciándonos y besándonos, la primera noche sólo hicimos simulacros del acto del amor” (111), o la prostituta cuyo servicio contrata días antes en ese mismo trayecto, ante la ausencia de conquistas: “se quita la blusa y su belleza escuálida, comida por sus jornadas en el tajo del amor de compraventa, me recuerda, en negro, a las mujeres del período azul de Picasso” (109). Destaca, por un lado, el apego al detalle de estas aventuras y de sus protagonistas femeninas, que aparecen narradas sin pudor por el personaje. La enumeración de dichas mujeres, cosificadas, las convierte en destinos en sí mismos,

puntos dentro del itinerario espacial que Fuentes traza en sus viajes, como si descubrir el placer sexual a través de ellas fuera un requisito en su trayecto.

Estas escenas enfatizan la hipermasculinidad del protagonista, que parte de su relación con su cuerpo. Señala R. W. Connell que se tiende a pensar que la verdadera masculinidad procede de los cuerpos en cuanto a que “either the body drives and directs action (e.g. uncontrollable lust or an innate urge to violence) or the body sets limits to action” (43). Así, en el Fuentes ficcional prima la masculinidad basada en la necesidad de satisfacer el deseo de su cuerpo y además en narrarlo y dejar su testimonio en el papel.

De hecho, el cuerpo, y concretamente, el falo, están muy presentes en la narración. Frente al espejo se observa y se dice a sí mismo: “‘Está bien mi cuerpo, metonimia fálica, como tanto desnudo masculino’, me digo parodiando mis primeras lecturas feministas, al tiempo que me acaricio el falo no lacaniano, invocando otro cuerpo: un culo, que se materializa en la figura de la oronda blanca taza del retrete, donde cae el semen” (117). A pesar del humor que desprende este extracto, pues el personaje no se toma en serio, y se burla de su figura y del propio acto contemplativo de sí mismo al modo de sus lecturas feministas (hacia las que se percibe también la mofa), el falo ocupa un lugar central en la descripción. Es más, se convierte en el todo al declarar su cuerpo como una metonimia de éste, puesto que en Fuentes desborda su búsqueda por el placer sexual. Para hallarlo, recurre al onanismo para trasladar una imagen de mujer a su escena mediante la sinécdoque: las nalgas femeninas como todo de un cuerpo. Se cotejan, por ende, la metonimia masculina de Fuentes y la sinécdoque del cuerpo femenino innombrado, para insistir en el machismo del personaje, que el

Fuentes autor no oculta y señala posteriormente en *Memorias*: “*Morir en Isla Vista* al que cedo la péñola para cierta divagación o fantasía imaginativa erótico-sentimental de mi vida amorosa, no exenta de un cierto moralismo didáctico anti-machista, protagonizada por personajes de ficción y no de carne y hueso” (212).

Las alusiones al falo en *Morir* se reiteran, pero no están limitadas al sexo, sino que suponen un juego de palabras constante en el imaginario del Fuentes-personaje: “Para que la huesuda no te agarre a ti de repente, te vuelves a meter apresuradamente en la 4315. Y tu mano agarra la pluma ¿o el pene?” (83). Ante el temor del deceso y el olvido, éste se resguarda en su oficina, la 4315, del edificio de la Universidad de Santa Bárbara, y escribe sus hojas autobiográficas. La asimilación del pene con la pluma, más allá de su apariencia, apela a un sentimiento de pérdida y de divagación gráfica, concretamente a lo que de manera vulgar se denomina “onanismo mental”, un disparo contra la incomprensión y acusación “burda, por generalizada, de tachar lo que no viene a corresponderse con exactitud al criterio de la ortodoxia canónica” (García Jiménez). En este sentido, la novela se deja llevar por las emociones y los impulsos que el dolor provoca al protagonista, manifestándolos a través de la búsqueda de la aventura amorosa y el consuelo en la escritura “automática”.

El énfasis en lo sexual no es más que un recurso para contraponer la fragilidad de su ser y exponerla públicamente. Iker González-Allende estudia la poesía del desexilio de Juan José Domenchina, íntimamente ligada a su noción de la masculinidad y de la identidad sexual y propone que la insistencia en la virilidad es una estrategia defensiva ante la vulnerabilidad que el proceso exílico ha provocado en el poeta. Afirma que “la masculinidad tradicional que persiguen y defienden los hombres

desplazados les brinda un sentimiento de seguridad y estabilidad identitaria frente a los cambios y las adversidades que surgen en el nuevo país” (65). El Fuentes personaje se aflige en su escritura al recordar el divorcio fallido con L (personaje que en las siguientes obras aparecerá como Liz) y ante su propia crisis identitaria: “Otra noche encerrado en tu guarida de la universidad envuelto en el corazón de las tinieblas, te dedicas a destripar recuerdos y vivencias del reflujo de vuestro mayo del 68 familiar” (82). A través de la segunda persona, Fuentes personaje se dirige a sí mismo y se recrimina la evocación constante a modo de castigo del periodo en que su exesposa y él, se unieron en el hogar, por el bien de los tres niños, y para que ella pudiera llevar a cabo sus estudios de Educación. Asocia la liberación de L, ligada a su vez a la revolución comenzada en París, con su fracaso personal y su masculinidad fallida.

El siguiente fragmento insiste en ese dolor ante la identidad quebrada: “Luego, frente al espejo, se acribillaba como un nuevo San Sebastián de la identidad: ¿Víctor?, profesor en cese, sin estar cesado, (de hecho, estaba en sus vacaciones de verano), padre part-time, exesposo, ¿exespañol? Y seguía con una lista de exs, hasta detenerse en EXCREMENTO” (190). En esta ocasión, el Fuentes personaje reflexiona sobre sí mismo desde la distancia de la tercera persona, y se coloca de nuevo frente al espejo, para reiterar el constante escrutinio al que se somete, a través del recurso visual del cristal. Cuestiona su identidad en relación a las entidades de relevancia en su vida, sus hijos, su esposa y su patria. El sufijo “ex” significa que “fue y ha dejarlo de serlo” (RAE), una instancia del pasado, por ello, el interrogante “¿exespañol?” actúa como el titubeo ante su propia identificación. La relación de exs lo conducen a denominarse

“excremento” en exclamación, materia residual, el más bajo elemento al que pudiera aspirar, como exhibición de su nube de desprecio.

Pero no es sólo el Fuentes de ficción el que se descubre en las páginas de *Morir*, sino también el narrador. De éste, el lector tiene tan sólo algunos datos: es un profesor temporal que ha venido de España al mismo departamento que Fuentes, y mantiene una relación con Ana, la antigua pareja de éste, iniciada precisamente durante un sabático. Se percibe el rechazo que Fuentes provoca a este informador: “¡Otro supino disparate de Fuentes! ¿Crear que sus soeces textículos podrían llegarse a equiparar con las excelentes visiones poéticas de la urbe neoyorquina que nos han dejado Juan Ramón, Moreno Villa, García Lorca y hasta el mismo Eugenio Florit...?” (59). A medida que efectúa la lectura y transcripción del manuscrito encontrado, el narrador se exaspera hacia la cota de detalles y el desgarrador testimonio que descubre. De nuevo, se gira hacia la imagen de lo genital, mediante el juego entre los textos y los testículos, aludiendo a la ya mencionada calidad de onanismo mental de los folios. Su irritación es tal que el transcriptor llega a arrojar a la papelera muchas de sus páginas de diatriba política, autopena o misógino-pornográficas perradas de lo excrementicio” (*Morir* 60), convirtiéndose así también en editor del volumen ante la redundancia de la cosificación femenina, la descripción gráfica de las escenas sexuales y de su tendencia a la aflicción.

Por ello, en *Morir*, la relación que se establece entre ambos, narrador y Fuentes, se caracteriza por la tensión. Por un lado, el narrador tiene profundo conocimiento sobre el personaje incluso antes de hallar su manuscrito; probablemente por su propia observación y las confesiones de Ana en su intimidad. La hostilidad, sin embargo, sólo funciona en una dirección, del narrador a Fuentes, puesto que éste está muerto, y no

tiene posibilidad de réplica. Cada uno ejerce una cara de la misma moneda en el interior del texto, una perspectiva diferente dentro del mismo organismo, puesto que ambos conformarían el mismo personaje. Cada faceta le permite a Hernández (Fuentes) presentarse desde una visión crítica, a la par que híbrida entre lo real y lo ficcional, característica propia de la autoficción; “de este modo, teatralidad, itinerancia y lectura colaboran en fijar una determinada imagen que el autor ofrece de sí mismo a los demás” (Casas 3). El propio Fuentes autor confirma esta condición tridimensional de su obra: “son tres personas distintas y solo una. Si en la primera era más interesante el heterónimo Floreal, el autor. Pero mucha gente confunde y cree que el narrador es Floreal”. El autor es Floreal, el personaje soy yo y el narrador es ese innominado personal” (Fuentes). La imagen ambulante, misógina y delicada, entre otros aspectos, que el Fuentes ficcional personifica es un compendio de esas tres voces que interactúan en torno a éste, una puesta en escena de toda la trama autoficcional ya que su empleo difumina “las líneas entre lo que es verdad y lo que es mentira, sirve sobre todo para ocultar al escritor, que desaparece detrás del texto” (Alarcón 107).

El otro aspecto esencial de la autoficción de acuerdo a Musitano, y presente en *Morir*, es la paradoja entre la realidad y la ficción, que en la obra se efectúa mediante la alusión constante a la tradición de lo literario. La novela se inicia con la muerte de Fuentes, protagonista de la obra y autor de la misma (tras la máscara de Hernández), que secciona cualquier posibilidad de enmarcar la obra en una biografía o autobiografía experimental. Y supone una alusión directa a Roland Barthes, y su teoría de la muerte del autor, la cual pone el peso en el lector, que reescribe y reconstruye el texto mediante

su lectura, de modo que es el encargado de discernir qué es ficción y qué es realidad a partir de las tres voces expuestas.

El homenaje a *Don Quijote* (ya mencionado como antecedente del género por Colonna) es innegable. Se advierte desde las primeras páginas en que el narrador halla los folios de Fuentes. Al igual que con el historiador Cide Hamete Benengeli y el manuscrito hallado, se debe efectuar la lectura, la organización y la transcripción de las hojas, lo que convierte a *Morir*, a su vez, en una novela metaficcional, con diversos planos de ficción. A diferencia del transcriptor de Don Quijote, el narrador de *Morir* hace mucho más que trabajar como editor y manifiesta su personalidad mediante diferentes exclamaciones y ocupa su propio espacio literario junto al difunto, como una revisión textual de *Cinco horas con Mario*, en la que el narrador actúa con el manuscrito como Menchu junto al cadáver de su marido. Dentro de estos personajes cervantinos, Fuentes agrega que concibe a su madre y a su abuela, discutiendo antes de emprender su marcha en 1954, como “el ama y la sobrina, [preguntando] ‘¿dónde va a ir este hombre?’” (Fuentes).

Al igual que la novela de Cervantes, *Morir* incorpora relatos en su trama, en ocasiones mediante otros géneros autónomos, que convierten al libro en un gran compendio literario y vanguardista. Entre éstos, destacan “el uso de diarios, el relato intercalado, la disertación científica, la escritura automática y la transcripción fónica, como así también en recursos tales como la mezcla de espacios y tiempos, el monólogo interior y la autocrítica en 3ª persona” (Villagrà 354). Todas estas piezas insisten, por un lado, en la concepción del libro como una ficción que continúa la tradición literaria española, respecto a la cual innova: el narrador afirma al encontrar el manuscrito que

“para darle un discreto aire neovanguardista, iré colocando los fajos de cuartillas como vayan saliendo, y en cierto orden cronológico, aunque a veces al revés, según le pedía a Fuentes su científico inventor, como trata de varios cronotopos de distintos tiempos-espacios, y de ámbitos culturales diversos, el lector podrá saltar a los que le interesen” (*Morir* 26). El narrador innominado propone un juego a modo de *Rayuela* en el que cada fragmento cronotópico, diferenciado por un color particular, pueda ser leído en el orden deseado, sin seguir una lógica verdaderamente temporal. El papel del lector se erige en la posición central, tras asesinar al autor y permitirse decidir el destino de la crónica.

Por otro lado, la división en extractos y géneros de diversa naturaleza incide en la fragmentación intrínseca del personaje. La cursiva está reservada para el narrador, herramienta que le permite inmiscuirse en las hojas de Fuentes, comentarlas y enjuiciarlas sin perderse en la narración del sujeto observado. El Fuentes ficcional es quien experimenta realmente con los géneros y la forma puesto que cada uno de ellos le posibilita explorar las múltiples facetas expuestas. Recurre a los diarios tras su divorcio con L para relatar los viajes a Colombia y Chile y aproximarse a la veracidad, así como ofrecer un recuento de los pasos de su trayecto, aproximándose a unos personales libros de viaje. La escritura automática, *caligramática* y transcripción fónica se manifiestan mayoritariamente a su llegada a Nueva York: “AH unaTARDE saliendo del metro en la Quinta Avenida y CALLE 42 se ME APARECIÓ un Enorme PASTICHE neoclásico los dos LEONES de la entrada como los de ‘Potemkin’ parecía Moverse y a me NAZAR con tragarse a quien osara entrar ERA LA BIBLIÓTECA PÚBLICA...” (70). Este tipo de redacción permite expresar la

fascinación cercana a la enajenación que la grandeza (en cuanto al volumen de los edificios y la estructura de la ciudad) provocan al arribar ante la metrópolis, tan lejana a todo lo conocido hasta entonces. Introduce también un único relato corto “Cuéntaselo a tu tío” (78) en que otro Fuentes es asesinado por una amante que lo acusa de machista, como alegoría de la proyección de sí mismo a lo largo de los diferentes extractos.

La fragmentación del personaje se retrata no sólo a través de los textos enumerados, sino que se plasma de manera explícita. Como ya se mencionó, el *falso Self* y el yo desintegrado simbolizan la asimilación a la cultura norteamericana y la afinidad con su nacionalidad de origen, respectivamente, y en tensión constante. Asimismo, el espacio onírico da rienda a estos temores de dejar de pertenecer a uno de los dos países. Durante su estancia en Colombia tiene una pesadilla en que una presa explota y el agua, desbordada, se lleva sus zapatos y un chaquetón donde guarda “el pasaporte español y la tarjeta de residente de Estados Unidos. Momento de gran angustia por la pérdida de las señas de identidad, menos mal que el reflujo me devolvió las dos prendas empapadas, que me apresuré a ponerme. Me desperté en el acto, contento de haber recobrado mi identidad” (105). Ambos documentos, el pasaporte y la tarjeta de residencia son la materialización de su vínculo con cada país, a los que se aferra con fuerza, pero consciente de su fragilidad. La fragmentación del personaje, que no oculta sus claroscuros, al contrario, los exhibe, es una caracterización propia del género autoficcional, pues como señala Alberca, el [carácter] de la autoficción, que aparece en un marco no menos contradictorio, propaga la idea de la debilidad y la fragmentación del sujeto y, al tiempo, hace proliferar una exagerada reproducción y profusión exhibicionista del mismo” (*Pacto* 131).

La última de las cualidades del género autobiográfico que interesan para el análisis de *Morir* es la recordación puesto que “hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria” (Musitano 105). La novela narra la experiencia del exilio de Fuentes y para ello, utiliza varias voces que diseminan dicha vivencia mediante la confesión y el vituperio. La veracidad de los hechos pasa a un segundo plano, pues el interés radica en valerse de escenas impactantes (sean reales o no) que plasmen el sentimiento de desgarró y desplazamiento. Mediante las perspectivas sexual, intelectual, o política, el autor construye su propio código para poder adentrarse en la complejidad de todas estas facetas. Indica Musitano que “a partir de la estrategia psicoanalítica, se crea una lengua propia para contar una vida” (106), y así, Hernández se introduce en la psiquis del narrador innominado y del Fuentes-textual para alcanzar al Fuentes extratextual.

La segunda obra dentro de *Trilogía Americana* es *Bio-Grafía*, que Fuentes publica cinco años más tarde que *Morir*. En esta ocasión, firma con su nombre sin seudónimo, y afronta la narración desde la primera persona en singular, propia de la literatura memorística. Organizada en dos partes primordialmente cronológicas, el volumen arranca en el presente del autor, el 27 de septiembre de 2005, para regresar al arribo a la ciudad de Nueva York en la década de los cincuenta, cuyo posicionamiento temporal concurre con el manuscrito hallado del Fuentes, personaje de *Morir*.

Morir y *Bio-Grafía* comparten varios elementos. En primer lugar, ambas establecen un recorrido espacio-temporal prácticamente idéntico, en el que concurren las estancias del autor real en Nueva York, California, y su paso por Colombia, Chile y España entre la década de los cincuenta y comienzos del siglo XXI. Los relatos vitales

que incorpora *Bio-Grafía* son ya descritos en su antecesora; es más, las alusiones a ésta son repetidas y en algunas ocasiones, se transcriben directamente fragmentos de *Morir* utilizando la cursiva, de modo que el Fuentes ficticio adopta otra personalidad en la obra posterior al ser tratado desde la aparente veracidad del testimonio. Pese a que el narrador se presenta en singular en *Bio-Grafía*, también establece un diálogo consigo mismo, a modo de desdoblamiento mediante el uso de la cursiva, lo que le permite cuestionarse o reflexionar sobre aspectos determinados. En el capítulo “Entrevista de un desconocido a otro”, se interroga a sí mismo sobre su relación por entonces con el marxismo, o temas como la soledad y el amor. De este modo, reincide en la fragmentación: la de sus voces y la cronotópica, debido a la interrupción que el tiempo presente y pasado aportan constantemente en el relato.

A pesar de sus numerosas semejanzas, *Morir* y *Bio-Grafía* son dos obras divergentes, pues los géneros en que se descubren dirigen la atención hacia aspectos narrativos, históricos y formales diversos. El título de la segunda adelanta el envoltorio en que se presenta; la autobiografía, que puede definirse como “aquella en la que en la escritura coinciden autor, narrador y personaje, y se enfrenta a una verdad referencial, no ficcional, añadiendo indagación en el yo, en la identidad y en la intimidad” (González de Garay Fernández 73). La elección del uso de su nombre real como autor, narrador y protagonista en esta obra implica un acercamiento hacia sus experiencias vitales desde la aspiración a testimoniar los acontecimientos más relevantes de su trayecto exílico con veracidad. A diferencia de *Morir*, con tono humorístico y extravagante, *Bio-Grafía* presenta un estilo más sobrio y descriptivo, que le permite

realizar un acercamiento a su identidad como “desterrado, exiliado/ inmigrante” y reflexionar sobre qué entraña.

Como autobiografía, presenta algunas de las características propias de su género (Roy). En primer lugar, supone la reconstrucción de la vida (o parte de ella) y de las circunstancias que la han rodeado. Fuentes elabora un relato de su experiencia en el exilio en Estados Unidos a lo largo de los años, sus espacios y sus relaciones. En segundo lugar, el vínculo con el tiempo es particular puesto que “autobiography is then an interplay, a collusion, between past and present; its significance is indeed more the revelation of the present situation than the uncovering of the past” (Roy 11). *Bio-Grafía* presenta un recorrido en principio cronológico, dispuesto de acuerdo a décadas. No obstante, la exposición de cada uno de estos periodos es suspendido incesantemente por el nexo con el presente de su autor, y por la cavilación de esos eventos y sus efectos sobre el momento en que escribe: “Esta larga caminata personal a lo largo de una Historia apegada al lineal orden cronológico, dentro de la moda de este país de encasillar el devenir histórico en décadas. Aunque como escribo desde el ahora, estas páginas abocadas al pasado están abiertas a la imprevisible contingencia del tiempo presente, a lo que pueda venir o desaparecer” (159). Debido al vínculo que existe entre el pasado y el presente de Fuentes, su relato del pasado es, a su vez, uno sobre su presente. Como indica Roy, la autobiografía es una reflexión sobre cómo la unión de lo pretérito y lo contemporáneo se funden e intervienen en el sujeto, en este caso, el exiliado que narra. De hecho, el inicio de la obra y el final confluyen en el mismo día, el 27 de septiembre, en dos épocas diversas, separadas por cincuenta años entre sí.

Fuentes, por su parte, afirma que *Bio-Grafía* consiste en unas “antimemorias”, (Fuentes) término tomado de uno de sus escritores favoritos, André Maulraux, que “no se propone, contar su vida a la manera de los memorialistas, sino indagar, a partir de ciertas experiencias personales, por la significación del mundo” (Vargas Llosa 39). Y a pesar de que la obra de Fuentes narra sus experiencias en el exilio, no se trata de una autobiografía al uso sino de una oportunidad para adentrarse en el fenómeno del exilio y ahondar en el contexto, concretamente, el caso de los intelectuales republicanos españoles que se trasladaron a Estados Unidos. A partir de los modelos señalados, y su propia historia, *Bio-Grafía* se convierte en una reflexión sobre la condición del destierro.

Dedica una sección del libro, “Evocando a los exiliados republicanos de Nueva York con un intermedio en Big Sur y San Francisco”, a enumerar y a estudiar a algunos de los más célebres intelectuales españoles que concurrieron en la costa Este de Estados Unidos, y especialmente en Nueva York. Para ello, establece el origen de la migración española con Juan Ponce de León y Cabeza de Vaca en el siglo XVI y declara:

En estas páginas evoco principalmente al grupo de exiliados/emigrados españoles republicanos, profesores, escritores, y algún pintor que se establecieron, aunque no fácilmente, en Nueva York y en la costa Este; un pequeño pero importante contingente, poco tratado como tal, pues los grandes centros del exilio americano fueron México, Argentina, Chile, Cuba y Santo Domingo, en un principio. Aquí estuvieron, o por aquí pasaron, ya a partir de 1936 y 1937, algunas de las más distinguidas personalidades de la intelectualidad ‘liberal’ española y algún comunista o anarquista camuflados. (39)

El grupo de intelectuales españoles que arribó en Estados Unidos es, como señala Fuentes, el más desconocido, del mismo modo que lo es Estados Unidos como país de acogida, pues este sector fue minoritario y se redujo a profesionales que pudieron introducirse en el mundo de la academia ante todo. Así, el apartado que les dedica es su homenaje personal. A esta introducción le sigue la enumeración de muchos de ellos, entre los que se cuentan Fernando de los Ríos, Américo Castro, JRJ o Luis Buñuel, personajes con los que él mismo tuvo su nexo personal o intelectual, desde la influencia de sus obras.

Señala como punto espacial de referencia cultural la Casa de las Españas, fundada en el año 1934,¹⁸² y que pasó a llamarse Casa Hispánica de la Universidad de Columbia tras la Guerra Civil española (y dirigida por Federico de Onís, y posteriormente por Ángel del Río). “Por ella pasaron lo más granado de los artistas y escritores hispanos que recalaban en Nueva York entre los años 30 y finales de los 60. Ahí vi y oí a Camilo José Cela, Jorge Luis Borges y a Tierno Galván” (40). Enlaza este punto esencial de la cultura española en la geografía norteamericana con su propio destino, que cambia al entrar en contacto con del Río en dicho emplazamiento.

Dentro de su narración, en la que presenta las diferentes actividades a que se dedicaron estos intelectuales, no esconde las dificultades a las que éstos se enfrentaron. Para documentar los aprietos económicos, reproduce la carta de Zenobia Camprubí: “Nuestras circunstancias económicas actuales son muy reducidas. Acaso sepa usted que nuestro fondo de libros de España desapareció con la destrucción, por bombardeo, de la Casa Encuadernadora Calleja de Madrid y que lo que Juan Ramón cobra de la

¹⁸² Parte del Instituto de las Españas, de la Universidad de Columbia (Cotarelo Esteban, “Hispanismo”).

Argentina queda reducido a muy poco con el cambio de dólares” (Camprubí ct. en *Bio-Grafía* 41), para ilustrar, que a pesar de ser privilegiados, en Estados Unidos, su situación también llegó a ser precaria.

Estos ejemplos le permiten presentar la experiencia exílica de la que él forma parte y descubrirse como un eslabón en esta tradición. A partir de esto, esboza nociones sobre el fenómeno del exilio, desde un punto de vista teórico literario. Parte del título de su obra para introducir dicha perspectiva. Así, *Bio-Grafía* seccionada por el guion, marca “ese desdoblamiento que se da en la vida del desterrado/inmigrante entre lo que fue su vida en el lugar de origen y lo que será en el de acogida” (7). Este corte implica además una visión dual, al “estar siempre a caballo entre el aquí y el allí: lugar de origen y el de acogida, avanzando sobre el resbaladizo alambre contrapuntista tendido entre ambos espacios” (15). Fuentes concibe el exilio como un espacio doble, la patria abandonada y el país de acogida. Por supuesto, la concepción exílica del espacio le lleva a considerar la del tiempo, una de sus obsesiones vitales y teóricas, como ya hemos visto, aparentemente cronológico pero fraccionado.¹⁸³

Fuentes también considera el choque cultural que provoca en el recién llegado el país de acogida, el cual, tal vez nunca llegue a considerar como propio: “El vacío del destierro nunca se colma del todo, ni tampoco el ‘choque’ cultural (en aquellas fechas ambas dimensiones las sentía a flor de piel)” (64). De acuerdo a Fuentes, la sensación de extrañamiento junto a la de no pertenencia se amalgaman de forma paralela para incidir en la pérdida del destierro, convirtiéndola en una doble. Este sentido binario

¹⁸³ La plasmación del tiempo y el espacio en sus obras se analizarán con mayor detenimiento en la sección correspondiente a sus cronotopos.

coincide con tensiones dialécticas culturales y literarias: “assimilation versus dissimilation, identity politics versus multiculturalism, essentialism versus free will, etc;” (McClennen 204).

Fuentes toma la estructura de la autobiografía y juega con ella para crear un híbrido entre el relato autobiográfico, la reflexión teórica y la investigación, “pues como dice María Zambrano, ‘la confesión más que ningún otro género literario, muestra lo que la vida tiene de camino, de tránsito, entre aquél que nos encontramos siendo y el otro hacia el que vamos’” (*Bio-Grafía* 98). Las revelaciones de su vivencia en el exilio, por un lado, y su experiencia en Estados Unidos, como summum de la sociedad capitalista, ponen de manifiesto una serie de consideraciones que se conectan no sólo con el fenómeno colectivo del destierro sino con el desarrollo de la humanidad en las últimas décadas. Cristián Ricci sentencia que la obra “posee una reflexión sobre los cauces que ha tomado la humanidad en las últimas cinco décadas, convirtiéndose a veces en una crítica severa y mordaz hacia las instituciones gubernamentales que han regido los claroscuros destinos del cambalachero siglo XX y comienzos del XXI”.

La última obra dentro de *Trilogía Americana* es *Memorias*. A pesar de la voz que adopta en el título, el género en el cual se inscribe el volumen es la autobiografía, como el propio Fuentes señala en el interior de sus páginas: “¿Es esto también lo que dejo en mi Autobiografía?” (78). Posteriormente en tono de burla, siguiendo la estela del manifiesto de Germaine Brée, “Autoginografía”, sugiere que su tomo es una representación de “autofalografía” (148). Estas alusiones junto a la propia estructura del relato inciden en el género autobiográfico, que como ya se ha señalado, implica la

reproducción de la vida del protagonista, “elemento indispensable en la narración” (Martínez 142).

“El segundo exilio” del título, a su vez, alude a las dos experiencias exílicas que el autor protagoniza en su vida. Por un lado, la primera, cuando con tres años, cruza la frontera de Francia con su hermano y su madre y es acogido en una colonia de niños vascos refugiados. La segunda se refiere a su salida en 1954 de la España franquista, como parte de otro movimiento migratorio producido como consecuencia de la Guerra Civil.

Dentro de la triada memorialista, es probablemente la más canónica de las tres, así como la que presenta un tono más personal. Frente a las dos anteriores, la narración se inicia en la niñez, y dedica al menos un tercio de sus páginas a narrar la vida en España, contando la etapa del primer exilio francés, su formación en el Instituto Cardenal Cisneros, así como las aventuras universitarias (que antes tan sólo se habían introducido a modo de analepsis). Como señala Villagrà, “profundiza en la figura de su padre y su polémica participación durante la guerra, ya referidas en los dos primeros volúmenes” (367), hasta reconciliarse con él. Frente a estas divergencias, *Memorias* supone una reescritura de los dos volúmenes anteriores, puesto que regresa a los mismos acontecimientos en cuanto a la salida al exilio y los años en Estados Unidos y los vuelve a narrar. Retomando el influjo de *Don Quijote* en sus obras anteriores, Fuentes denomina ésta como “[la] tercera salida [en que] echo EL RESTO” (13), es decir, en la que termina de completar el relato de su vida.

El tinte reflexivo que prepondera en *Bio-Grafía* se mantiene e introduce algunas consideraciones sobre el fenómeno exílico, que ilustran a su vez su propia experiencia,

como el bosquejo del intelectual en la emigración de Theodor Adorno como “intelectual mutilado” (Adorno ct. en *Memorias* 153) en *Minima Moralia* o las reflexiones de Claudio Guillén en *El sol de los desterrados* respecto a “la incapacidad del desterrado para entender el conjunto semiótico de presupuestos, el mundo de los signos y de la vida cotidiana” (Guillén ct. en *Memorias* 153). Incorpora asimismo dos apartados: “Un alto en el camino. Antecesores españoles en Estados Unidos: ‘santos’, ilustrados y obreros”, y “Remate: Tres olvidados” en los que rinde tributo a personajes y colectivos que han sido olvidados dentro de la migración española en el país, como Eusebio Francisco Kino¹⁸⁴, Luis de Onís¹⁸⁵ o los obreros trabajadores en West Virginia.¹⁸⁶

3.2. Reescritura desde la fragmentación

Como se ha ido desgranando mediante la aproximación a los diversos géneros pivoteados, las tres obras que integran *Trilogía Americana* presentan un trayecto similar respecto a los eventos narrados. El diálogo que establecen no es secuencial, sino que cada una se acerca al itinerario vital de Fuentes (al mismo esqueleto de hechos), desde

¹⁸⁴ Eusebio Chini Lucci o Eusebius Franz Kühn (Segno, 1645-Santa María Magdalena, 1711), conocido como Padre Kino, fue un misionero, explorador, cartógrafo y astrónomo jesuita, que evangelizó en los territorios del noroeste de México y suroeste de Estados Unidos.

¹⁸⁵ Luis de Onís González Vara (Cantalapiedra, 1762, 1827), diplomático en Washington desde 1809 a 1819, que negoció la cesión de Florida a Estados Unidos.

¹⁸⁶ Como Fuentes expone, desde finales del siglo XIX, comenzó a llegar a Estados Unidos un flujo de trabajadores españoles, que se fue tornando más constante y numeroso, hasta alcanzar la cifra de 27.935 inmigrantes en 1910. Esta corriente fue frenada en 1922 debido a que el país cerró las puertas a los europeos del sur, debido a sus tendencias sindicales. Fuentes recoge el caso de los mineros en Virginia de Oeste, donde se trasladaron casi unos 3.000, en su origen, asturianos. Esta coyuntura ha sido estudiada por James D. Fernández y presentada en la exposición “Emigrantes invisibles: españoles en Estados Unidos, 1868-1945” y publicada como *Invisible Immigrants: Spaniards in the US (1868-1945)* (2014). Asimismo, Montse Feu investiga el exilio y la movilización de estos obreros en Estados Unidos y a la obra cultural que llevaron a cabo mediante la publicación *España libre*, regida por los principios de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y la Unión General de Trabajadores (UGT).

perspectivas diversas, aportando detalles diferentes en ocasiones, y análogos, en otras. Esta práctica no es excepcional en la literatura del exilio republicano, como ya se vio con Zulueta y Gil y como menciona Sánchez Zapatero, pues sus protagonistas “no se limitaron a escribir una única obra, sino que fueron desgranando los detalles de su relación con el contexto que les tocó vivir a través de varios libros concebidos y presentados de forma autónoma” (139). Sin embargo, Fuentes da un paso más allá y construye un universo autorreferencial e intertextual en el que sus obras establecen un diálogo que implica mecanismos que superan la simple repetición de anécdotas.

Primero, *Bio-Grafía* y *Memorias* son autoconscientes de su presencia como espejo, librecas en el otro universo narrativo. Puede tratarse de una mera alusión, como reconocimiento de la aproximación hacia las mismas circunstancias: “Ya se trató en *Morir en Isla Vista* y en *Bio-Grafía americana* de mi llegada a Estados Unidos a finales de septiembre de 1956, del doloroso desenlace de mi conyugal ‘tragedia americana’, vivida sobre el palimpsesto de la versión de la novela de Dreiser de tal nombre...” (*Memorias* 116). *mOrIr* puede ser una “péñola” “[auto]erótico-sentimental [...] anti-machista, [de] personajes de ficción y no de carne y hueso” (212 [supra]). O la obra puede asimilarse como un evento pasado, al resultar un ejercicio de escritura y reflexión finalizado en una etapa anterior: “Con el ejemplo de *Morir en Isla Vista*, veo que todo lo que imagino como ficción termina por ser realidad y lo que vivo como realidad, ficción” (*Bio-Grafía* 249).

Estas interacciones entre los tres volúmenes las convierten en obras metaficcionales y autorreferenciales. El manuscrito hallado en *Morir*, además de la inserción de géneros como el diario y el cuento en las tres obras explicitan el proceso de la escritura y contribuyen al artificio de la ficción con el que el autor juega no sólo en su primera incursión sino en las

tres. La alusión a las otras obras de su triada memorística le permite insistir en la maquinaria de la creación y la escritura, mostrando los entresijos de la misma. Robert Spires expone que el modo metaficcional en la novela española a partir de los años 70, se manifiesta a través de “a violation of the traditional distinctions among the act of narrating, the act of reading, and the narrated product. The focus, therefore, is no longer directed exclusively or even primarily to the world of the story, but rather to the process of creating the story, either through the act of writing or through the act of Reading” (16). Y agrega que, de este modo, surge la novela autorreferencial (“self-referential novel”) porque dirige la atención hacia el acto de escribir.

En las obras de Fuentes, la composición del relato así como la discriminación de lo que debe ser narrado se convierte en parte del argumento, lo cual se enfatiza mediante el uso de diferentes voces que rompen la barrera entre el escritor y el lector y para que éste se involucre mediante las relaciones textuales y extratextuales que los volúmenes despliegan entre sí.

Segundo, Fuentes recurre a la transcripción de copiosos fragmentos de *Morir en Biografía*. Esta acción es, por un lado, la aseveración de que esos relatos ya fueron narrados sin temor a la redundancia; por el contrario, éstos aportan vigencia a su primera novela. Por otro lado, al remitir a historias que ya contó y reproducirlas directamente establece un puente entre los dos volúmenes, como un umbral que permite explorar la misma anécdota desde la ambigüedad de la autoficción o desde la “fidelidad” de la autobiografía. La inserción de estos extractos en el segundo tomo lo convierte en una obra autointertextual; cercana a Bakhtin (*The Dialogic*) y Kristeva. Indica la relación de reciprocidad que desarrollan diferentes textos, lo cual propicia a su vez el diálogo entre varias disciplinas.

Genette expande el estudio de éstos y define el término como “palimpsesto”, “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10) y en su clasificación incluye la cita, el plagio, la alusión y el pastiche. Éste último, que describe como “imitación estilística con función crítica... o ridiculizadora” (31) está muy presente en *Morir* en el que el autor simula obras canónicas para burlarse de la “tragedia” de su condición de exiliado. La inclusión de los fragmentos de *Morir* en el volumen siguiente establece una conexión textual entre los dos que va más allá de las páginas y conforma el universo literario de Fuentes, en el cual la misma anécdota transforma su significado de acuerdo al contexto textual en que se halla.

Tercero, Fuentes esboza un bosquejo vital, que reitera en las tres obras. Se han advertido las divergencias principales de éstas respecto al género y algunos aspectos a propósito del contenido, sin embargo, las historias que pueblan las tres obras son en su mayoría las mismas, que reconstruye en cada nuevo volumen. Para ilustrar dicha reescritura, a continuación se presentan los fragmentos de las tres obras que narran su entrada en la Librería de las Naciones Unidas por mediación de Ángel del Río, ante el cual se había personado a su llegada a Nueva York. En *Morir* (1999) detalla:

Me salvó una recomendación de Ángel del Río para entrar a trabajar en la librería [sic] de las Naciones Unidas. Una tarde cuando llegaba derrengado a mi habitación en la calle 113, me crucé en la escalera con su secretaria, quien me dijo me andaba buscando para darme el aviso de que les habían pedido, al Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, alguien recomendado que hablara español y que don Ángel había pensado en mí. (65).

En *Bio-Grafía*, cinco años más tarde, anota:

¡Cuál sería mi sorpresa cuando unas semanas después subiendo las escaleras hacia mi cuartito ‘amueblado’, viniendo derrengado del trabajo de empaquetador, bajaba su secretaria que había venido a buscarme, pues les habían llamado desde la Librería de las Naciones Unidas diciendo que necesitaban un empleado que supiera español, y don Ángel había pensado en mí! (51)

Y en 2011 en *Memorias*, agrega:

Por mediación de Ángel del Río, director del Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, a quien me había presentado un día exponiéndole mis deseos de continuar mis estudios universitarios dejados colgados en España, entré a trabajar en las Naciones Unidas. Le habían pedido de la Librería que les recomendara para dependiente a alguien que hablase español y don Ángel pensó en mí (135).

Cada uno de estos pasajes expone el retorno a la misma historia, que, a pesar del transcurso de los años, regresa de manera muy similar, acudiendo a idénticas particularidades de la misma. Los dos primeros fragmentos especifican el encuentro con la secretaria en las escaleras en su domicilio y recurren al mismo adjetivo, derrengado, para describir su estado. Asimismo, enfatizan la emoción del contexto mediante la introducción de del Río como su bienhechor o la exclamación de la sorpresa, frente al tercero que omite la presencia de la secretaria y en su lugar, aclara la reunión anterior con del Río en la que el narrador le presentó sus deseos de continuar sus estudios. En los tres, sin embargo, se conservan dos imágenes casi idénticas: que el puesto requería a alguien que hablara o supiera español y, más relevante, que del Río pensó en Fuentes al saber del empleo. Así, se evidencia en la reiteración que el responsable del inicio de la buena fortuna del autor en Nueva York fue del Río, al proponerlo para esta colocación.

Como se advierte, la reescritura en las obras de Fuentes es constante e indiscutible. Las alteraciones son menores y cada extracto pone el énfasis en un aspecto en particular pese a que la idea esencial se conserve en todas, en este ejemplo concreto, la ayuda del intelectual del Río. Al igual que en Zulueta, la reescritura adopta un cariz automático: éstas son las historias que componen su relato personal y su incorporación es necesaria para que la totalidad de la obra (y cada de ellas por separado) tenga su propia lógica narrativa. Edward Casey afirma que “literature represents one such project, a project in which imagining and repeating are continually co-ingredient” (249), de modo que esta repetición forma parte del ejercicio de la escritura en sí misma, que como se ha advertido, se desnuda del artificio y se muestra al lector. Agrega Casey que, entendiendo estas actividades en su nivel más básico, “both repetition and imagination have to do with absence. We repeat, in the mind or in our behavior, what is not present or what is about to become non-present” (251). A través de la reescritura, Fuentes devuelve a la vida el itinerario exílico, y con él, todos aquellos espacios y momentos que quedaron en el pasado, con especial énfasis en los fundacionales. De nuevo, como Zulueta, la reiteración en el papel supone un medio para descubrir más sobre sí mismo y sobre los cronotopos que dejaron una huella. Así, se enlaza con la visión de Zambrano del exilio como “un lugar privilegiado para que la Patria se descubra” (*Los bienaventurados* 43). De ahí, la frontera fundacional frente al lamento del exilio: ganar la libertad a pesar de la pérdida de la patria.

La reescritura de los acontecimientos se inscribe en las obras como un palimpsesto, en el que Fuentes redacta y vuelve a componer los mismos eventos desde

espacios temporales y perspectivas diversas, aportando detalles nuevos y borrando otros. Concretamente, consiste en “a palimpsest-like process of appropriation, inscription, erasure, and transformation that forges endless series of texts from other texts, thus linking closely the practices of reading, writing, and rewriting” (Gerli 3). Este procedimiento da lugar a múltiples posibilidades, versiones repetidas de las experiencias vividas mediante la recreación de cada copia. La reescritura además le posibilita regresar a dichas historias, volver a transitarlas e iniciar un proceso de descubrimiento intrínseco, pues esta reescritura no es más que la búsqueda de su propia identidad en la que cada nueva aproximación le proporciona la exploración de una o varias de las voces que componen su ser fragmentado.¹⁸⁷

Fuentes insiste en la fragmentación que lo determina, a través de la subrayada multiplicidad de voces y mediante la afirmación explícita en sus páginas. Admite, “como tantos de nosotros, tengo mucho de sujeto fragmentado” (*Bio-Grafía* 197); porta el volumen *The Divided Self* de R. D. Laing como lectura (*Bio-Grafía* 131) sobre la esquizofrenia, enfermedad que hace sentir la escisión en el sujeto;¹⁸⁸ y describe en varios pasajes las apariciones del *falso Self* y sus luchas contra él y contra el yo desintegrado, los cuales no son más que reincidencias de dicha división identitaria. Por si cabe duda sobre la franqueza con la que el autor se retrata a sí

¹⁸⁷ Brigitte Jirku y Begoña Pozo exponen que la autobiografía tradicional era por definición un género controlado por hombres blancos europeos, y que “por el contrario, a ciertos colectivos que participaban de una alteridad marginada se les vetaba la posibilidad de producir un discurso autobiográfico coherente porque la fragmentación y la multiplicidad del yo, propios del discurso de tales grupos, planteaban irresolubles problemas de identificación” (10). Fuentes como sujeto opositor al régimen, prófugo y exiliado, forma parte de esa alteridad marginada que las autoras refieren, y por ello, su relato autobiográfico se sustenta en sus múltiples y segmentadas facetas.

¹⁸⁸ Laing expone sobre el sujeto esquizofrénico que “he does not experience himself as a complete person but rather as ‘split’ in various ways, perhaps as a mind more or less tenuously linked to a body, as two or more selves, and so on” (15).

mismo, *Bio-Grafía* se inicia con la siguiente presentación: “27 de septiembre del 2005, hoy se cumplen 49 años de mi llegada a este país..., comienzo este libro de memorias, recuerdos y olvidos, reflexiones, algún sueño, y todo lo que entre en él, sobre medio siglo en y de Estados Unidos, vivido por este yo, ¿uno, dividido, plural, fluido, fragmentado, que fui, soy será? (13).¹⁸⁹ En la introducción de la obra, enumera los posibles vivencias y pensamientos recopilados en casi cincuenta años de residencia en el país de acogida. Lo interesante es cómo se nombra a sí mismo, a través de “este yo”, que lo aleja de sí y lo abstrae, que prosigue con una pregunta retórica que evidencia la división y posibilidad de adaptación de éste, “uno, dividido, plural, fluido, fragmentado” en pasado, presente y futuro. “Fui, soy será” apunta a la escritura palimpséstica de Fuentes, que ha sido, es y se transforma de acuerdo al momento de redacción, dominada por una faceta de sí mismo cada vez.

Esta fragmentación y la búsqueda de su identidad ya han sido reconocidas por los críticos; Juan Jesús Payán declara que “Floreál Hernández esconde bajo su enigma el destino de la identidad perdida” y Villagrà manifiesta que “la fragmentación y la multiplicidad de la identidad quedan reflejadas en una variedad de registros” (“Trilogía” 354) en las tres obras. Por otro lado, Fuentes especifica a este respecto que “hay un poco de Machado también al crear un heterónimo que es Floreal Hernández, ... muy influido por todos los pensadores de la otredad. Si el sujeto entonces es el yo y es muy limitado, no lo será. Para comprender al sujeto, hay que tenerlo dividido, fragmentado y en relación con el otro” (Fuentes).

¹⁸⁹ En diálogo con los *Sonetos metafísicos* de Francisco de Quevedo: “Ay de la vida”, “soy un fue, y un será, y un es cansado” (9).

El autor se inspira en uno de sus más admirados poetas, el cual recurre a varios heterónimos apócrifos en sus obras, siendo los más conocidos, Juan de Mairena y Abel Martín. Para Antonio Machado, el otro o el complementario son figuras que le guían en su búsqueda personal de la identidad, como muestra su proverbio XV: “Busca a tu complementario,/ que marcha siempre contigo/ y suele ser tu contrario” (28). Por lo tanto, la división de Fuentes en el texto, mediante un autor heterónimo y otro antagónico, es un modo narrativo para llegar a comprenderse a sí mismo y dar rienda suelta a todas las facetas de su ser que sin dicha tensión no saldrían a la superficie.

En el palimpsesto vital de Fuentes, cada una supone un acercamiento a sus vivencias desde la confluencia de su fragmentación, y en cada obra, aparece una multitud de voces, que alternan su protagonismo. A diferencia de las palabras de Gramsci, recogidas en el epígrafe, la infinidad de huellas de Fuentes, sí dejan rastro textual para que el lector pueda establecer su propio inventario. En este conjunto, destacan cinco, que se conforman en torno a las figuras del pícaro, el donjuán, el revolucionario, el profesor y el exiliado.

La primera de las voces que se perciben en las obras de Fuentes es la que se construye en torno al pícaro. Este personaje clásico de la literatura española, popularizado con *Lazarillo de Tormes* (1554), se caracteriza por la narración pseudo-autobiográfica (Bjornson 7) en primera persona, con toques de crítica social y humor, en un itinerario que recorre diferentes espacios, en los cuales sobrevive gracias a su astucia. Esta faceta identitaria de Fuentes es la más discernible de todas pues se revela en la organización del relato autobiográfico repetido en las tres obras, y que registra los

numerosos espacios y tiempos de su recorrido exílico, en los que la artimaña y el desenfado le libran de muchas penurias. Precisamente su recorrido, y los diversos destinos que descubre, le ponen en contacto con “many different people, and by momentarily focusing upon these secondary characters, the author can depict a cross sections of contemporary manners, morals, and idiosyncraises” (Bjornson 9). Al igual que en *Lazarillo*, Fuentes se encuentra con un personaje peculiar o extraordinario que le auxilia en sus venturas y a su vez le abre la puerta a ambientes y posibilidades desconocidas: en Londres el griego-chipriota Johny le ofrece un trabajo en su bar tropical, Acapulco; en Caracas, Félix Castro, licenciado especializado en Naturalizaciones, le propone publicitarse como profesor de español, lo cual lo conecta con personalidades de las embajadas, y éstos, a su vez, con Hope o Ángel del Río en Nueva York, quien le consigue el puesto en la Librería de la ONU.

Aunque la voz pícaro forma parte de las tres obras, se presenta con mayor fuerza en la primera, donde se insiste en los diferentes destinos y en las artimañas de supervivencia del autor; como el personaje, su voz “transgrede las leyes morales y civiles” (Parker 37). Fuentes escapa de la España franquista como prófugo y sobrevive en Londres, Caracas y Nueva York en puestos de poca monta hasta obtener la oportunidad brindada para trabajar en la Librería de las Naciones Unidas y entrar en la universidad. Ante todo, la novela picaresca “aparece, pues, como exposición del tema de la libertad, incluido el concepto de libertad moral” (Parker 55). Fuentes se libera de la represión que ejerce la dictadura y despliega su voluntad en diferentes aspectos, como el pensamiento político, el albedrío geográfico y la libertad sexual, la cual se une a la siguiente voz, la del donjuán.

La voz donjuanesca, al igual que la pícara, se manifiesta intensamente en *Morir*, mientras que en *Bio-Grafía* y en *Memorias* su presencia se modera. Asimismo, dicha faceta tiene su inspiración en otro mito clásico de la literatura española, cuya primera representación es *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina. Se inspira también en la novela *El profesor inútil* (1926), de Jarnés:¹⁹⁰ En *Morir* Fuentes afirma: “Cuando pensabas escribir tu novela autobiográfica-experimental, al estilo de *El profesor inútil*, de Jarnés, te proponías innovar la técnica del perspectivismo pidiéndole a ella que escribiera una descripción tuya, desde su punto de vista, que esperabas, claro está, muy halagadora” (90). Esta dimensión se proyecta en los textos a través del inventario de conquistas amorosas que logra en sus obras, y en la descripción detallada de las figuras de ellas y las escenas del coito. Ya se señaló que la hipermasculinidad representada a través de la reproducción de sus amantes y de los pasajes sexuales es un modo de contrastar el dolor provocado por la pérdida del hogar. Sin embargo, responde también a los instintos humanos contenidos.

José Ortega y Gasset declara que en el burlador hay una personificación de los “deseos reprimidos (moral o socialmente)” de los individuos (ct. en Feal 24). El burlador original seducía a mujeres con el afán de despojarlas de la virtud, y así, eliminarlas del círculo social: El donjuán encarnado en Fuentes las cautiva para satisfacer una inquietud más que el puro deseo sexual, la necesidad de rebelarse contra la capa represiva de la sociedad de la que ha huido. Así señala: “Ha pesado tanto sobre nosotros la losa de la sexualidad como pecado” (*Morir* 27). Fuentes se cría en el

¹⁹⁰ En *El profesor inútil* el protagonista narra las experiencias de seducción con varias mujeres, las cuales enseñan lecciones de vida a éste.

franquismo, pasa sus años durante las décadas más represivas del régimen, en el que “la censura ... controlaba todos los elementos sociales que podían alejar a los individuos de esa ‘necesidad biológica’ e incitarles a buscar placer mediante el sexo— cine, literatura, ideas políticas— y todos los lugares que facilitaban el encuentro y la promiscuidad entre los dos sexos: bailes, paseos, escuela” (Regueillet 1030). De este modo, su salida de España y su actitud hacia el sexo es una subversión hacia la contención en la que ha sido educado y su reacción es una sublevación a modo de sinécdoque.

Precisamente, en sus obras Fuentes se hace eco de *Eros y civilización*, en la que Herbert Marcuse entabla un diálogo marxista con la teoría del psicoanálisis de Freud y analizar la cultura. Parte del concepto dual, Eros y Tánatos, instintos que apelan a lo sexual y a la destrucción respectivamente, y cuya relación es dialéctica ya que el Eros puede llegar a ser destructor. Así, expone que, según Freud, “la historia del hombre es la historia de la represión [de sus instintos]” (27) puesto que la cultura se erige limitadora de su existencia social y de su existencia biológica. Fuentes, consciente de esta contención, opta por dejarse llevar por el cerebro reptiliano y verter dichas experiencias de complacencia en sus páginas.

Como extensión, la tercera voz que se plasma en los textos de Fuentes es la revolucionaria. Desde el inicio de su relato, manifiesta explícitamente su inclinación política y sus acciones secundan esta manera de pensar. Su afiliación se produce por varias vías: por un lado, en el hogar, su padre (cuyas menciones son escasas en los dos primeros volúmenes) “[les] ponía de modelo a [José García Pradas]” (*Morir* 33), director de la CNT, cuyo contacto telefónico le facilita posteriormente a su llegada a

Londres;¹⁹¹ por otro, el círculo universitario que frecuentó (Múgica y Tamames, entre otros) le introdujo en las lecturas de Lenin y Stalin en línea con la oposición estudiantil contra el régimen. De hecho, son sus tendencias y sus antimilitarismos los que promueven su salida de España. Sin embargo, no se frena al escapar en 1954. Ese mismo verano en Innsbruck organiza con los otros españoles “una huelga de brazos” (*Morir* 85) debido al exceso de trabajo y la ausencia de la comida; y ya en Santa Bárbara, como profesor de la universidad, se une a una revuelta estudiantil en el parque de Isla Vista para protestar contra el toque de queda y los excesos policiales como resultado de las movilizaciones de los estudiantes en la primavera de 1970.

Antonio Gramsci se presenta como su gran modelo, quien, “a pesar de sus neurosis y depresiones y de estar en la cárcel, escribió una gran obra” (*Morir* 160), en referencia a *Cuadernos de la cárcel* (epígrafe). Precisamente, son éstos los que inspiran su trabajo *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, estudio muy celebrado, que examina la evolución del intelectual español comprometido y el denominado “libro de izquierda”, que alcanza su culminación entre 1934 y 1936, y que une su vocación crítico-literaria con su compromiso ideológico.

A pesar de vivir en el sùmmum de la sociedad capitalista, intenta evitar el “trabajo alienado”, mantiene una actitud coherente con sus ideales, rechazando el consumismo y el materialismo: “Por mucho tiempo no tuve más que dos pares de zapatos, calzoncillos y calcetines, subrayando tal precariedad y disponibilidad y mi rotundo ‘No’ a la sociedad de consumo” (*Bio-Grafía* 30). Esta faceta no se manifiesta

¹⁹¹ José García Pradas (Quincoces de Yuso, 1910- Londres, 1988), periodista y escritor anarquista. Formó parte de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), se afilió a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) y dirigió el periódico CNT. En 1939 se exilió y permaneció en Londres donde trabajó como colaborador de la BBC junto a Arturo Barea.

únicamente mediante sus acciones, sino que su ideología se plasma expresivamente a lo largo de sus páginas. En Londres, indignado ante la creciente sociedad de consumo que se cierne sobre él exclama: “¡Si levantara la cabeza Engels!, pensaba y me consolaba con mis pequeños actos de sabotaje, en solidaridad con la base obrera inglesa, ya, por aquellas fechas, en el cielo” (*Morir* 34). Y en la sección “Cría cuervos II”, el narrador expone que “recoge Fuentes una monocorde serie de entradas en que continuaba el gráfico de esa alienación marxista, sartriana, neurótica (el pico del cuervo cebándose en sus entrañas, como el diría)...” (160) así como las alusiones constantes a Althusser, a quien admira, pero al que enjuicia debido al asesinato de su esposa. Así, las ideas y acciones de Fuentes se mezclan con otra amalgama de voces.

El paso del tiempo también le lleva a reflexionar sobre su propia ideología y la evolución que ésta ha sufrido en los cincuenta años que ha residido en Estados Unidos. Admite-escibe mediante la voz del narrador: “Parecía reconciliado con el concepto de propiedad privada. Él, que durante sus casi treinta primeros años de vivir en Estados Unidos nunca tuvo una tarjeta de crédito (según se jactaba), pagaba ahora con ‘Visa Gold’, y se había comprado un pequeño adosado en un típico suburbio norteamericano” (*Morir* 221). El transcurso de los años ha modificado su actitud hacia ciertos aspectos propios de la sociedad de consumo, como el crédito o la propiedad privada, hacia los que ha acabado sucumbiendo. De nuevo, a través de un juego de dos voces (se realiza una entrevista a sí mismo), se interroga por su ideología marxista. Aunque reconoce que su fe ciega en el comunismo como instrumento para acabar con el capitalismo cesó hace mucho, “claro que sí sigo ‘creyendo’ en los fundamentos de la crítica que hizo Marx al capitalismo y sus esperanzas por una sociedad en que se eliminaran las

injusticias sociales, la explotación del hombre (y de la mujer) por el hombre y también por alguna mujer” (*Bio-Grafía* 195). Por lo tanto, la voz del revolucionario se sustenta a pesar del tiempo, aunque la praxis del personaje se diluya a este respecto.

Otra de las facetas que sobresalen en los textos de Fuentes es la del profesor. Al igual que las anteriores, no se trata únicamente del modo en que el personaje se manifiesta a través de su narración, sino que determina también sus acciones y la estructura de la novela. Las tres obras están guiadas por el itinerario vital del protagonista, que a partir de su llegada a Estados Unidos, está mediado por su formación académica y su desarrollo profesional. Por ello, los detalles referentes a estos aspectos son comunes: “aquel mismo año terminé la tesis doctoral, y el curso 1964-65 fue mi último en Barnard College y en Nueva York, pues yo también tuve que recoger bártulos y dejar la Universidad de Columbia” (*Bio-Grafía* 73); y suponen piezas lógicas que conforman el trayecto académico que seguirá Fuentes. Es más, una vez instalado en Isla Vista, el ambiente académico supone un referente tan relevante como espacio y ocupación del personaje, que los volúmenes, en especial *Morir*, adoptan un esbozo muy próximo al de la novela del campus.¹⁹²

Los folios del Fuentes ficticio desvelan numerosas aventuras, itinerantes, sexuales, políticas, pero también relacionadas con su vida en el campus y con los estudiantes. De hecho, en los tres volúmenes relata la misma anécdota: en los tiempos

¹⁹² Este género nace en el ámbito anglosajón y surge en los años cuarenta con obras como *Brideshead Revisited* (1946) de Evelyn Waugh. Luis Villamía argumenta el florecimiento de estas novelas en este contexto debido a “la propia índole de los campus universitarios, pequeños microcosmos de una sociedad integral donde se intensifican los vínculos cercanos entre profesores y estudiantes” (44) y agrega que las facultades suelen incluir programas de escritura creativa, por lo que los docentes presentan esa dimensión de escritor. El Fuentes personaje se inscribe como escritor a través de sus hojas sueltas, del mismo modo que el narrador, profesor del mismo departamento, da riendas al historiar sobre lo que le sucede a su compañero.

de “la revolución en Isla Vista”, decide cambiar su vestuario, arrojar a la basura el traje príncipe de Gales que le había acompañado y usar únicamente dos camisas alternadas, roja y azul, como símbolo de justicia revolucionaria. Dicha actividad tiene su reacción en las evaluaciones de final de curso de los estudiantes, pues uno de ellos “‘no politizado’, añadía él, recomendaba que se pagara más a los profesores para que el profesor Fuentes se pudiera comprar ropa” (*Morir* 87). Así, se percibe, por un lado, que las voces se mezclan continuamente, pues en este extracto se unen la voz marxista que se exterioriza en pequeños actos, con el profesor, haciendo del aula, el escenario de sus vivencias, y de los alumnos, un personaje más.

Más allá de perfilarse a sí mismo como profesor, su voz como tal está presente en sus obras, especialmente en *Bio-Grafía* que supone en sí misma un proyecto de investigación y de reflexión sobre la condición de exiliado a partir de su experiencia. La combinación de vida y teoría dan lugar a un trabajo a caballo entre la autobiografía y la crítica literaria, por el tono didáctico y personal que adopta. Estos elementos, a su vez, se conectan con la última de las voces de Fuentes, la que se inscribe en torno al exilio.

La voz más relevante de Fuentes es la de su faceta de exiliado. Supone la dimensión más compleja de todas, pues no sólo tiene gran presencia en cada volumen, sino que presenta matices diversos en cada uno, como resultado del paso del tiempo y la mudanza en su relación y su reflexión al respecto. Exilio como factor principal que perfila sus relatos, en cuanto a que se trata del motivo que inicia las narraciones y que a su vez da sentido a las mismas. Son sus experiencias en el destierro las que construyen su itinerario vital, lleno de aventuras dignas de ser contadas.

Morir comienza con el título, “Un exiliado ahogado o un ahogado exiliado”, para presentar la imagen ilustrativa del protagonista, y su fin en el océano a modo de introducción de sí mismo. El retruécano del encabezamiento cuestiona cuál de las dos nociones es verdaderamente más relevante en ese instante, como inicio del enjuiciamiento que el narrador realiza de manera constante sobre el personaje. Por ello, poco después agrega que “la verdad es que Fuentes era un tipo tan contradictorio (quizá por tantos años de exilio forzado o voluntario, exterior e interior)” (14) para objetar si su experiencia exílica realmente es tal al introducir el adjetivo “voluntario” como una posibilidad.

La novela arranca con la imagen de la muerte, que tiene lugar en el océano Pacífico. El agua viene cargada como elemento transoceánico del exilio, como unión separadora de la patria abandonada a la que se le ha añadido otro piélago salobre, nueva barrera *Pacífica* desde el país de acogida. El exiliado expira en el agua, el único medio en el que éste puede moverse en libertad y conecta con el poema globalizador, *Espacio* de JRJ: “Y para recordar por qué he vivido... antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar...” (143). Los océanos conectan la vida pasada con la actual, lo que le permite establecer un itinerario circular de memoria, pues como indica Tabea Alexa Linhard, la “perspectiva transatlántica, también es un tiempo cíclico, en el cual los fantasmas de la mencionada cartografía espectral poco a poco nos recuerdan su presencia, que permanece atrapada e incluso silenciada en el mismo mar que todo lo engulle” (825).

La voz exiliada de *Morir* es una voz apesadumbrada, trágica, que llama a “España” a gritos durante sus relaciones sexuales con Rochelle, pues surge del

subconsciente, que lo extraña como a otra amante. De acuerdo a la clasificación que Zambrano realiza de esta experiencia, ésta se halla en el estadio del exiliado, “de destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose” (*Los bienaventurados* 37). Fuentes se siente abandonado, y su estatus de prófugo le impide regresar al país, de modo que su única posibilidad de regreso es mediante el recuerdo, en el que resuenan las palabras de su hermano, “nosotros somos los vencidos de la guerra” (236). La mayor manifestación de su tragedia personal se registra mediante las apariciones del *falso Self*. Escribe: “aunque en Tilde Park, sin los niños, también vivió una mañana y no de vacaciones, sino de terror, donde de nuevo el *falso Self* vino a ahogarlo y no ya metafóricamente” (197). El *falso Self* no es más que una de las facetas del ser del Fuentes textual, pero una fantasmagórica, que toma las experiencias del pasado en España, las transforma en una pesadilla y trata de tomar posesión de un todo. El *falso Self* es una adaptación esperpéntica de sí mismo a Estados Unidos, que somete a sus otras dimensiones, aunadas bajo el yo desintegrado, al terror y a la culpa.

En *Bio-Grafía*, a pesar de que tan sólo las separa un lustro, la voz exiliada se ha transformado en lo que Zambrano denomina “refugiado”, que “se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco, que se le ofrece y aun concede y, en el más hiriente de los casos, se le tolera” (*Los bienaventurados* 31), puesto Estados Unidos se ha convertido en su hogar, como señala su afirmación tras uno de sus viajes a España: “pero esta vez volvía con otro sentimiento que se había ido arraigando: el del que también es de uno, y uno es, del país en que vive y trabaja” (92).

Su relato parte de la reflexión sobre los cincuenta años de residencia en Estados Unidos, país que lo ha acogido, y le ha ofrecido las oportunidades de la educación, el desarrollo intelectual, la prosperidad económica y la estabilidad familiar. Es más, modifica el modo en que se denomina a sí mismo: ya no es un “exiliado” estrictamente, sino que adopta la unión de “desterrado/inmigrante” (7) y esta visión, así como la incorporación del concepto de emigración le aporta una nueva dimensión al fenómeno, siguiendo la estela de Vicente Llorens, que ya había conectado “emigrado” y “emigrante” al fenómeno del exilio. Llorens describe al “emigrado” como aquel que se enfrenta, a pesar de sus deseos, a la exclusión en el nuevo país a expensas de la situación en su país de origen, mientras que concibe al “emigrante” como el que se ve obligado al éxodo económico, pero no pierde de vista la patria. (233)¹⁹³ Fuentes teoriza al respecto incluso: “la condición del desterrado es la de estar siempre a caballo entre el aquí y el allí: lugar de origen y el de acogida, avanzando sobre el resbaladizo alambre contrapuntista tendido entre ambos espacios” (15), enunciación que refleja su sentimiento personal: “cuando me muera quiero que Sara y mis hijos desparramen la mitad de mis cenizas en entre estos pinos, medio hermanos, y la otra mitad en el océano Pacífico junto al acantilado de Isla Vista” (*Bio-Grafía* 139). Porque se ha producido una escisión en él, España es su origen, sin embargo, Estados Unidos es la morada en la que ha pasado la mayor parte de su vida.

Aunque se nombra como el último eslabón de esta estirpe de exiliados, establece una distancia entre el grupo y sí mismo, pues para ellos sí adopta ese término “aquellos

¹⁹³ Naharro-Calderón recoge estas reflexiones de Llorens en *Entre el exilio y el interior* (1994) y en “Des-lindes de exilio” (33).

escritores del exilio/destierro norteamericano, en el idioma materno (éste, en el exilio, toma el lugar de la patria dejada)” (57) mientras que para él, mantiene el de “desterrado”. Al preguntarle a Fuentes directamente sobre esta cuestión, alega que:

Más que exiliado, por lo que esto tuvo de algo de voluntario, rebelándome a hacer el servicio militar en el ejército franquista, y ser declarado prófugo, por lo cual salí de España, me considero, como subtítulo en la segunda versión de la novela, desterrado, y, también, como verá en la *Bio-grafía americana*, un inmigrante hispano en los Estados Unidos, con ya más de 60 años de permanencia en el país.

(Fuentes)

La voz exiliada de *Memorias* aún siente ese dolor de la pérdida de España y vuelve a producirse un cambio en cómo se manifiesta. Se trata aquí de una voz desterrada, “y en el destierro, se siente sin tierra, la suya y la otra ajena que pueda sustituirla. Patria, casa, tierra no son exactamente lo mismo” (*Los bienaventurados*, Zambrano 31). La voz se adentra en el relato con una nostalgia desapercibida en las otras dos anteriores. McClennen señala que los relatos del exilio que siguieron a la Guerra Civil española “were often autobiographical narratives that belied a deep nostalgia and mourning for the losses of the war” (45). Lo curioso es que en el caso de Fuentes esto no sucede hasta la última de sus incursiones autobiográficas. Tal vez acontece porque, por primera vez en sus obras, parte de su niñez, con detalle, y se adentra en su primera experiencia exílica, con tres años en la colonia de niños vascos en Francia. En ésta sufre un accidente y obtiene “una señal imborrable [en el rostro] de que fui herrado con la marca del exilio ya en la infancia” (27). Esta cicatriz, que no había sido mencionada hasta ahora, se presenta como el símbolo más íntimo de su relación con el exilio, y por ello,

desde la intimidad, comparte un índice imborrable y salida de su vida de España, que denotan la añoranza propia del desterrado.

La transformación de la voz exílica en las obras de Fuentes responde a lo que Claudio Guillén señala sobre el exilio, el cual desde la modernidad “es maduración y regreso, novedad y repetición” (137). La reiteración de las historias de vida del autor en su proceso palimpséstico suscita la reflexión sobre éstas y su relación con el destierro. A su vez, su reescritura deja salir a las diferentes voces que conviven en Fuentes, como resultado de su exilio, y emprender la búsqueda de su identidad. “Exile prompts an intensive for reconsideration of the tropes of roots and identities, which some gifted writers and essayists explored masterfully through ancestral memories and the biographical genre” (Roniger et al. 175); *Morir y Bio-Grafía* juegan con la experimentación, extienden las diferentes voces y marcan la fragmentación del sujeto, mientras que *Memorias* es el volumen que se muestra con menor artificio, que elimina las capas de rumores que se superponen y a través de la nostalgia, construye el relato más tradicional pero más auténtico de los tres.

3.3. Cronotopos de exilios de Fuentes

En *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*, Michael Ugarte afirma que las abundantes memorias de exiliados españoles de 1939 “serve to illustrate a need for recovery and compensation” (69). En dicho intento de recuperación, hay una tendencia a plasmar la experiencia exílica mediante la reconstrucción del espacio y del tiempo pasados en detrimento de la exposición de dichas dimensiones en el país de acogida. En ese sentido, las obras autobiográficas de Fuentes se distinguen por su dedicación a perfilar con detalle los tres elementos que componen sus cronotopos de

exilios, espacios, des-tiempos y redes de intelectuales, tanto en Estados Unidos como en España, incluso si cabe, en mayor proporción del primero. De este modo, sus textos ofrecen una auténtica crónica histórica de su itinerario entre el exilio y la España franquista.

3.3.1. Espacios

En las obras de Fuentes, las tres dimensiones cronotópicas de exilio tienen gran relevancia. Sin embargo, la que destaca a primera vista es la espacial debido a la disposición del relato como un itinerario picaresco a través de espacios, transnacionales y transoceánicos globalizados. Bjornson define la novela picaresca como aquella que describe narrativas episódicas, de final abierto en que el protagonista se sostiene a sí mismo a través de su inteligencia y adaptabilidad “during an extended journey through space, time and various predominantly corrupt social milieu” (4). El índice de *Morir* refleja ese trayecto prolongado mediante títulos que hacen referencia a espacios, “Fragmentos de una no novela inglesa de los años 50”, “Amerikaka”, “La vuelta a España y no en bicicleta”, etc. Además, como ya se mencionó, cada una de estas estaciones tienen una presentación episódica y no cerrada debido a su fragmentación provocada por el recurso de las hojas sueltas del Fuentes textual.

La concreción del viaje, con atención a las particularidades de cada parada, no sólo es propia de la novela picaresca sino que en ella radica la cualidad espacial del cronotopo de la novela de aventuras de acuerdo a Bakhtin: “The action of the plot unfolds against a very broad and varied geographical background, usually in three to five countries separated by seas... There are descriptions, often very detailed, of

specific features of countries, cities, structures of various kinds, Works of art (pictures, for example), the habits and customs of the population...” (*Dialogic* 88). De este modo, Reino Unido, Venezuela, y posteriormente, Chile y Colombia se presentan como espacios diversos en la aventura del exilio “picaresco” cronotópico de Fuentes, cuyos ambientes no sólo son descritos con detalle, sino que conforman el argumento de las obras narradas. A pesar de que el punto de partida de cada volumen es distinto (*Morir* lo sitúa en Isla Vista; *Bio-Grafía*, en Nueva York y *Memorias*, en Madrid), los países de tránsito son los mismos en los tres y el itinerario exílico se pone en marcha en Reino Unido (pese a las menciones breves a los anteriores, Innsbruck y París).

Reino Unido es un espacio de contrastes y dispares vivencias para el protagonista. Sus primeros destinos en el país se ubican en unos campos agrícolas cercanos a Oxford y a Cambridge, respectivamente, y en ellos, personifica “la vida tradicional del campesino inglés” (*Morir* 33) e incluso la vida proletaria que tanto admira, al trabajar días sueltos en una empaquetadora. Sin embargo, la ilusión revolucionaria se diluye rápidamente al observar a las matronas, con total ausencia de sentimiento obrero reivindicativo, que beben té en tazas con el rostro de la reina de Inglaterra. El contraste de dicha imagen, la tradición obrera sucumbida por la ilusión monárquica cede a la desilusión y a la colisión con la realidad del país que lo ha admitido. El remedio para aplacar dichas sensaciones es la lectura de clásicos de la literatura, como él explica: “Para curarte del conformismo en aquella Inglaterra que perdía el imperio, pero se precipitaba en la sociedad del consumo, con tu incipiente inglés leías novelas de D. H. Lawrence y ensayabas algo de su erotismo vitalista con

alguna oficinista rezagada en el campo agrícola o en los bailes de los sábados en el pueblo” (*Morir* 34). Reino Unido es el primer espacio donde descubre de primera mano la sociedad de consumo, a la que tanto se opone, pero donde halla la sexualidad y la literatura como sostén ante las dificultades de la materialidad del exilio.

Tras los campos de trabajo, Reino Unido se concretiza en Londres en su narración. Como Zulueta, coincide en la melancolía que le inspira, al ser una ciudad “gris, aburrid[a] y conformista” (*Memorias* 107) durante el día, que discuerda con el ambiente de la nocturnidad de las calles y del café Acapulco, donde es empleado. El colorido de la decoración anticipa la invitación a un mundo de fantasía en la anodina atmósfera londinense, “como en un cuadro hiperrealista, se reflejaba en el cristal un paisaje mexicano con un enorme nopal desafiando la neblina londinense. Encima, en el rótulo, y flanqueado por un gran sombrero mexicano pintado, aparecían en letras amarillas el nombre del lugar: Acapulco” (*Morir* 42). Este recinto “de ambientación exótico-tropical” (42) con tablao flamenco incorporado surge como un “no-lugar” en el barrio del Soho, como un trasplante de una América ficticia y tópica como contraste a las dos cafeterías colindantes de atmósfera francesa existencialista.

Antonio Carlos Castrogiovanni estudia las ideas de Augé respecto al no lugar y las aplica al turismo y señala que el no-lugar “parece ser un estado donde la realidad del lugar se esfuerza para reproducir la ficción de la inexistencia de las contradicciones” (18). Así el café Acapulco se afana por construir una fantasía espacial que es algo que no es y lo es a toda costa, al albergar todos los tópicos que a los clientes puedan satisfacer y crear una sensación de desplazamiento. Para Fuentes, este espacio implica la inmersión en la vida nocturna londinense, y su

carnavalización; la posibilidad de experimentar dos vidas, “one was the official life, monolithically serious and gloomy, subjugated to a strict hierarchical order, ... the other was the life of the carnival square, free and unrestricted, full of ambivalent laughter, blasphemy, the profanation of everything sacred” (*Problems*, Bakhtin 130).

El siguiente espacio en el itinerario de Fuentes es Caracas, primer destino transatlántico, motivado por sus deseos de “transmigración”, que también presenta contrastes, y supone el motor de su vida posterior en Estados Unidos. Caracas, de nuevo, se torna una decepción ante las aspiraciones del exiliado, pero en esta ocasión no se debe a la sociedad de consumo, sino a que la realidad que le espera se asemeja demasiado a la que dejó en la España de Franco, bajo la dictadura de Pérez Jiménez:¹⁹⁴ “Salvando las distancias, hubiera aspirado a tener algo de *Tirano Banderas*, de Valle Inclán; en [mi novela] en torno a un *Tirano Medallas* de verdad y no de esperpento o un esperpento en vivo: Pérez Jiménez, el tirano de turno” (*Memorias* 111). La realidad venezolana actúa como espejo de la realidad española del momento, de modo que su viaje transoceánico se vuelve circular y lo devuelve al espacio del que huye. Al menos, temporalmente, pues Félix Castro, licenciado especializado en Naturalizaciones, aparece como el salvador del infortunio, una especie de “hada madrina” que le propone que se ocupe como profesor de español, le regala trajes nuevos y lo pasea en su Cadillac, abriéndole la puerta a círculos de acaudalados personajes de la sociedad caraqueña, ejecutivos norteamericanos e ingleses. De hecho, esta ilusión temporal le conduce a Hope, la joven norteamericana con la que

¹⁹⁴ Marcos Evangelista Pérez Jiménez (Michelena, 1914-Alcobendas, 2001), militar y dictador, presidente de Venezuela en la Junta de Gobierno del 2 de diciembre de 1952 a 1958.

contra matrimonio en secreto. Como en Londres, el espacio le brinda una experiencia carnavalesca, en cuanto a que presenta dos realidades; una, de penuria, memoria y represión, y otra, bajo la máscara de exuberancia, proveída por Castro, de redes con poder y oportunidades.

El viaje a Chile y a Colombia llega años más tarde, en agosto de 1973, propiciado por la invitación del TEC (Teatro Experimental de Cali) para ejercer de crítico cuando ya está asentado en Estados Unidos.¹⁹⁵ Este desplazamiento tiene como objetivo trasladarse y “vivir el éxtasis del proceso revolucionario socialista chileno” (*Morir* 132), siendo testigo del gobierno de Salvador Allende, pero en su lugar, “al llegar a Santiago, nuestro entusiasmo recibió un primer jarro de agua fría al salir del aeropuerto y encontrarnos en un descampado semioscurso y desierto que podría sido el Carabanchel de la posguerra española” (132). Como sucede en Caracas veinte años antes, el panorama que halla en su ansiado destino lo devuelve al pasado del que huyó en 1954, un contexto de pobreza y desolación, que le provoca la decepción, en el que incide en su relato:

Entramos en Santiago, entre luces mortecinas y lejanas detonaciones de cohetes, y no precisamente para celebrar nuestra llegada, aquella noche del 14 de agosto. Contra lo esperado, la ciudad en sombras, más que la ciudad socialista anhelada, se nos aparecía como el marco escénico donde se podrían rodar de nuevo, ‘Roma, ciudad abierta’ o ‘El tercer hombre’. Al entrar al hotel Floresta, el cariacontecido conserje, vestido de luto, quien ya al hacer la reserva en el aeropuerto con voz

¹⁹⁵ El TEC, conformado por actores, bailarines, músicos, diseñadores, etc., se aproxima a la representación desde un punto de vista experimental, mediante la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y la colaboración, no sólo de todos sus integrantes sino de los miembros del público.

fúnebre nos había advertido, como empujándonos a que nos volviéramos, ‘no hay servicio de restaurante, ni calefacción, ni agua caliente, ni luz a ciertas horas de la noche’, casi no nos atendió. (132)

El recibimiento de la ciudad, en la sombra, desvela que la aurora socialista que aguardaba sólo existe en su esperanza. La realidad que se topa es una de devastación ya visitada en numerosas ocasiones, en su propia experiencia y en el cine. Esta primera imagen de la capital provoca un gran impacto en Fuentes ya que las ciudades son el espacio de congregación del pueblo, donde éste se une y se vuelve una fuerza vigorosa: “the fear of the city is very often the fear of the crowd. The city provides a setting and often an opportunity for marginalized groups to take and active role” (Short 416). No obstante, Santiago se presenta muda y aislada, y es esta ausencia absoluta la que le comunica a Fuentes que el poder del pueblo ya ha sido arrebatado.

Bogotá y Cali, por su lado, son una continuación simbólica de su estancia en Santiago. “Al salir de Santiago, volvía a recalar en Bogotá y en Cali, donde estuve hasta finales de septiembre trabajando con desgana en su estudio [TEC] sobre su método de creación colectiva. ¿Cómo escribir sobre la revolución en el teatro cuando, como ocurrió en los países del Cono Sur en aquellos meses, la contrarrevolución y las dictaduras se imponían en la calle?” (*Bio-Grafía* 116). Tras la experiencia en Santiago, y la evidencia de la caída del gobierno por los medios de comunicación, Fuentes se halla desencantado ante la realidad y las representaciones teatrales, que la niegan, se convierten en un esperpento de ésta.

Esta aspiración de vivir la experiencia socialista (que tampoco se da en Caracas años antes) responde a la que se fue apagando respecto a España tras repetirse que

regresaría a ésta con la muerte de Franco. Los espacios que componen este periplo picaresco tienen en común dichas expectativas ideológicas previas, por un lado, y el colosal desengaño que siente ante la realidad, por otro. La idealización de los ambientes contrasta con el contexto, injusto y pobre, que halla. En su análisis de las novelas de la saga Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, Mónica Musci rastrea las tensiones que las sociedades contemporáneas provocan en torno a la memoria y el olvido. Sus protagonistas, en tránsito, recorren espacios “que otorgan una identidad, tienen una significación en sus vidas, entrelazan y conectan entre sí a quienes los habitan y enraízan en ellos su historia...Estos espacios son los que les interesan a nuestros viajeros, justamente lo contrario de los ‘no lugares’ acondicionados para turistas. Sin embargo, esta tensión a menudo se resuelve en decepción” (8). De igual manera, Fuentes transita estos espacios con la aspiración de sentirse acogido y de encontrar la identificación ideológica, pero la sociedad de consumo, y la caída de los regímenes en los que se cree y su transformación en aquello que dejó en España le hacen caer en el desencanto. A pesar de la realidad desilusionadora, los introduce con orgullo en su relato vital, pues forjan fragmentos de su identidad.

Dentro del itinerario picaresco que traza Fuentes en sus obras, Estados Unidos y España conforman espacios que no pueden ser asimilados como los ya mencionados, puesto que éstos son transitorios, y Estados Unidos y España ejercen la función del hogar: exílico y de origen, respectivamente. La relación que el protagonista forja con estos dos lugares en sus textos es, a su vez, diversa y compleja, mediada en cada caso por la nostalgia específica de sus recuerdos. A pesar de que España supone una referencia constante (en especial cuando alude a la privación y a la escasez), el punto

central de la narración es siempre Estados Unidos, ya sea Isla Vista y costa del Pacífico, o Nueva York, puesto que escribe desde su presente cronotópico, en el país de acogida. Por añadidura, este territorio ha sido su residencia durante (hasta ahora) sesenta y cinco años, de modo que la dimensión temporal repercute en la faceta espacial.

Estados Unidos se plasma en dos puntos espaciales fundamentales, Nueva York e Isla Vista. El primero presenta varias funciones, entre ellas, destaca, en primer lugar, por convertirse en el lugar de entrada en contacto con la sociedad norteamericana, y su primer encuentro con la ciudad supone una conmoción absoluta:

Estaba en BROADWAY Tierra de promisión (risa ironiquilla) ante VISTA en mis
cines de barriomadriño pero la emoción aparecía minada DENTRO (Tos)
CALLE 42 ARRIBA pasados dos TRES bloques APAGÓN el
SÓRDIDO cinturÓN de miseria que corroe la GRAN CIUDAD Llegué a un
oscuro o sucio trecho de la calle tropezando mi vista apagada con
algún blanco CARTÓN “Furnished Room to Rent” en la puerta o ventana. (*Morir*
60)

La escritura fónica y el juego gráfico trasladan la sensación de enajenación y alienación que experimenta Fuentes nada más arribar a la ciudad. Enfatizan sus palabras varios tópicos ya señalados por Zulueta y Gil: la magnitud de la urbe frente a su insignificancia como transeúnte y el reconocimiento de las calles y los paisajes neoyorquinos ya contemplados en las películas. Incorpora además la visión de la ciudad como la tierra de las oportunidades desde una perspectiva crítica. De ahí, el

paréntesis de ironía y la noción del contraste¹⁹⁶ entre el centro urbano y las calles aledañas, carentes de luces de neón, y desnudas.

A pesar del asombro que le causa la gran manzana, Fuentes no abandona su actitud crítica ante ésta, pues lee sus prominentes rascacielos y su horizonte eléctrico como el gran centro de poder que es y el núcleo de la sociedad capitalista. “The power struggle fundamentally revolves around the meaning of the city, what it represents, what it could represent, and what it should represent” (Short 390). Así, su narración se rebela específicamente contra el signo que reconstruye la urbe y su posición como transeúnte.

El contraste, precisamente, es un aspecto muy señalado por Fuentes a su arribo a Nueva York, respecto a la desigualdad entre zonas opulentas y otras claramente miserables. “Aquel contraste entre los dos ‘Radios’ era todo un símbolo de dos realidades, tan netamente separadas y tan juntas, del país y que han seguido creciendo: la del lujo ostentoso (El gran cine estaba enfrente del Rockefeller Center y el hotelucho en una calle próxima) y la de la humillante pobreza” (*Bio-Grafía* 25). La contraposición del Radio Center Hotel, pensión en la que permaneció aquellos primeros días, y el Radio City Music Hall, el teatro más importante del país, evidencia la imponente desigualdad que rige la sociedad norteamericana de la década de los cincuenta, época de la limitada declinación de la clase trabajadora, “como resultado de la posguerra, las minorías que ingresaron a la Norteamérica urbana, tendían a ser ‘clases populares’ ..., grupos raciales y étnicos que ocupaban un lugar específico e

¹⁹⁶ Se perciben ecos del poema de Pedro Salinas “Nocturno de los avisos”, donde a su vez resuena el poema de JRJ, “Nocturno” (*Diario de un poeta recién casado*) o el propio *Espacio*.

inferior en la estructura de clase” (Harrington 65), de modo que éstos contrastaban con los grandes empresarios que se afincaban en esas zonas de lujo y ocio.

Sin embargo, más allá de la configuración de la ciudad en sí misma, Nueva York en el cronotopo de Fuentes es el espacio de formación y de interacción con los intelectuales republicanos españoles. La mencionada anécdota protagonizada con del Río no sólo le proporciona el puesto en la Librería de la ONU sino que supone la entrada a este círculo de profesores y escritores que reside en la ciudad al invitarlo a participar en la representación de la obra teatral *La estratosfera* de Pedro Salinas, que un grupo de ellos organizaba: “Quizá por lo ‘irreal’ que tenía aquello, sólo recuerdo de los ensayos, al caer la tarde neoyorquina, su espacio, un salón del Barnard College o de la casa de alguno de ellos, envuelto en la penumbra, y al grupito de respetables profesores haciendo de actores” (*Bio-Grafía* 51). Estas reuniones remiten a lo señalado previamente, un espacio como comunidad imaginada, concretamente la sinécdoque de una sala le transporta a todo un colectivo de personalidades en el exilio, con las que comparte la literatura y la erudición, por una parte, y la cultura y la experiencia del exilio, por otra. “As concrete abstractions, however, [spaces] attain ‘real’ existence by virtue of networks and pathways, by virtue of bunches or clusters of relationships” (Lefebvre 86), así, las redes de intelectuales con los que participa en el proyecto teatral y de las que se instruye se tornan una estancia física en su recuerdo, pues es tan palpable como la cooperación y las relaciones establecidas. De hecho, de este espacio social, a través de Ernesto Da Cal, surge la oportunidad de estudiar su licenciatura y doctorado en la Universidad de Nueva York, experiencia que se conecta con la configuración de la ciudad como lugar de formación y aprendizaje.

Dentro del universo neoyorquino destacan a su vez, dos puntos espaciales de gran relevancia. El primero de ellos es el edificio de la ONU, que Fuentes describe así: “Aquella especie de edificio-transatlántico de la ONU, a las orillas del East River, cantado por Lorca, el cual daba la impresión de que estaba a punto de zarpar; acentuaba mi creencia de que me encontraba tan sólo de paso en esta sociedad y que con la muerte inminente de Franco, como tantos estuvimos anticipando por años, me volvería a España” (*Bio-Grafía* 30). Si el espacio no es una cosa, pero “un conjunto de relaciones entre objetos y productos” (Lefebvre 83), el recinto de la ONU personifica esa noción en su máxima potencia. Por un lado, las relaciones internacionales que ocurren en su interior, así como las propias aventuras de Fuentes junto al grupo misceláneo de compañeros de la Librería, configuran este espacio como uno globalmente oceánico. Por otro, la apariencia de la edificación y su emplazamiento junto al río lo tornan en una embarcación que motiva los recuerdos de la llegada de Fuentes y su conexión con el océano y su propio origen, pues “los barcos son un tropo fundamental para comprender los puntos de conexión y las historias de los mismos a través del Atlántico” (Linhard 823). Por lo tanto, la llegada a la Librería cada día de trabajo supone la ensoñación de embarcarse de vuelta a una España libre de Franco.

El segundo lugar de referencia dentro del mundo neoyorquino es la Biblioteca Pública, que previamente fue alabada por Zulueta y Gil, debido a sus principios democratizadores de la cultura. Fuentes valora este lugar precisamente porque se convierte en un refugio literario y físico en plenas dificultades:

Frecuenté el área de Times Square. Sus cines, bares y cafeterías de mala muerte, acogiéndome como a un hogar salvador a la Biblioteca Pública, en la calle 42, esquina a la Quinta Avenida, a la que tanto habían acudido los escritores beatniks. Fui un ávido lector, aunque de una licenciatura distinta de la leída por ellos. Me daba atracones de novelas sobre la Guerra Civil española. ¡Ah, qué se hicieron de sus casilleros de catálogos con sus tarjetitas de libros y autores (10 millones de tarjetas en 8.793 casilleros de madera de roble, como leo en una evocación de aquellos ficheros) donde tantos días y noches metí mis dedos! (*Bio-Grafía* 49)

Durante sus primeros años en Nueva York, con mayores dificultades económicas, la biblioteca pública funciona como una extensión de su hogar, en el que puede ampararse y dedicarse a sus estudios. La figura del santuario no es sólo una física, sino que le permite el descubrimiento de obras, que de lo contrario no estarían al alcance de su mano y perderse durante horas. Michael Cart subraya el papel de la biblioteca pública como santuario en Estados Unidos en el contexto socioeconómico y político de los años cincuenta. Añade que a partir de la década de los sesenta las condiciones sociales y económicas conducen a un grupo significativo de personas a vivir sin techo, por lo que la biblioteca comienza a transformarse y evidenciarse como asilo.

El segundo espacio esencial dentro del recorrido cronotópico de Fuentes en la geografía norteamericana es Isla Vista, pues frente a Nueva York, que es una suerte de lugar temporal, la ciudad en California es el hogar definitivo, que él establece. Así la describe en *Bio-Grafía*:

¡Isla Vista!, esta comunidad, entonces predominantemente estudiantil, adyacente a la Universidad... Especie de McOndo, antes de que se divulgara el término, a un profesor de español se le encargó bautizar su entramado de calles. Inspirado en su amor al idioma de Cervantes, y tal vez también por el LSD, trazó un disparatado tejido callejero de nombres para confusión de los carteros y también de los estudiantes de español: Camino Pescadero, Sábado Tarde, Del Playa, Trigo, El Nido, Sueno (por Sueño), Seville, Madrid, Segovia, Picasso, El Greco, Pasado, etc., añadiendo a todas lo de Road. (78)

La exclamación que inicia la exposición incide en el entusiasmo que el autor profesa hacia la población. Dicha descripción pone de relieve dos aspectos. El primero de ellos es su cariz artificial. Short afirma que la ciudad se produce de muchas maneras (373), refiriéndose a su diseño y la construcción de sus edificios de acuerdo a las inversiones y el capital, pero su designación, aspecto que Fuentes toma con humor, también implica esa cualidad ficticia, aun más, la concreción de los nombres elegidos, que suenan a español pero no tienen la lógica del idioma, les dota de una condición a caballo entre lo exótico y el despropósito. El segundo es su asimilación como su Macondo particular, que además de insistir en su cualidad foránea, lo dota de cierta fantasía. Carlos Fuentes anticipa en una reseña anterior a la publicación de la novela de Gabriel García Márquez algunos de los fundamentos de ésta y señala que Macondo es una creación, “an androgynous fecundation of its creator” (248) así como un mito, en el que todo acto esencial es una auto-representación. Así, Isla Vista, como creación artificial, no sólo a manos del profesor que bautizó sus calles, sino en la escritura de Fuentes, se transforma en el espacio constitutivo de su exilio, que asimismo, remite a la isla de Zambrano,

“lugar propio del exiliado que las hace sin saberlo allí donde no aparecen” (*Los bienaventurados* 41).

Isla Vista está unida en el espacio cronotópico a la Universidad de Santa Bárbara. El campus resulta un lugar recurrente para Fuentes, más allá de su labor universitaria, porque su oficina, la 4315, se convierte en refugio de su escritura, de igual manera que sucediera con la Biblioteca Pública en Nueva York. En torno a este ambiente, Fuentes construye un espacio textual: la revista *Ventana Abierta*, que fundan él y Leal para propiciar el estudio de la literatura en español escrita en Estados Unidos. De este modo descubren un ventanal hacia estos espacios desconocidos o ignorados y les dan cabida dentro de la tradición del país. Daniel Minerbi Vargas lo denomina un “espacio de escritores... [cuya dialéctica] ubica estos espacios literarios “betwixt and between” o entre y en medio, del exterior, el interior y la periferia, lo cual permite una precisa ubicación entre lo organizado y la desordenado” (21). El espacio textual que construye pretende acabar con la concepción de literatura periférica y dar cabida a las nuevas voces en español que se gestan en Estados Unidos, creando un espacio simbólico que les ofrezca más alcance.

En el cronotopo espacial de Fuentes, España ocupa un lugar relevante, pues es el hogar de origen, ese espacio simbólico y real al otro lado del Atlántico. Particularmente, sus menciones a España se refieren a Madrid principalmente, a su barrio y su casa familiar, pues éstos fueron los escenarios que ocupó durante las dos décadas que vivió allí.

Mi calle Alberto Aguilera era la frontera que nos separaba de lo que fuera el barrio latino matritense a fin y a principio del siglo, bajando por la calle del

Acuerdo o la de Conde-Duque y Amaniel. En los años 40, por el retroceso histórico sufrido por la guerra y el franquismo, todavía llegué a palpar la pátina de aquel barrio latino, cuyo sabor penetró tanto que luego entré en París, en el verano del 54. (*Morir* 170)

Mediante el uso del adjetivo posesivo, Fuentes marca la relación afectiva, de pertenencia, con la calle en la que vivió con su familia de niño. La explicación supone la definición de su territorio de acuerdo a las circunscripciones de las zonas en la capital y su conexión con el barrio latino, que inmediatamente liga con otro espacio posterior (y breve) del exilio, París. “La mirada a la infancia y a los años de formación lleva aparejada en ocasiones un retrato global de época” (Sánchez Zapatero 161), como se percibe en su especificación sobre la regresión económica provocada por el régimen.

Los ambientes de la infancia son lugares ligados primordialmente al hogar, pero fuera de éste, como la Rosaleda de Madrid:

Mi padre, en paseos por Rosales, nos evocaba aquellas historias de mejores tiempos: al fondo la silueta de las montañas de la Sierra de Guadarrama, a la cual nosotros nos quedábamos con el nostálgico y frustrado anhelo de subir, teniéndonos que contentar con mirarla desde lejos en aquellos paseos en que bordeábamos, en la esquina de Rosales cara al Parque del Oeste, casas en ruinas o semi-ruinas (en el hueco de una de ellas había un piano desvencijado y un grupo de mendigos que anticipaba al de *Viridiana*), abatidas por las explosiones de “rojores de sangres” y “livideces de bilis” y vilezas. (*Memorias* 21)

La imagen que presenta ese extracto revela varios elementos en la narración de Fuentes. Por un lado, el paisaje demolido, como consecuencia de la guerra, y la pobreza real,

también resultado de ésta, con los que el autor se familiariza desde muy pequeño. Por otro, desenvuelve la doble nostalgia que se intuye en su modo de narrar. El primer nivel de añoranza es el que personifica el padre que, habiendo sido depurado de la policía tras el final del conflicto, les transmite a sus hijos la emoción de tiempos mejores, los de la República, por su afiliación ideológica y por su propia situación personal como jefe de escolta de grandes personalidades de la ILE y del gobierno. Toda esta nostalgia se simboliza en la sierra de Guadarrama,¹⁹⁷ que se convierte en destino inalcanzable, símbolo de aquel periodo sobresaliente que ellos jamás descubrirán. El segundo nivel de nostalgia, se presenta en la estampa del recuerdo en sí, en el momento de unión con el padre, que se ubica en el centro de la imagen, ya que años más tarde, su ausencia marca el resto de las imágenes del pasado.

Anna Caballé expone que el hogar, al menos el de la infancia, es el espacio donde los niños se impregnan de las ideas y las costumbres de los adultos, y que éstos se convertirán en suyos en el futuro, “el niño vive en el hogar familiar como si fuera el gran espacio del mundo y las creencias y costumbres que constituyen el tejido cotidiano de ese hogar forman parte de ese mundo experimentado con una intensidad que tal vez nunca vuelva a repetirse” (54). Las imágenes de la infancia, y en especial del franquismo, marcan una huella profunda en Fuentes, las cuales se repiten en tanto que su condición de exiliado le motiva a reflexionar sobre los espacios perdidos de España. Éstos, mediante su evocación reiterada, configuran el modo en que asimila los

¹⁹⁷ La sierra de Guadarrama se torna parte del imaginario de la ILE ya que ésta fue recurrente destino de excursiones de la Institución como ejercicio de su ideario práctico. Machado plasma la comunión entre el paisaje y la ILE en su poema “A don Francisco Giner de los Ríos”, dedicado a su fundador y director, en el que invita a su cuerpo al descanso en los montes de la sierra. JRJ también recuerda a Giner de los Ríos en “Elegía pura”. Ambos poemas se publican en la revista *España* (1915), en un número-homenaje a la figura del pedagogo.

posteriores destinos en su itinerario vital. De hecho, tanto es así, que como se ha señalado, esta España de la posguerra funciona como marco comparativo para sus experiencias de penuria y opresión en sus breves estancias en Caracas, Santiago de Chile y Cali. Zambrano señala que la patria es “categoría de Historia” (*Los bienaventurados* 42) y para Fuentes, esta afirmación no puede ser más real, pues España en su imaginario es, en gran parte, el Madrid de la década de los cuarenta, sinónimo de represión, miseria y ruinas.

Sin embargo, España en su origen, como hogar, no presenta únicamente esta imagen en sus relatos. Su lado rebelde insurrecto y picaresco comienza a manifestarse en estos espacios de sus primeros años: “Por un billete de tranvía desde la Glorieta de Quevedo hasta los altos de Serrano, me “remontaba” de chico de barrio y del trato con el grupo de los Billares Quevedo, en el que pululaban varios tipos de gamberros del sainete vivido del Madrid de la posguerra” (*Memorias* 67). Así como su amor por el cine, en especial el de Hollywood, que actúa como evasión y fantasía de la realidad que le espera fuera de la sala: “¡El cine de La Flor! Apenas teníamos que cruzar la calle para cambiar el mundo nuestro, tan lúgubre en los primeros años de la posguerra” (*Morir* 158).

España como espacio no implica únicamente el ámbito de la niñez, ya que Fuentes regresó a partir de 1969 en cuanto tiene oportunidad legal (debido a su prófuga salida), en sus periodos sabáticos. Durante estas estancias, en las que permanece en la Residencia de Estudiantes (como Zulueta), primordialmente pasea por la ciudad y entonces los recuerdos de la infancia vienen a él de modo circular:

¡El parque del Oeste! Siempre nos ha encantado a mi hermano y a mí, desde pequeños, pasear por sus veredas y volver a la ciudad con algo del aire del campo en nuestros hostigados pulmones.

Me paro en la ‘fuente de la salud’ donde acude tanta gente a llenar garrafas y botellas de agua curativa. Aprovecho una pausa en el continuo trasiego de botellas y bebo un trago de agua. Un hondo olor a pino me anuncia que es primavera, aunque todavía los árboles tienen sus ramas secas... nosotros también en los años 40, nos encontrábamos con la misma Rebeca, ya vieja, vendiendo su agua del botijo todavía por 10 céntimos. La inflación, que arrasa todo, tardó mucho en alcanzar el precio de la buena agua madrileña. (*Morir* 168)

Este fragmento menciona el afecto que tanto su hermano como él sienten por el Parque del Oeste, sentimiento cuyo origen explica también en *Memorias* (supra pág). Por lo tanto, la nostalgia, la unión con el padre, y las emociones de niño regresan en su vuelta a este espacio anamnético, aunque en este fragmento no se expliciten. De manera manifiesta, la parada en la fuente le hace retroceder a la España de la posguerra y a los personajes que entonces poblaban el parque. Y él mismo lo admite: “La realidad presente la vivía superpuesta a un mundo ilusorio de recuerdos. Recorría calles y lugares en donde había crecido—Rosales, El Retiro, la Plaza Mayor, la Gran Vía, etc.—buscando las huellas de lo allí vivido. ‘Ah, sí, aquí nos recogieron aquel año nuevo de la borrachera de 1953, ¡pero ya no está la fuente ni el banco!’” (*Bio-Grafía* 91).

Sin embargo, estos retornos a España son difíciles porque la que los exiliados encuentran no es la España que dejaron. “Volver para ver que todo ha cambiado y que las personas y los lugares no son como los que se dejan y con quien se han vivido tan

hondamente en la memoria: el destiempo marca el paso del desterrado, desposeído del tiempo que, en su ausencia, ha seguido fluyendo en el país” (*Bio-Grafía* 91). Fuentes afirma sobre el regreso que el principal obstáculo que el exiliado encuentra es “ese destierro y destiempo que, paradójicamente, vuelve a vivir el desterrado en su propio país natal, tras una larga ausencia” (*Bio-Grafía* 137), y así se siente él, pues se compara con Segismundo. En sus tres volúmenes, alude a *La gallina ciega* de Max Aub para insistir en el desencanto de su retorno: “Casi por las mismas fechas Max Aub había vivido el periplo del regreso, registrando magistralmente en *La gallina ciega* tal experiencia y su gran desilusión. En mi caso, matizada con un velado optimismo, pues sí veía que el país se iba deshaciendo de la cáscara del franquismo” (*Bio-Grafía* 91). A pesar de la desilusión, Fuentes como Aub, respira ese ambiente que le hace intuir que algo está cambiando en la sociedad española.

Pese a que el núcleo de la narración se halla en Estados Unidos, España se encuentra presente, a veces sin ser nombrada directamente, como una sombra que sobrevuela el destino del autor, pues su condición de exiliado parte de la tensión que siente hacia su patria, donde no sólo dejó los recuerdos de la infancia y la adolescencia, sino que mantiene sus raíces y su familia, porque España y Estados Unidos se presentan desde una visión oceánica continua.

Cuando habla de las experiencias con su familia en el presente de su escritura, siempre hace referencia a esta condición. Al publicar *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936* en 1979, conversa con su madre por teléfono y exclama que “en la voz de mi madre, a través de miles de millas de cable transatlántico, sentí el mismo alegre orgullo que el día cuando a los diez años volví a casa del Instituto Cardenal

Cisneros muy contento para anunciarle que había aprobado el examen de ingreso al bachillerato” (*Bio-Grafía* 152). Sobre el fallecimiento de su hermano explica que éste murió al día siguiente de su llegada, “es como si hubiera estado esperando para morir a que llegara yo del viaje transatlántico para darnos por última vez ese abrazo, que tantas veces me mandó por carta” (*Bio-Grafía* 190). Así, la unión familiar lo mantiene vinculado a España, en su condición transmarítima, pues la distancia se ha asumido como parte de ésta. Al hablar del edificio de la ONU como barco que lo transportara a España, hace referencia a esta cualidad. Y se conecta con su definición contrapuntista del destierro, “la condición del desterrado es la de estar siempre a caballo entre el aquí y el allí: lugar de origen y el de acogida, avanzando sobre el resbaladizo alambre contrapuntista tendido entre ambos espacios” (SUPRA pág.). De este modo, construye su exilio sobre la experiencia transoceánica, considerando siempre el océano como la distancia y la vía que une sus dos espacios, sus dos realidades.

McClennen se cuestiona: “how does the exiled writer represent the conflict between these two spatial visions culture?” (164). Para Fuentes se trata de mantener la imagen mítica de España mientras acepta su nuevo hogar. “Me nacionalicé tras haber residido en Estados Unidos durante 34 años. Es decir, hice los trámites del papeleo, pues como inmigrante me consideré ciudadano de este país a los pocos años de pisar su suelo, a pesar de llevar la etiqueta de ‘Alien, número tal y tal’, ser bastante ‘extranjero’ a la cultura anglosajona y seguir sintiéndome, igualmente ‘muy español’” (*Bio-Grafía* 205). Así incorpora las tradiciones españolas a su vida norteamericana.

Un ejemplo muy significativo es la celebración de la Nochebuena, que transcribe en sus diferentes volúmenes. En *Morir* concretamente narra: “he pasado la nochebuena

[sic] y navidad [sic] con L y los niños. Peter se esfumó a Nueva York. Esta vez sí lo celebramos a la española, con una paella que hice yo, aceitunas, turrón y sidra ‘El gaitero’ [sic]” (*Morir* 119). Esa especificación de “a la española” implica que lo ha hecho de la manera correcta, con los alimentos de la tierra, y típicos para la ocasión. Caballé expone que “el modo de preparar una sopa, organizar la Navidad, festejar un cumpleaños o repetir siempre una misma exclamación son cosas que se absorben en la infancia por ósmosis y de un modo u otro serán parte activa de nuestra identidad” (54). Así, Fuentes repite el patrón aprendido en su hogar español, con su propia familia en Estados Unidos, y esto implica, por un lado, que es el modo identitario de vivir estas fiestas para reducir su cerco desterrado. No se puede dejar de lado el detalle de la paella, plato que aparece en las memorias de los tres autores de esta tesis. Sin duda, la afirmación de Montanari de que “the food system contains and conveys the culture of its practitioner; it is the repository of traditions and of collective identity” (133) cobra especial fuerza con este plato, que se reproduce en el extranjero en el caso de Zulueta y Fuentes, y en los recuerdos de las reuniones familiares de Gil, como gran acontecimiento social y fajina-sinécdoque de la patria perdida.

Fuentes afirma: “Indiscutiblemente, el exilio se me ha impuesto desde que era niño de la guerra y nos refugiamos en Francia, esa condición del exiliado que define el gran poeta polaco Milosz: ‘el exiliado no significa sólo cruzar fronteras, crece, madura dentro del exiliado, lo transforma y deviene su destino’” (*Bio-Grafía* 197). Así los espacios transatlánticos múltiples, visibles e invisibles, físicos y mentales conforman el exilio de Fuentes: reúnen espacios múltiples en un itinerario espacial que salta del

hogar creado, al origen, pasando por destinos temporales, transnacionales (Europa, Américas), que refuerzan esas sensaciones transoceánicas de destierros cambiantes.

3.3.2. Des-tiempos

Los cronotopos de exilios pueden definirse por la condición relativa de sus dos dimensiones de espacios y des-tiempos. En la triada autobiográfica de Fuentes, espacios y des-tiempos reconstruyen su itinerario exílico, y marcan los contextos específicos de aquellos países que lo acogieron durante diferentes lapsos de tiempo. “In nature, time is apprehended within space—in the very heart of space: the hour of the day, the season, the elevation of the sun above the horizon, the position of the moon and stars in the heavens, the cold and the heat, the age of the moon and stars in the heavens...” (Lefebvre 95). De nuevo, ambas dimensiones cronotópicas presentan están mediadas por la fragmentación.

Al analizar los espacios en las novelas de Fuentes, se señaló que éstos se presentan como los diferentes escenarios dentro de su itinerario picaresco, sin embargo, esta disposición no se aplica únicamente al sentido espacial, sino también al temporal, ya que cada espacio está unido a una etapa diversa en la vida de Fuentes y sus circunstancias. Esta cualidad es propia del tiempo cronotópico de la novela, concretamente el de la aventura, que consiste en “two adjacent moments, one of biographical life, and one of biographical time, are directly cojoined. The gap, the pause, the hiatus that appears between these two strictly adjacent biographical moments and in which, as it were, the entire novel is constructed is not contained in the biographical time-sequence, it lies outside biographical time” (Bakhtin, *Dialogic* 89). Por ello, las obras de Fuentes no siguen rigurosamente su itinerario vital, sino que

establecen dos líneas paralelas: la vida del autor, y el contexto externo, y lo que sucede entre ambos, como resultado de esa relación.

Otra particularidad de esta variedad de tiempo cronotópico es que “it is composed of a series of short segments that correspond to separate adventures; within each such adventure, time is organized from without, technically” (91). Como la novela picaresca, que presenta secuencias o aventuras separadas, el tiempo de aventura viene precedido por las pausas, los cambios, en definitiva, la fragmentación. Y éste es precisamente uno de los elementos esenciales en el des-tiempo de Fuentes.

Esta fragmentación des-temporal se anticipa con el título de la segunda de sus obras, *Bio-Grafía*, que secciona la posibilidad de la biografía para crear un texto que juega con sus diferentes partes, cada una dentro de un periodo temporal diverso. Pero en cada obra se efectúan mecanismos que marcan dicha cualidad de modo diferente. En *Morir*, se presenta a través de los folios de colores, cada montón reúne el relato de un espacio-tiempo específico, ya sean “Pasajes de un diario colombiano”, “Días de agosto en Chile: Presagios” o “El reflujo de la década de los 80: ¡Sálvese quien pueda!”. Para incidir en la división y en la aleatoriedad del tiempo y eliminar la posibilidad de una secuencia cronológica, las hojas se adjuntan al texto de manera fortuita, como indica el narrador, que es quien establece el juego: “Para darle un discreto aire neovanguardista, iré colocando los fajos de cuartillas como vayan saliendo, y en cierto orden cronológico, aunque a veces al revés, según le pedía a Fuentes su científico inventor. Como trata de varios cronotopos de distintos tiempos-espacios, y de ámbitos culturales diversos, el lector podrá saltar a los que le interesen” (*Morir* 26). Por ello, el

diario colombiano no está situado después de los días de Chile, a pesar de suceder así en el tiempo biológico del autor.

En las tres obras la fragmentación temporal viene marcada por la incorporación de pasajes que rompen el hilo de la narración. En *Morir* se efectúa de manera más explícita, al introducir diferentes géneros, fragmentos de diarios, incluso el relato corto “Cuéntaselo a tu tío” (78), que reprimen un ordenamiento cronológico como tal y trasladan la sensación de presente constante en instancias de diferentes pasados. En *Bio-Grafía*, que aparentemente sigue una estructura más lineal (señalada por capítulos organizados de acuerdo a las diferentes décadas del siglo XX), esta ruptura es constante también, mediante la incorporación de extractos de *Morir*, crónicas sobre los exiliados o una entrevista de Fuentes a sí mismo, todo lo cual traslada la narración a coyunturas temporales dispares. *Memorias* es la más tradicional de las tres respecto a la estructura temporal, pues presenta el formato de autobiografía al estilo de *bildungsroman*, desde la infancia del protagonista, y aun así, la fragmentación concurre en el relato, mediante la inserción de capítulos sobre otros personajes de la emigración española en Estados Unidos. Esta fragmentación, ya subrayada mediante las facetas de su voz y la dimensión espacial, es propia del exiliado, como señala JRJ que habla de “sucesos sin sucesión, cada uno de los cuales tiene categoría completa, vida y muerte de universo” (*Espacio* 219). Así, los acontecimientos de Fuentes, sin un orden común, también inciden en su cualidad exílica mediante sus des-tiempos particulares.

Asimismo, la fragmentación se alimenta en los tres volúmenes mediante los saltos temporales constantes. Estas narraciones, en apariencia, cronológicas son interrumpidas por notas sobre el presente personal o contextual.

Desde 1953 no había pasado ningún otro fin de año en España y desde el 68 hasta ahora tampoco. ¿Pasaré algún otro allí antes de morir? Sí me gustaría.

Hoy 21 de enero de 2006, me despido de esta rememoración de los años 60 viendo la edición nocturna de las noticias en televisión: ¡Han vuelto a morir dos mineros en un fuego dentro de otra mina en West Virginia! (Bio-Grafía 89)

La narración sobre las fiestas en España da fin a la crónica que el autor efectúa de la década de los 60. La última línea introduce la pregunta retórica sobre el futuro y le sigue la contestación afirmativa en condicional, la cual arroja diferentes líneas de progresión a partir de la posibilidad del regreso a España en dichas fechas. Para incidir en el desenlace, en un párrafo nuevo, en cursiva, realiza el traslado hacia el presente, con fecha del día de su escritura, mediante dos planos: el textual de su existencia escrita, y el exterior, que informa sobre las noticias vistas en el televisor. Así, no sólo conecta el pasado con su presente actual biográfico, sino con el contextual para crear ese espacio, “entre-lugar”, del tiempo de aventura determinado por Bakhtin.

Los saltos temporales más frecuentes son aquellos que conectan el pasado de la narración con el presente de la escritura, pero no son los únicos, pues también transcurren en el pasado del relato hacia escenas vividas anteriormente, como durante su estancia en Chile en 1973: “Al cabo de dos días de rondar por las calles de Santiago entre trago y trago de buen vino chileno, viendo con estupor obras en paro, colas ante las gasolineras, casi ningún tráfico rodado... me embargó la insólita y triste sensación de que, más que a un mundo nuevo, me veía devuelto, en un gran salto histórico y espacial, a la España de 1936, en víspera de la Guerra Civil” (*Bio-Grafía* 114). Los recuerdos de la España que dejó se mantienen como una lente que refiere a la realidad,

por ello, afirma que la circunstancia la vive “superpuesta a un mundo ilusorio de recuerdos” (*Bio-Grafía* 91), como si el pasado y el presente se plasmaran como dos cintas sobre sus ojos, que estuvieran en contacto constante, y no fuera capaz de mirar sin ninguna de las dos, presente respecto al pasado, y pasado de acuerdo al presente.¹⁹⁸ Como hemos visto en la introducción, Józef Wittlin, acuña el término *des-tiempo del exiliado* para referirse al hombre privado de su tiempo y agrega la noción que recorre las obras de Fuentes, “the exile lives in two different times simultaneously, in the present and in the past” (105). Guillén agrega que al respecto éste supone un “desfase en los tiempos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente, y por lo tanto, del futuro– lingüístico, cultural, político– del país de origen” (141).

Estos giros temporales en la narración se enfatizan mediante la concreción recurrente de las fechas y los periodos temporales, que contrastan explícitamente momentos del pasado con datos del presente del autor o un pasado anterior. Los textos de Zulueta y Gil tendían a un relato con una línea lógica que recreaba una temporalidad y que evitaban la manifestación de exactitudes cronológicas: Fuentes, por su parte, insiste en los días concretos, y en la disposición de acuerdo a décadas puesto que éstos remiten de manera directa a los cronotopos que dibuja y, a su vez, el contraste entre temporalidades es mayor y de más inmediato:

¹⁹⁸ Respecto a los saltos temporales, Minerbi Vargas afirma que Fuentes “recrea un sitio que no tiene límites temporales ni espaciales. El narrador viaja a través del tiempo y el espacio, desplazando y recogiendo objetos flotantes como textos literarios; unos son parte de su pasado” (168) y agrega que “salta de un lugar y tiempo a otro con la ayuda de estos objetos que funcionan como etiquetas identitarias” (169).

Enero 29. Después de ver *Furtivos* en el cine Amaya. De este barrio desaparecieron el cine Chamberí, el Voy y también el Chueca, donde los sábados veíamos tres películas y una de regalo, desde las cuatro a las diez. Menos aquella tarde en el Chueca, en que Julito (Julio Martín Caro,¹⁹⁹ que a finales de los 50 fue uno de los primeros pintores españoles en buscar la salida del expresionismo abstracto y en los 60 murió de un ataque al corazón en el vestíbulo del cine Montera, en una matiné) nos tenía preparada una sorpresa. (*Morir* 149)

En este extracto, la fecha viene mediada por el formato del diario que utiliza el Fuentes textual, lo cual le permite inscribirse en ese instante y recrearlo con detalle. Éste hace referencia a la experiencia en un cine de juventud al que regresa durante una de sus estancias en España. La vuelta a este recinto le muestra los cambios que ha sufrido el barrio en todos estos años de ausencia respecto a las otras salas cinematográficas, y paralelamente, le conduce al pasado, en una de esas idas hasta la gran pantalla con sus amigos de la adolescencia, para inmediatamente dar otro salto temporal y trasladarse a las décadas de los cincuenta y los sesenta en la vida de uno de estos amigos, concretamente, su camarada, el pintor Martín Caro, cuyo fallecimiento estuvo conectado con una sala de cine. El fragmento, dispuesto de manera circular, por conectar la infancia del autor con las vueltas vitales y el fin de su amigo en el mismo recinto cinematográfico, presenta en cuestión de líneas tres planos temporales diferentes, que ejecutan saltos históricos, que aportan fluidez a su concepción del tiempo así como a la misma narración, y exhiben como la secuencia del relato no tiene

¹⁹⁹ Julio Martín Caro (Pamplona, 1933-Madrid, 1968), pintor de alcance internacional cuya obra de vanguardia contribuyó a la apertura de la pintura española en la década de 1960.

una sola dirección, sino que progresa en fracciones, que mudan de contexto rápidamente.

La inscripción en los diferentes periodos temporales que Fuentes recorre es un elemento muy relevante en sus obras, pues el narrador dedica suficiente espacio a la recreación de los ambientes y del contexto histórico para que el lector los experimente con su lectura. Por lo general, en la “literatura de exilio”, los autores se consagran a la reconstrucción de la patria, como modo de revivirla, y no tratan el entorno del país de acogida, o lo efectúan de manera aislada. Fuentes no sólo plasma sus ambientes vitales en Estados Unidos (y los otros países que transita) sino que realiza unas auténticas crónicas históricas de éstos, de acuerdo a las diferentes décadas que comprenden.

El viaje a Chile de Fuentes nace como la oportunidad para vivir el “éxtasis del proceso revolucionario socialista chileno” (supra pág.), contaminado por las imágenes de la España de 1936. Se ha especificado cuáles son sus sensaciones de desilusión al chocar con la situación real pregolpista. Pero sus comentario va más allá, al enumerar hechos de los que es testigo y que darán paso al golpe de estado que no vivió, tras negársele una prolongación de su visado: la renuncia de Carlos Prat, jefe de las Fuerzas Armadas,²⁰⁰ el 23 de agosto, la aparición de los “héroes obreros, víctimas de la represión, ya días antes del golpe” (137),²⁰¹ así como “las riadas de manifestaciones que bajaban por la Alameda hasta el Palacio de la Moneda en solidaridad con Allende” (137). De este modo, Fuentes comparte una crónica de su experiencia en Chile, los días

²⁰⁰ Carlos Prats González (Talcahuano, 1915-Buenos Aires, 1974), militar chileno, comandante en jefe del Ejército.

²⁰¹ Se refiere al golpe militar del 11 de septiembre de 1973 llevado a cabo por las Fuerzas Armadas de Chile para deponer a Salvador Allende del gobierno e instaurar una junta militar liderada por Augusto Pinochet.

previos al derrocamiento, que aporta no sólo sus impresiones, sino que ofrece datos históricos que hacen de su novela un reportaje de su tiempo.

De su más de medio siglo en Estados Unidos, Fuentes comenta con gran profundidad el contexto que experimenta, siendo *Bio-Grafía*, en parte, un recorrido histórico y político de gran interés entre 1950 y el siglo XXI. En “En los años 80. ¡Sálvese quien pueda! Visita a Buñuel. La era Reagan. Descanso Hollywoodiense. Reagan II. Unos cortos paseos literarios” se ocupa del inventario del gobierno de Reagan y de la guerra de Vietnam: “Tuvo éxito popular el triunfalismo de Reagan, sus primeros cuatro años, en sacar el país del pesimismo tras las semi-fracasadas explosiones renovadores de los años 60 y principios de los 70 y la derrota de Vietnam, pesimismo que había continuado bajo las minimalistas presidencias de Ford y de Carter” (167) y prosigue hablando del lema de moda “Greed is Healthy”, el resquebrajamiento posterior del gobierno, la llegada al poder de George Bush en 1988, o el panorama literario norteamericano con el comentario de *The Man of the Grey Flannel Suit II* de Sloan Wilson y *Less than Zero* de Bret Easton Ellis. Martínez afirma que esta perspectiva detallada del exiliado en las obras memorísticas es común pues “ese ‘yo’ que analiza la sociedad de su tiempo es el sujeto íntimo que se funde con lo narrado, haciendo de lo escrito un testimonio vital a la par que un manifiesto político” (142).

En cierto momento de la narración en que se adentra en la exploración de cajas y carpetas en las que guarda cartas, borradores y otros documentos, declara que se “[desentiende] del paso cronológico del tiempo” (*Bio-Grafía* 183). Se trata de una metáfora del trabajo de escritura que efectúa a lo largo de las páginas de los tres

volúmenes, pues todos esos contenedores de diferente tipo no son más que todos sus recuerdos, dispuestos en diferentes formatos, como ya hiciera en *Morir*. Incide en su evasión del orden cronológico (a pesar de que sí recurre a él para revivir sus contextos), y propone uno que manifiesta sus facetas, mediante las evocaciones en sí mismas. Existe otro pasaje igualmente poderoso cuando detalla: “Hoy se me cayó y rompió el reloj de pulsera que me ha acompañado todos estos años. En casa también debió haber un corte de electricidad, pues todos los varios relojes eléctricos están pestañeando a deshora” (*Bio-Grafía* 244). Esta imagen que evoca *La persistencia de la memoria* de Dalí, presenta una estampa en la que el orden del tiempo se ha pausado y señala la presencia de otra percepción: el des-tiempo de su exilio.

Frente a la fragmentación, la otra gran cualidad que distingue el des-tiempo en las obras autobiográficas de Fuentes es la circularidad. *Bio-Grafía* comienza su narración el 27 de septiembre de 2005, fecha que conmemora los 49 años de la llegada del exiliado a Nueva York. El desenlace de la obra es transcrito, justo un año más tarde, el 27 de septiembre: “Ya dije que pasados los cincuenta años no escribiría ni un segundo más. ‘The End’. Sólo añadiré que he dado un gran respiro al quitarme medio siglo de encima, y que me siento muy contento de contar mi vida y seguir viviendo, ¿o soñando que la vivo?, listo para un nuevo comienzo...” (279). Sin duda, la obra se estructura de acuerdo a la circularidad de medio siglo en la ciudad de Nueva York.

Esta noción brota de la visión platónica del tiempo: “El movimiento más simple y perfecto es el circular, que se mide por el tiempo cíclico, que se repite, y el tiempo cíclico es esencialmente numérico, se expresa en números. La circularidad espacial, la circularidad del movimiento y la circularidad del tiempo hacen del actual mundo

sensible el más semejante posible al mundo inteligible” (de la Pienda 17). La escritura de Fuentes es un regreso al mismo espacio y al mismo tiempo, tras el transcurso de los años, a través de un tiempo diverso dentro del mismo ciclo: un nuevo nacimiento en su des-tiempo. Por otro lado, la circularidad remite a la repetición, pero como se ha visto, una reiteración que no es idéntica, pues la recreación de los hechos y las circunstancias nunca es exacta. El regreso a Nueva York, pese a suceder en el mismo día, y en el mismo punto geográfico, no es una mera copia ya que Fuentes no es el mismo.²⁰²

Esta circularidad “diferente” no sólo arma la disposición de *Bio-Grafía* sino que configura la totalidad de la tríada memorística de Fuentes. Como se ha señalado a lo largo del capítulo, la fragmentación condiciona la voz, el espacio y el tiempo de las obras. Éstas, a su vez, presentan una constante reescritura de anécdotas que crean y posteriormente recrean las mismas realidades con pequeñas alteraciones en su mayoría, más importantes, en otras. Estas repeticiones se acercan a la construcción de un tiempo mítico, un presente constante mediante la circularidad producida por la reiteración (JRJ, Bakhtin y McClennen) por la visión mitológica del tiempo, la cual escapa a lo lineal (Kierkegaard y Nietzsche) en a la circularidad.

Fuentes observa el cielo y exclama: “¡Ah, Azorín, las nubes que pasan, el eterno retorno!” (*Morir* 198), “Ah, Azorín, las nubes que pasan, el eterno retorno” (*Bio-Grafía* 131) y “Y que Azorín magistralmente había llevado a la literatura: ‘Ah, sus nubes que pasan’ y el ‘vivir es volver a ver’, palimpsesto sobre el que escribo este tiempo vivido”

²⁰² Se trata de lo que Gilles Deleuze formula como diferencia y repetición en su obra homónima: la repetición constante que nunca reproduce el mismo modelo debido al ser como materia cambiante, siempre en pleno movimiento, que anteriormente había recogido Soren Kierkegaard en *Repetition y Recollection* (1843).

(*Memorias* 90). Las tres citas manifiestan la necesidad de regresar a un momento en particular del pasado y su reproducción. No obstante, a pesar de su cercanía, ninguna de ellas es exacta a la anterior, pues el Fuentes que escribe es diferente, y no sólo rememora de manera diversa, sino que él mismo ha sufrido una transformación, en línea con la señalada diferencia y repetición de Deleuze. Al prestar atención al contenido de los pasajes, éstos aluden a la circularidad, al eterno retorno, y a su cualidad palimpséstica vital para Fuentes, cuya reescritura es la medida de su tiempo, des-tiempo exiliado, que se esfuerza por existir en su propia temporalidad textual. Guillén señala “El exilio desde la modernidad, que es maduración y regreso, novedad y repetición” (137), de este modo, Fuentes escribe, reflexiona sobre sus experiencias, vuelve a ellas con los cambios propios del tiempo, y reitera lo vivido.

3.3.3. Redes de intelectuales

La tercera dimensión que queda por analizar en los cronotopos de exilios de la *Trilogía Americana* de Fuentes son las redes de intelectuales. Al igual que sucedió en el estudio de Zulueta y Gil, este componente se aparece como el de menor envergadura de los tres en una primera mirada, pero su lectura atenta revela su relevancia en el relato y en la propia estructura cronotópica de las obras. Se ha comprobado cómo ambas dimensiones, espacio y des-tiempo, unidas en los tres volúmenes de Fuentes marcan la estructura del trayecto picaresco del protagonista. No obstante, las redes que halla en el camino funcionan también como marca argumental, pues dichos encuentros posibilitan el progreso de la narración y el tránsito de nuevos espacios y tiempos.

Bakhtin indica que el encuentro es el motivo narrativo de mayor trascendencia pues funciona como un marcador temporal. En las obras de Fuentes son los personajes

adyacentes de su recorrido los que le abren la puerta a posibilidades transnacionales, laborales, académicas, etc. Su presencia ya ha sido mencionada aquí: Johny, el dueño griego-chipriota del café Acapulco en Londres, quien le ofrece un puesto de trabajo; el abogado Félix Castro, quien lo estimula a prestar servicios como profesor de español en Caracas; y por supuesto, Ángel del Río, quien lo recomienda para trabajar en la Librería de la ONU, etc. U otros cuyo influjo es esencial, aunque sus menciones sean más reducidas, como sus compañeros universitarios, Tamames y Múgica, quienes lo acercan a las lecturas de Lenin; o los dos españoles innominados con los que converge en Londres, quienes le pagan el pasaje y arreglan sus documentos para viajar a Venezuela. Así me centraré en los intelectuales a los que les presta mayor atención en sus textos, principalmente, en territorio estadounidense.

En su periplo vital, destacan cuatro figuras de gran influjo y trascendencia. La primera de ellas la descubre en España durante su adolescencia, su profesor Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988), del que afirma, “ironía de ironías, creo que a él le debo parte del despertar de mi vocación literaria” (*Morir* 174). Aparece en su tercer año de Bachillerato al pasar a estudiar al Instituto Cardenal Cisneros;²⁰³ y sobre él expone que “había sido uno de los primeros y más destacados ideólogos del fascismo español, aunque antes de su ‘conversión’ fuera uno de los más brillantes escritores y animadores del vanguardismo español y discípulo aventajado del Centro de Estudios Históricos, bajo el magisterio de Ramón Menéndez y Américo Castro” (*Memorias* 63).

²⁰³ El Instituto de Enseñanza Secundaria Cardenal Cisneros fue fundado en 1847 como parte de la Universidad de Alcalá de Henares. “Sus profesores se encargaban de las clases de Segunda Enseñanza Elemental, y los catedráticos de la Universidad impartían la Segunda Enseñanza de Ampliación, que comprendía los estudios propios de la Licenciatura” (Fadón Guerra 55). Durante muchos años (especialmente el siglo XIX y las primeras décadas del XX) fue un centro de gran influencia, no sólo en la política educativa sino en la política del país.

Así presenta a este escritor cuyo ideario político lo coloca al otro lado de su espectro, pero del que destaca su carisma literario y su contribución en las vanguardias de principios de siglo (perteneciente a la Generación del 27 en su vertiente prosista y experimentador de los “-ismos” de la modernidad) así como su propia posición en las redes intelectuales de pensadores como Menéndez Pidal y Castro.²⁰⁴

Al recordar sus años de escuela, lo destaca junto a José María Igual,²⁰⁵ por ser “dos de los catedráticos de mayor relieve” (*Memorias* 63) en la institución, pero distingue a Giménez Caballero en sus recuerdos, por haber inspirado su vocación literaria, sobre la cual necesita justificarse:

Para apoyar tal afirmación evoco algunos espléndidos jirones que se me quedaron de sus clases hablándonos de *La Celestina*, *El Quijote* o *Don Álvaro o la fuerza del destino*. Pese a sus delirios ideológicos, fue muy comprensivo y hasta afectuoso con nosotros. Una vez nos llevó a que conociéramos la imprenta de su padre, donde él imprimiera aquella fantástica *La Gaceta Literaria* de la generación del 27. Otra vez en el viaje de fin de estudios del año 50 o 51, después de pasar por el Toboso y enseñarnos él la casa de Dulcinea, con ésta sentada a la puerta y ya muy anciana, visitamos unas bodegas de Valdepeñas...” (*Memorias* 63-64).

Tras esclarecer su posición política, enumera una serie de remembranzas que conserva de él durante su docencia y en éstas transpira el afecto y la admiración que el autor aún conserva hacia su profesor por captar su interés hacia clásicos de la literatura española,

²⁰⁴ Giménez Caballero destacó como ideólogo del régimen franquista junto a Antonio Tovar, Dionisio Ridruejo, José María Pemán, Agustín de Foxá o Rafael Sánchez Mazas (Mainer).

²⁰⁵ José María Igual (Madrid, 1902-1994), profesor de Geografía e Historia, que ejerció de director del Instituto Cardenal Cisneros entre 1945 y 1959.

y sumergirlo en un mundo literario más allá de la propia lectura, a través de la visita de la imprenta (protagonista de episodios de la vida cultural española) y “experimentar” los espacios de *Don Quijote*, obra que deja una profunda huella presente en su propia trilogía. Fuentes rescata la faceta afable y apasionada que manifiesta Giménez Caballero hacia sus alumnos, y son estas cualidades las que hereda en su propia relación con la literatura.

La presencia de Giménez Caballero en las obras memorísticas muestra el influjo y el aprecio que Fuentes siente hacia él, y además representa una época, de represión y fascismo, en la que comienza a brotar su lado contestario y rebelde. Pero la literatura se manifiesta como una vía de escape, disfrute y desarrollo personal. Fuentes demuestra gran entusiasmo hacia los clásicos literarios y en su imaginario personal, Giménez Caballero es el primer punto de contacto con ellos.

Sin embargo, el núcleo de las grandes redes en las que se introduce Fuentes se halla en Nueva York. Lucía Cotarelo Esteban estudia la historia cultural y literaria del exilio republicano en Estados Unidos acercándose concretamente a la comunidad de poetas en la zona de Nueva York y a sus formas de relación y prácticas. Entre los tipos de interacción que destaca, señala las acciones de ayuda, dirigidas por intelectuales estadounidenses y “por españoles residentes en el país—...—amparados por instituciones y asociaciones específicamente culturales” (*Spain* 113). Precisamente, a este modelo responden los tres personajes que mayor asistencia prestan a Fuentes a su llegada a la gran manzana: Ángel del Río, Ernesto Da Cal y Joaquín Casaldueiro, quienes sostienen sus cimientos académico-literarios.

Del Río es el gran mentor de Fuentes, no sólo porque le brinda la primera oportunidad de trabajo en Nueva York sino porque confía en él y le abre la puerta hacia la comunidad de republicanos exiliados de su entorno:

Algún tiempo después el propio Del Río me llamó a la Librería de la ONU para invitarme a ensayar con ellos una obra teatral de Pedro Salinas que iban a representar: *La estratosfera*, nombre de una taberna de la Guindalera en el Madrid de 1930. Con aquella obrita, escrita como un irónico homenaje al Madrid castizo de los sainetes de Arniches, Salinas en Baltimore y este grupo de amigos en Nueva York conjugaban su quehacer profesional con sus nostalgias exílicas... Apartado de ellos, desde mi propio rincón ‘extra-estratosférico’, es como recuerdo el encuentro con otros de los renombrados profesores republicanos: Joaquín Casaldueiro,²⁰⁶ Vicente Llorens, Ernesto Da Cal, Emilio González López,²⁰⁷ Francisco García Lorca y varios más no profesores, como el catalán Teixidor,²⁰⁸ Patricio Escobal²⁰⁹, autor de *Las sacas*, Gustavo Durán²¹⁰ o el pintor Guerrero²¹¹ (*Bio-Grafía* 51).

El primer encuentro que Del Río y Fuentes mantienen es muy breve, y por ello, la ayuda prestada y la invitación al grupo de teatro suponen un acto de fe por parte del profesor que asombra al autor. Hay varios aspectos relevantes en la descripción del protagonista

²⁰⁶ Joaquín Casaldueiro Martí (Barcelona, 1903-Madrid, 1990), crítico literario y profesor, experto en Cervantes y autor de *Vida y obra de Galdós*, uno de los estudios más relevantes sobre Galdós. Se trasladó a Estados Unidos en 1931 donde permaneció hasta su jubilación.

²⁰⁷ Emilio González López (La Coruña, 1903-Nueva York 1991), historiador y político gallego.

²⁰⁸ Fernando Teixidor, pintor y escultor.

²⁰⁹ Patricio Escobal (Logroño, 1903-Nueva York, 2002), jugador de fútbol.

²¹⁰ Gustavo Durán (Barcelona, 1906-Atenas, 1969), compositor, escritor, militar y diplomático. Durante su exilio en Estados Unidos, trabajó para el Departamento de Estado y posteriormente, en la ONU.

²¹¹ José Guerrero (Granada, 1914-Barcelona, 1991), pintor y grabador dentro de la corriente de expresionismo abstracto.

de aquel ambiente. En primer lugar, hay una conexión cautivadora entre lo que cuenta Fuentes en esta anécdota y la anterior sobre Giménez Caballero en relación al texto teatral. *La estratosfera* narra la historia de Felipa, una joven que es seducida por César del Riscal en su pueblo, Toboso, y cuyo reencuentro sucede en Madrid, en la taberna que da título a la obra, cuando el joven está disfrazado de Don Quijote. Lo que le sigue es el enredo propio de los sainetes, donde la obra cervantina y sus repercusiones forman parte de la realidad que Fuentes asimila y posteriormente exterioriza en sus obras y en su modo de percibir la realidad. El Toboso que visita de adolescente en la salida escolar es reproducido al otro lado del océano mediante el juego literario con los intelectuales exiliados, los cuales, reflejan la figura del profesor de Fuentes, Ernesto Giménez Caballero.

En segundo lugar, la obra en cuestión traslada a sus actores al Madrid anterior a la Segunda República, al ambiente que dejaron mucho antes de la guerra, y la obra en sí supone la construcción de un espacio ficticio-real de nostalgia para los que participan de la experiencia. El espacio-des-tiempo que edifican en la experiencia de Fuentes es uno que él sólo recuerda desde la distancia de la niñez, pero que le aporta un recodo de reconocimiento y cierta pertenencia. “El desplazamiento espacial provocó la sensación de comunidad y reforzó los lazos creando un colectivo endogámico que se nutría a sí mismo, alimentándose con lo perdido en una consagración exclusiva a la causa, tanto más cuanto que se percibía a la nación como una entidad conquistable” (Martínez 16). Este grupo de exiliados se reúne para montar su obra teatral española, sobre un contexto español, que no hace más que incidir en la ausencia y en la recreación de aquello que han perdido: la patria y la cultura. No se puede dejar de destacar los nombres de

aquellos de profesores que ayudaron a desarrollar el hispanismo en Estados Unidos, así como profesionales del diseño y las artes. De hecho, en su mayoría, ya han sido nombrados como miembros de los círculos de Zulueta y Gil, poniendo de relieve que estas redes unían a unos y otros, dentro de la pequeña gran comunidad exiliada en Estados Unidos. Por último, resulta significativa la posición en la que Fuentes se coloca a sí mismo en la estampa descrita, “apartado de ellos, desde mi propio rincón ‘extra-estratosférico’”, pues ésta no sólo resalta la admiración y de ahí, la distancia que el protagonista siente hacia dichos intelectuales, sino su propio exilio ante ellos.

Más allá de las puertas que Del Río le abre a Fuentes, éste se erige como su maestro, como apunta de acuerdo a los términos con los que habla de él por primera vez en *Morir*: “¡Ángel del Río! De niño, en Soria, fue alumno de Antonio Machado, y se le quedó la impronta ética de la Institución Libre de Enseñanza de aquél!” (65). Jiménez-Landi señala sobre la relación entre profesores y discípulos en la ILE que “no se busca en el cerrado círculo escolar, sino en otro distinto para aquéllos y para éstos, y que esa convivencia tiene, siempre, el contrapunto de una mutua adaptación, de un recíproco dar y tomar, de un constante aprender, tanto por parte del discípulo como de su mentor” (54). Sin duda, Fuentes encuentra en Del Río un profesor que sigue un modelo como el de la ILE: gran conocedor de sus materias y transmisor de sus conocimientos y pasiones, lo cual da lugar al diálogo, y de ahí, el mutuo aprendizaje. Al preguntarle personalmente a Fuentes sobre Del Río, rememora la anécdota de su primer encuentro y afirma con emoción que el puesto en la librería supuso un gran cambio en su vida. Ante todo, destaca su labor docente y la experiencia de formación única que fue asistir a sus clases: “Los cursos del seminario que tomé con él, de

Unamuno, de Ortega. Eso nunca se me olvida. Son una gran inspiración, que tuve de Ángel del Río y Joaquín Casaldueiro” (Fuentes). Y hasta el último de sus días, mantuvieron el cariño y el respeto mutuo, “cuando ya estaba muriendo, yo escribí una carta y doña Amelia y dice que lo leyó don Ángel y se emocionó mucho” (Fuentes).

Ernesto Da Cal supone otro de los grandes personajes en la trayectoria de Fuentes, pues le brinda la oportunidad de continuar sus estudios, lo cual, le aporta una nueva perspectiva a su vida. Da Cal “viaj[a] a Nueva York en misión oficial y permanec[e] como exiliado hasta 1977, año de jubilación” (Cotarelo Esteban, *Spain* 135). Una vez allí, se doctora en la Universidad de Columbia, junto a Francisco García Lorca. Como Fuentes relata en sus obras, lo conoce dentro del grupo teatral neoyorquino: “La noche del fin de fiesta de *La estratosfera* hablé con Da Cal de las aspiraciones a seguir los estudios universitarios, y por mediación suya pude entrar en la Universidad de Nueva York, y en su atmósfera académica, pues también, a través de él y de su esposa Margarita me contrataron de Instructor de español en el Barnard College de la Columbia” (*Bio-Grafía* 52). En este caso, la ayuda es doble: no sólo le permite el acceso a la formación, sino que le proporciona un trabajo profesional, académico, el primero en la docencia, que marcará los pasos del resto de su trayectoria. Durante sus años de exilio en Nueva York, el matrimonio Da Cal-Ucelay vive, “como tantos otros hispanistas, en el área de Riverside Drive convirtiéndose su hogar en uno de los centros de reunión de exiliados” (Cotarelo Esteban, *Spain* 235):

Con alguna frecuencia me invitaban a sus reuniones sociales en Nueva York. Un par de veces a celebrar la Nochebuena a la casa en Riverside de Francisco García Lorca y Laura de los Ríos. Allí, en el seno de tan acogedora hospitalidad, bajo la

figura omnipresente de don Fernando de los Ríos en el gran cuadro que dominaba el salón, llegué incluso a creer que estábamos en una Nochebuena de una España republicana, por venir, y no en la helada noche neoyorquina que nos acechaba tras los cristales. (*Bio-Grafía* 52)

Fuentes accede a lo que Zulueta denomina “open houses”, esos espacios de exiliados que se escinden de su punto geográfico real y consiguen transportar a sus participantes a otro espacio y tiempo en particular: en este caso, una Nochebuena en la España republicana exiliada y esta cuasi negación del espacio exterior permite su lectura como un “no-lugar”. De la estampa que menciona Fuentes, hay dos elementos que destacar. Por un lado, el motivo de la reunión es la Nochebuena, que más que una ocasión religiosa, es un evento social tradicional de la cultura española, que gira en torno a la comida y el compartir la mesa. Montanari señala que “like spoken language, the food system contains and conveys the culture of its practitioner; it is the repository of traditions and of collective identity” (133). Así, están desplegando los códigos propios de la patria en su país de acogida mientras inciden en su identidad, como comunidad imaginada. Por otro lado, resulta interesante el cuadro central de la imagen, de Fernando de los Ríos, el fallecido fundador de la ILE, casi como una imagen religiosa, velando todo lo que sucede. De los Ríos no deja de ser la gran inspiración de los comensales, al menos, respecto al modo de pensar la academia y la docencia. Por lo tanto, su posición central en la reunión establece un altar simbólico del hispanismo.

A pesar de su asistencia a estos eventos en un par de ocasiones, Fuentes no termina de sentirse parte de esta comunidad, pues agrega que “en aquellas reuniones sociales me sentía más a gusto hablando o jugando con sus niños y niñas, disfrutando

de su espontaneidad. Los mayores, con pocas excepciones como la de Ángel de Río, quien sí creyó en mi potencial intelectual, aunque me aceptaban, pero con cierto distanciamiento... no veían en mí mucho futuro académico” (*Bio-Grafía* 52). El autor expresa la buena voluntad de quienes lo ayudan y acogen, como Del Río y Da Cal. Sin embargo, incide en el sentimiento de no pertenencia que le infunden estos grupos, de los que siempre se presenta (en el texto) con distancia, pues “eating together does not necessarily mean all is love and harmony. If the table is the metaphor for life, it represents in a direct and exacting way both membership in a group and the relationships defined within that group” (Montanari 95). Aquellas reuniones son una metáfora por lo tanto de su modo de relacionarse, en el que Fuentes, pupilo, se halla en una posición “inferior”, inicial, frente a los profesores, por un lado, y respecto a la ideología, por otro, puesto que él representaba una izquierda más radical que la tradicional que ellos encarnaban. Cotarelo Esteban agrega que “buena parte de los exiliados en el área atlántica constituyeron, como se venía avisando, una red densa y jerarquizada, extensión natural de los círculos institucionistas de preguerra,” (*Spain* 165). Por lo tanto, dicha división, inherente del sistema previo, permanece en sus interacciones y en el circuito del que Fuentes participa.

El último de los tres grandes contactos de Fuentes en Estados Unidos es Joaquín Casaldueiro. Éste llegó a tierras norteamericanas en 1931 como profesor de Smith College (Northampton, Massachusetts) gracias a sus vínculos con intelectuales como Américo Castro. En Estados Unidos “desarrolló una larga y fructífera carrera académica y docente en diversas universidades que le llevaron por distintas zonas de su geografía, concentrándose, ... en la costa este y la ciudad de Nueva York, en la que

pasó algo más de veinte años” (Cotarelo Esteban, *Spain* 208). A pesar de que Fuentes tan sólo lo menciona escuetamente en sus obras, lo reconoce como una de las figuras más relevantes en su exilio:

“Es el que más más me inspiró directamente” (Fuentes).

Durante sus estudios de licenciatura, Casaldueiro destaca uno de los ensayos escritos por Fuentes y esto le inspira a preguntarle por sus planes de futuro y respecto a su carrera académica. “Yo pensaba simplemente ser profesor, maestro de español en una escuela cuando acabara el BA o quizá hacer el máster, pero Casaldueiro es el que me inspiró a mí a seguir adelante con los estudios y nunca se me olvidará” (Fuentes). Por lo tanto, el profesor es el que motiva la carrera académica de Fuentes, además de la pasión que le transmite por las obras, dentro del itinerario literario ya iniciado por Giménez Caballero. Sobre sus lecciones exclama que “el sentido y forma de Casaldueiro me parecían una maravilla. *La Celestina*, *El Quijote*, todo, todo. De esas dos obras, las clases que tomé con él eran maravillosas. Un poco como digo en la biografía, en el Instituto Cardenal Cisneros, cuando estudié con el fascista Ernesto Jiménez Caballero, que había sido vanguardista, que nos inspiró también mucho y nos llevó a ver la imprenta de su padre donde se imprimía la *Gaceta Literaria*” (Fuentes). Así, el recorrido de inspiración literaria forma un círculo que se cierra con Casaldueiro, pero cabe destacar que las cuatro figuras de mayor relevancia en su carrera y su exilio son profesores y mentores.

Volviendo a los años de formación en Nueva York, y las redes en las que Fuentes se involucra, se distingue la concerniente a la universidad. Fuentes realiza sus estudios de doctorado en NYU entre 1961 y 1964 y escribe su tesis doctoral *Benjamín Jarnés* y

la novelística española de vanguardia, bajo la guía de Ayala. Sin embargo, Ayala (como en Zulueta y Gil) ejerce de mediador relevante en sus mallas académicas. Se mencionó previamente que Ayala teje una red vincular “compuesta de diversos niveles, uno de ellos lo constituían los exiliados españoles asentados en América” (Martínez Chávez 28), en situaciones diversas. Así será Ayala la conexión entre Fuentes y los otros dos protagonistas de esta tesis.

A pesar de la distancia en edad y en circunstancias, Zulueta y Fuentes fueron doctorandos de Ayala simultáneamente. Al recordarla en mi entrevista, menciona que él era muy joven pero que, como ella, había vivido el mundo republicano en el exilio. Ella era más bien como una colega, “pero había un poco de distancia por la edad y un poco por la clase social. Pertenece a una burguesía, con el famoso padre extraordinario” (Fuentes). Admite que la vio siempre con admiración, y respecto a su padre y que no tuvieron una amistad, pero se trataba de “ese afecto y saber que [estaban] en una experiencia parecida” (Fuentes). Se vieron en Nueva York, pero ella sí estaba integrada en el grupo de profesores y artistas, no como él, que siempre fue considerado un poco bohemio y no clasificado en términos de profesor. Finaliza explicando que siempre fue una alegría verla y que coincidieron en la Residencia de Estudiantes en sus estancias en Madrid. Por lo tanto, se establece una conexión como compañeros de estudios y compañeros en el exilio. Precisamente a Zulueta (y a Ayala) los menciona en *Memorias* al hablar del grupo de exiliados del ambiente neoyorquino:

Me invitaban a reuniones y comidas, y en ellas me sentía al abrigo, en aquel revivir de ‘la profunda comunidad’ dejada atrás... Varios de ellos/as han escrito sus memorias y nos dan cuenta detallada de aquella comunidad y vida en Estados

Unidos, Francisco Ayala, Isabel García Lorca, autora de *Recuerdos míos*, Jaime Salinas, Carmen de Zulueta, con sus *Caminos de España y América* y *Compañeros de paseo* y la citada correspondencia entre Pedro Salinas y Jorge Guillén. A tales libros remito a las lectores/as de éste. (*Memorias* 155)

Refiere a Zulueta como autora exiliada que admira, y que como él, ha narrado en sus obras la vida en Estados Unidos con detalle. Anima a los lectores a que visiten sus obras, de modo que establece una conexión intertextual, creando una red exílica de textos que dialogan con los suyos sobre la experiencia del destierro en el país norteamericano. Así, esta tesis es una manifestación de ese diálogo que propone Fuentes entre las obras del exilio que se enmarcan en el contexto de Estados Unidos y lo hacen desde la perspectiva de la vivencia personal y de la ideología del republicanismo.

En el pasaje alude a las “comunidades imaginadas” que estos exiliados gestan en Nueva York y de la que fue parte en ocasiones específicas. Lo interesante es que en *Bio-Grafía* se desligaba de estas redes, marcaba la distancia, como se ha presentado en las citas anteriores. No obstante, con el paso del tiempo (*Memorias* es tres años posterior y contiene una mirada más retrospectiva y personal) sí se considera aceptado en estas comunidades y las recuerda con nostalgia. Eduardo Deves-Valdés expone que las redes de intelectuales deben contener actores centrales y otros periféricos o mediadores (23). Por lo tanto, Fuentes constituye uno del segundo tipo, circundante, pero sustancial.

El segundo protagonista de esta tesis, Gil, fue miembro del comité de tesis de Fuentes debido a su conocimiento personal y literario de Jarnés. Fue precisamente esta

circunstancia la que lo unió a Fuentes como colega con el que mantuvo contacto intelectual. De hecho, Gil invitó a Fuentes al Centenario y homenaje que organizó en torno a la figura de Jarnés en la Institución Fernando el Católico en Zaragoza en 1989. Al recordar a Gil, Fuentes evoca su amabilidad y disposición de ayuda, en especial, durante su tesis doctoral. No obstante, también regresa a su calidad de escritor y concretamente, la impresión que *La moneda en el suelo* le causó con su primera lectura en Nueva York, “una novela muy buena de la España de la posguerra, en la línea de *La colmena* de Cela, una crítica del mundo de la España franquista, como Carmen Laforet” (Fuentes).

Pensar en Gil le lleva a reflexionar sobre las generaciones literarias y cómo su actitud en su juventud, más radical e irónica, le hizo burlarse respetuosamente de esas nociones. Admite, sin embargo, que esas generaciones son las que posibilitaron su vida profesional, y es cierto, pues se ha mostrado la sucesión de mentores de la generación anterior que motivaron su pasión literaria y su carrera académica. Sobre éstos agrega que “en los Anales del hispanismo norteamericano, soy uno de los últimos vínculos, vivo, con aquella pléyade de brillantes profesores del exilio que tan gran impulso dieron a los Estudios Hispánicos en este país (*Bio-Grafía* 53). Fuentes no es sólo testigo de esas generaciones anteriores del hispanismo y el exilio en Estados Unidos, sino que es el testimonio vivo de ellos. Sus obras y sus declaraciones nos acercan a la comunidad de exiliados republicanos que se instaló en la costa este del país tras la Guerra Civil y cuya actividad intelectual contribuyó al estudio del español y su literatura. Además, cierran el círculo que se comenzó a trazar con las obras de Zulueta y las autobiografías de Gil.

Pese a que Fuentes se “reconcilia” con los círculos republicanos de Nueva York, con los que inicialmente no se ensambla, la verdadera red que Fuentes establece se desarrolla en California mediante su actividad docente e investigadora. De hecho, la máxima extensión de estas mallas es la revista *Ventana Abierta*,²¹² fundada en 1995, junto a Luis Leal, bajo el lema “Revista latina de literatura, arte y cultura”, para difundir “la existencia de una literatura escrita en español en estas tierras desde el siglo XVI; en gran parte, una literatura de inmigrantes y de exiliados, aunque, con el paso del tiempo, y ya desde el siglo XIX, también de escritores nacidos en este país, muchos de los cuales ya escriben en inglés, pero desde una perspectiva bicultural y bilingüe” (*Memorias* 240) cuya musa fue la escritora Gabriela Mistral, ganadora del Premio Nobel en 1945, quien residió en Santa Bárbara entre 1945 y 1946. Con su publicación, Fuentes da un paso más allá en su experiencia exílica en Estados Unidos, puesto que abre sus redes a la literatura y cultura, *avant la lettre*, Latinx, que promueve como el siguiente paso en la literatura de los hispanos en el país. Su dedicación al mundo Latinx se refleja asimismo en su diseño de cursos y seminarios enfocados en este tema y en su colaboración con César Chávez.²¹³ Además de seguirlo de cerca para escribir su biografía (proyecto que fracasó por lo ajetreado de su activismo), trabajó como voluntario en la asociación fundada por él en 1962, Unión de Campesinos, y participó en su periódico, *El malcriado*, sobre el que también investiga.²¹⁴

²¹² Esta tesis se aparta de las tensiones de dicha red, pero *Ventana Abierta* publicó a escritores y críticos Latinx, como Fernando Alegría (Santiago de Chile, 1918-Walnut Creek, 2005), Bernice Zamora (1938), María Herrera-Sobek (1942) o Santiago Vaquera-Vasquez (Willows, 1966), entre otros.

²¹³ Cesario Estrada Chávez (Yuma, 1927-San Luis, 1993), líder sindical y activista de los derechos civiles. Junto a Dolores Huerta, fundaron “National Farm Workers”.

²¹⁴ Ver “El Malcriado (1964–1975): La voz del campesino y su impronta” en *Spanish Perspectives on Chicano Literature*.

Conclusiones

A través de su *Trilogía Americana*, Fuentes se sumerge en la plasmación de su experiencia exílica como un collage de vivencias, tan desiguales, que requieren de diferentes personajes para afrontarlas. Así, el autor se inscribe como pícaro, donjuán, revolucionario, profesor y exiliado, en diferentes proporciones para hacerse cargo del periplo exílico, transnacional y transoceánico que se inicia en la España franquista de los años treinta y desemboca con una estancia de más de sesenta años en Estados Unidos. A pesar de los diferentes géneros aplicados (metaficción, autobiografía, crónica), el juego constante entre realidad y ficción y el influjo de los clásicos de la literatura española, sus obras desvelan unos cronotopos de exilios muy personales, en los que espacio, des-tiempo y redes de intelectuales amalgaman la trama argumental que conduce a Fuentes a un viaje por ciudades, tiempos y personajes que le permiten reflexionar sobre el hispanismo y su propio lugar en él.

Fuentes, el último eslabón en este grupo de exiliados españoles y estudiosos en Estados Unidos, cierra el círculo trazado por Zulueta y Gil, no sólo porque es el testimonio vivo de las experiencias de los tres, sino porque sus obras son conscientes de aquéllas, y proponen un diálogo entre todas. Así, sus textos establecen una red intelectual que rebasa dichos espacios y tiempos, reproduciéndose a través de la lectura que otras realizamos de ellos. Consciente del fin de un des-tiempo de exilios, sentó el camino para las siguientes manifestaciones migrantes y transnacionales en Estados Unidos: las Latinx.

Conclusiones

La aproximación crítica a algunos ejemplos del exilio republicano en Estados Unidos que he propuesto, la figura de los cronotopos de exilios que analiza los espacios, los des-tiempos y las redes de intelectuales que intervienen en aquellos relatos del exilio, ha permitido realizar una lectura de los itinerarios transnacionales y transatlánticos que ejecutan las obras memorísticas de Carmen de Zulueta, Ildefonso-Manuel Gil y Víctor Fuentes. El análisis de cada una de estas tres dimensiones proporciona un panorama de cómo los autores van labrando sus caminos y cómo conforman sus maneras de escribir. Asimismo, la deconstrucción de la exposición revela el influjo del exilio no sólo en la crónica en sí misma sino en las voces narrativas, siempre seccionadas por el destierro y las tensiones resultantes entre la pertenencia al país de origen y al país de acogida, dentro de movimientos transoceánicos globalizantes, como el caso de Fuentes, el cual terminará por disolver sus exilios en espacios mutantes de las nuevas migraciones transoceánicas “¡euiberoLatinx!”.

Cada uno de los protagonistas de esta tesis manifiesta su voz narrativa dentro de un abanico de géneros en torno a la literatura de la recordación. Zulueta opta por las memorias únicamente como categoría distanciadora y objetiva, frente a la que esconder los aspectos más íntimos de sus vivencias. Por el contrario, Gil y Fuentes se confían en el papel a través de géneros diversos cada vez. Así, Gil recurre a la autobiografía para construir un trayecto que se inicia en la infancia y se expulsa en sus años anteriores al exilio, para valerse de la ficción novelada y lidiar con su experiencia más dolorosa: su encierro en la prisión de Teruel. Fuentes igualmente emplea la ficción, concretamente,

la autoficción, para enfrentarse a la realidad del exilio y regresa a ésta con dos tipos de autobiografías diferentes: una que plantea el fenómeno desde un punto teórico y personal, y otra que se centra únicamente en su trayectoria particular. Ya sea mediante la distancia informativa o los pliegos de realidad y ficción, los autores exhiben estrategias para compartir las condiciones difíciles del exilio con el lector. La pluralidad de géneros e instrumentos, no obstante, evidencia la estructura de *bildungsroman* que los tres adoptan para recrear su itinerario desde la infancia al momento de escritura.

La relación que los autores delinean con Estados Unidos, resultante de sus recorridos exílicos, difiere entre ellos. Pese al abismo estilístico que separa a Zulueta de Fuentes, ambos presentan numerosos elementos textuales en común, probablemente debido a las coincidencias exílicas en su biografía. Ambos arriban a Nueva York con unos veinte años, realizan sus estudios de posgrado en el país y se instalan definitivamente, pues desarrollan sus carreras profesionales hasta la jubilación y forman sus familias en él. Por ello, trazan sus relatos con Estados Unidos como punto de partida, así como su referencia constante aunque Fuentes resulte más crítico con la sociedad de consumo y el sistema capitalista, de modo que la descripción de espacios y ambientes así como la reflexión sobre éstos son incesantes en sus relatos. El regreso a España ya no resulta una posibilidad, sino como una visita temporal (en las cuales ambos se alojan en la Residencia de Estudiantes), debido a su sensación de pertenencia en su país de acogida, y porque la España que dejaron y que jamás volverá a resurgir. Gil, por su lado, proyecta un itinerario biográfico en el que España es el centro y Estados Unidos se torna un edén de salvación. De nuevo, la semejanza biográfica interviene en su aproximación pues él inicia su exilio en los años sesenta, con cincuenta

años. Por esto, el regreso sí es posible para él y acontece; sus obras se escriben y editan a su regreso del destierro, tras haberse convertido en un sujeto transatlántico, vinculado a EE. UU. por su propia vivencia de adulto y los familiares que deja en él.

Cada una de las obras, como acercamiento a su experiencia exílica, pone de manifiesto su construcción desde voces narrativas particulares. Zulueta erige la suya en torno a tres aspectos de su biografía e ideología: sus facetas como estudiante de la ILE, niña republicana y mujer exiliada. Cada una de éstas afloran para reflejar sus sensibilidades, aunque no sus sentimientos. Gil presenta una constelación de imágenes que a su vez constituyen las diferentes dimensiones de su voz, delimitadas en el lugar de origen, su vocación artístico-literaria y su relación con la guerra y el exilio, las cuales componen un binomio de dos caras. En Fuentes las diversas vertientes de su identidad se aparecen de manera fragmentada, aunque unidas a su vez, como una amalgama de personajes, entre las que se cuentan el pícaro, el donjuán, el revolucionario, el profesor y el exiliado. Precisamente esta fragmentación caracteriza a los tres en cuanto a que son sujetos desterrados que conviven con la atracción que les provoca España como origen y Estados Unidos como país de exilio y asilo.

Las obras son una ventana para adentrarse en la experiencia del exilio, así como una mirada a un fenómeno que comenzó en 1939 y fue evolucionando de acuerdo a sus protagonistas. Zulueta, Gil y Fuentes discurren sobre su circunstancia, aunque no sea explícitamente, pues todo su relato se halla impregnado de ésta y del lenguaje que manejan para referirse a ella. Zulueta en su ausencia de adjetivos, se describe a sí misma como “exiliada”, apelando a una diferencia generacional y haciendo hincapié en su filiación republicana. El dolor que le provoca el destierro se oculta tras el estoicismo y

su adaptación al país que la acoge. Gil en sus obras alude a su exilio en Estados Unidos como estancia, no como destierro, aunque sí emplea esa palabra para describir su experiencia en otros volúmenes. Sus crónicas revelan la predisposición que siente hacia el nuevo hogar, pues suponen su liberación de la dictadura y de las rememoraciones sobre el trauma de la prisión turolense. Fuentes, probablemente, sea el más categórico respecto a su condición de exiliado, la cual exhibe desde las introducciones de cada uno de sus textos y sobre la que reflexiona continuamente a través de sus propias vivencias y las de los intelectuales republicanos que le antecedieron, así como de su propia conciencia como crítico-autor-protagonista del fenómeno. Con el transcurso de los años, las consideraciones sobre su propia circunstancia transmutan y mudan del exilio al destierro hasta finalmente estimarse como *emigrados* o *refugiados* de acuerdo a la tipología de Llorens y Zambrano, respectivamente.

Las tres dimensiones cronotópicas desvelan calados de la condición exílica que no se perciben a primera vista puesto que su disposición refleja los afectos e ilaciones que los autores profesan hacia los diferentes componentes de su destierro. La dimensión espacial es la que conduce la narración de Zulueta y de Fuentes en tanto que ambos construyen un itinerario vital, transnacional y transatlántico, en el que cada estadio se corresponde con un lugar de su exilio. La primera lo hace en torno a la estructura de la novela de formación mientras que el segundo lo efectúa siguiendo la configuración de la picaresca, pero ambos componen un recorrido de “ida” (con interrupciones, giros y otros episodios) con origen en España. El trayecto de Gil se proyecta de manera circular al escribir desde el regreso de su exilio, y realizarlo desde la perspectiva de la “ida y la vuelta”.

En su representación del espacio, se ocupan de elementos diversos. Zulueta y Gil prestan gran atención a los escenarios de la infancia, los espacios al aire libre de los pueblos transitados y el interior de los hogares, puesto que se conciben como extensiones de su primer refugio familiar y su crecimiento. Zulueta y Fuentes comparten estampas de ambientes y sensaciones en relación a los países que transitan antes de su llegada a Estados Unidos y ambos coinciden en las dificultades que experimentan en Reino Unido, por motivos diferentes. Ella experimenta el choque cultural y la nostalgia familiar, frente a él, que sufre la decepción de una sociedad transformada por la sociedad de consumo. Gil no dibuja tanto sino que alude a los ambientes anteriores a Estados Unidos mediante círculos personales que construye, incluso en la ficción de la prisión turolense, en torno a las relaciones personales que se desarrollan en ella.

Estados Unidos es el gran protagonista espacial en los relatos memorísticos de Zulueta y de Fuentes, y en las crónicas de Gil. Los tres reflejan gran conmoción en su primer encuentro con Nueva York, la magnificencia de sus rascacielos y los letreros luminosos. Gil y Fuentes asocian el paisaje urbano con lo descubierto en los filmes de Hollywood. De nuevo, éste es crítico con lo que representa como icono del capitalismo y los contrastes entre los sectores de la población. Y los tres coinciden en su admiración hacia las bibliotecas públicas, como espacio democratizador, por un lado, y como refugio literario, por otro. Dentro de la amplia geografía norteamericana, cada autor establece un vínculo especial con un espacio particular en ésta; así, Zulueta cimienta Nueva York (y su piso en la Quinta Avenida, en particular) como su hogar; Gil, se

adapta a las costumbres en New Brunswick y Nueva York; y Fuentes echa raíces en la población “artificial”, Isla Vista, su Macondo personal.

La representación del tiempo en las obras de los tres protagonistas no se ciñe a un itinerario cronológico. Se complejiza dentro de la configuración de *bildungsroman* que comparten, y de ahí, se torna en des-tiempos. Para ello, los autores ejecutan saltos temporales constantes (de pasado a presente, de periodos del pasado a otros anterior o posteriores) que representan el hilo narrativo como un mecanismo maleable. Zulueta y Gil se caracterizan por la construcción de un trayecto con una cierta continuidad que evade las fechas específicas para insistir en la concepción de un presente continuo. Fuentes sí precisa las fechas con frecuencia para marcar de manera más evidente el contraste entre diferentes líneas temporales, traslucidas mediante la fragmentación de los relatos que componen sus obras. Además, éste dedica gran atención a la recreación de los diferentes periodos de sus des-tiempos fuera de España, como deseo de legar sus crónicas históricas.

El gran elemento configurador de sus des-tiempos es la circularidad, pues se reitera como símbolo en su escritura (los monóculos de Gil, las nubes de Azorín señaladas por Fuentes) y constituye el principal marco de la temporalidad. Los tres protagonistas acentúan la relevancia de la repetición y de la reescritura/“revividura[ble]”; Zulueta y Fuentes se adentran en sus experiencias exílicas vitales a través de tres volúmenes que consisten en una reformulación de las mismas vivencias mientras que Gil las recrea continuamente en su memoria y las reproduce en sus autobiografías. Este regreso permanente a esos momentos del pasado les permite volver a vivirlos, retornar al lugar y al tiempo de origen y constituir su patria

en el papel de tal modo que las obras adquieren una entidad propia como intentos de fijar contenedores de espacios y des-tiempos alternativos a las reales. Pero la reescritura o la reproducción reiterada de las mismas anécdotas implica la vuelta al pasado con el influjo del presente, y por ello, las historias nunca son idénticas, las marcas del tiempo hacen mella en ellas y el resultado palimpséstico incorpora nuevas señas (Kierkegaard, Nietzsche, Deleuze), que van configurando las identidades de cada uno de los autores.

La última dimensión que constituye los cronotopos de exilios son las redes de intelectuales, aparentemente la de menor relevancia, pero que al ser mirada detenidamente, se consolida como la de mayor relieve en las experiencias de los intelectuales en el exilio, en un sentido narrativo, y respecto a la labor que realizan con sus protagonistas. Ya sean alusiones breves o descripciones extensas sobre el tipo de interacción, los personajes que conforman estas redes, se suceden en cada uno de los textos de los tres autores, e interactúan con las otras dos dimensiones cronotópicas: en Zulueta, se presentan los personajes y a partir de ellos, se obtiene más información sobre el espacio y el des-tiempo; en Gil, las figuras de relevancia son las que, unidas, conforman los contextos espacio-temporales; mientras que en Fuentes, las tres categorías espacio-tiempo y redes configuran un bloque narrativo que permite el avance del relato.

Las memorias de estos exiliados ofrecen luz sobre un aspecto que no ha sido ampliamente estudiado: las redes de auxilio y colaboración que se gestaron concretamente en el destierro en Estados Unidos y el modo de relación de éstas. La intervención de estos intelectuales propició la presencia de un pequeño grupo de exiliados españoles en los departamentos de español de las universidades del país, que

promovió el desarrollo del hispanismo. A través de los relatos de los tres autores podemos presenciar sus movimientos, sus peticiones de auxilio, y sus propias incursiones en la academia norteamericana, aunque sea mediante alusiones. Los tres arriban a Estados Unidos porque han recibido la asistencia previa de otras personas: Zulueta consigue su primera colocación en Norwich (lo que le permite aprender inglés) gracias a José Castillejo y es acogida en su trayecto por las hermanas Nieves e Isabel Madariaga. Gil recibe la ayuda de Francisco Ayala para obtener el puesto de profesor visitante en Rutgers University y así abandonar la dictadura de Franco, y Fuentes se traslada a Caracas (donde conoce a Hope, el amor que lo guía a Estados Unidos) por los compatriotas españoles que encuentra en Londres. Asimismo, los tres nos introducen en su vida académica: Zulueta enumera en varias ocasiones los pasos que sigue en su formación universitaria; Gil dedica varias crónicas a describir el funcionamiento de los campus en Estados Unidos así como las interacciones que tiene en el aula y fuera de ella con sus alumnos; y Fuentes expone las instituciones en que toma e imparte clase, haciendo de éstas su hogar, y muestra su investigación sobre el exilio en sus páginas de autobiografía.

Sus redes, originarias de España, se desarrollan en Estados Unidos mediante las comunidades de intelectuales que los acogen. Zulueta y Fuentes mencionan las “open houses” en el “Spain on the Hudson” que reúnen a grandes protagonistas del hispanismo de este país y que amplían sus propias conexiones. Tanto es así, que Fuentes entra en la universidad y obtiene una colocación como profesor gracias a éstas y Zulueta establece sus correspondientes reuniones con sus círculos más cercanos. Gil alude a los encuentros con sus colegas, profesores exiliados en Nueva York, donde se

produce el debate y la colaboración académica e intelectual, mientras que luego dejará aparecer itinerarios trazables en el archivo. Todos estos espacios efectúan la función de “entre-lugares”, ambientes en los que se reconstruye la patria al compartir el idioma, la cultura, la gastronomía y la ideología, a través de esas comunidades imaginadas. Son estas comunidades las que facilitan la supervivencia en las dificultades del exilio.

Las redes de los protagonistas no sólo se tejen mediante los encuentros que narran sino a través de la vía epistolar, la cual sustenta las amistades, crea oportunidades de colaboración y permite compartir las últimas investigaciones y obras editadas por ellos. Las cartas eliminan la distancia transatlántica que separa a muchos de ellos a causa del exilio y cómo se ha visto, Zulueta y Gil se valen del correo para extender sus redes y seguir creando nuevas conexiones. Fuentes recurre a su revista, *Ventana Abierta*, para fomentar esta cooperación y reconocer la literatura en español que se escribe en territorio norteamericano como creación autóctona. A través de su ésta, inicia un diálogo con generaciones posteriores a las de los exiliados españoles, los que eventualmente se identificarán como Latinx, a la que tiende la mano de manera textual, y con la que teje su propia malla.

Las obras de recordación de estos tres exiliados, por lo tanto, son también componentes de estas redes, no sólo en cuanto a que fosilizan las experiencias y las mantienen como parte de un archivo, sino que como textos, pertenecen a una tradición y están dispuestos para el diálogo de unos con otros. Fuentes explicita esta posibilidad al final de *Memorias* al referirse a las obras de Zulueta, puesto que una vez extinguidos, estos autores dejan a buen recaudo sus volúmenes, archivo de su exilio (y del de otros), para que las siguientes generaciones (como preveía Gil en su poema) los estudien y

establezcan los siguientes vínculos de sus redes. Y de esta manera, la unión transoceánica, transnacional y circular de Fuentes (en el Pacífico, desde la costa oeste), Zulueta (en la costa este, en el Atlántico) y Gil (con su regreso, desde España) delinea un trayecto en una espiral que trasciende sus obras, pone de relieve estas redes, reunidas, las cuales conforman otros archivos en los que la figura de los cronotopos de exilios sirve para la relectura y diseminación de las diásporas republicanas españolas de 1939.

Appendices

Apéndice I. Artículo:

Artículo "Un incendio de noche", escrito por Miguel de Unamuno, publicado el 29 de enero de 1935. Casa Museo de Miguel de Unamuno, Salamanca.

AHORA 29 ENE 1935 29 ENE 1935 Pág. 5

C O M E N T A R I O RECOGIDO EN "De ese... de aquello" tomo VI

UN INCENDIO DE NOCHE

D. C. tomo X

A Dolores Cebrián de Besteiro y a Amparo Cebrián de Zulueta, salmantinas del entonces de antaño.

El día 22 de este enero supimos aquí, en Salamanca, el arreglo de la crisis—o lo que fuera—ministerial; la reorganización del Ministerio coalicionado. Supe también la muerte de mi amigo el comandante Martínez de Aragón, corazón con seso todo él. Había habido aquí uno de esos actos de propaganda de la Acción Católica—¡cuántas acciones!—en vía de la Universidad católica oficial. En nuestra Facultad de Letras tuvimos unos ejercicios para proveer auxiliares temporales, una de griego y otra de latín. En los de latín los opositores—más opositores—trabajaron sobre un pasaje de Lucrecio, el poeta filósofo de "Alma Venus", "la única que gobierna la naturaleza de las cosas", en el que se dice de los átomos ganchudos y de los redondos. En los de griego sobre un pasaje de Herodoto, historiador poeta, en que, cuando lo de las Termópilas, al decirle al espartano Dieneces que los bárbaros cubrían el sol con el tiro de sus flechas respondió que mejor, pues así pelearían ellos, los espartanos, a la sombra.

Sali de los ejercicios con un compañero, maestro de historia, discutiendo de cómo ésta es leyenda, poesía, y lo es la filosofía también. Hablamos de la Crónica de López de Ayala, de Pedro el Cruel, de Jaime y su filosofía mecánica—de resentido—, de la revolución francesa y de su último historiador, Mathiez. Yo hablaba de la evolución—desarrollo o vida—del recuerdo y de cómo el pasado se está rehaciendo arreo. Llegué a casa y me acosté—con las gallinas—a leer "La educación de Henry Adams, autobiografía".

Después de haber cenado sobriamente apagué la luz—eléctrica—y me acurrugué entre sábanas a viajar como viajó el Dante, por el otro lado del mundo este. No hay como la cama avión—y menos mecánico—desde que se ataiayan—sobre todo de noche—tantas tierras y tantos mares y tantos cielos de espíritu y desde donde se aunen y confundan tantas visiones y se aten tantos cabos sueltos y se remachen tantos eslabones de este nuestro pobre "multiverso". Hasta las calcomanías caleidoscópicas de los diarios gráficos o ilustrados tal éste—como que cobran consistencia permanente gracias al sueño. El niño, mitólogo prehistórico—de quien me dijeron al acostarme que se había acostado con 38 grados de fiebre—dice que el día sueña de noche. Y colijo que la noche sueña de día. A remejer, pues, lugares y continentes—geografía—con días y siglos—cronología—y hacer a los espíritus históricos, por debajo del espacio y del tiempo, coeternos y co-infinitos. En las tinieblas del sueño ve uno, como esos peces submarinos que en las honduras tenebrosas del océano engendran su luz, el mundo que uno mismo se alumbraba.

Mi celda—tal es mi dormitorio—es desnuda y fría; hoy de solitario en ella. Una pequeña ventana—las contraventanas abiertas siempre—al Norte y frente a la cabecera de la cama desnuda pared encajada, como pantalla. Sobre mi cabeza "nuestro" crucifijo; el que ella me dejó. Duermo con insomnios breves. A eso de las tres de la mañana—del día 23—vi ¿o soñé? ¡no!, vi un resplandor en la pared frontera. ¿Sería del faro de un "auto"? Imposible. Y el resplandor crecía. No era de un "auto" que se acercaba. Era de una hoguera. Requerí los anteojos, desempaqué de los cristales de la ventana—la temperatura algunos grados bajo cero—el vaho causado de mi respiración y miré. Era un incendio. ¿Ha-

¿La crisis? Calculé mal la distancia. Pitaba el sereno; o tiros—luego supe que fué para despertar a los moradores de la casa incendiada, encerrados en ella—, campanaban las Ursulas. ¿Habían pegado fuego al convento? No. El niño, en tanto, y los demás de mi casa dormían descuidados. Empecé a forjar la leyenda, a dar caza a un asunto. "Mañana dirá la Prensa lo que." ¿Ir a verlo? Mejor desde la cama y en la pantalla. Con el frío a la intemperie callejera no habría podido soñar ni meditar lo soñado. La brutal realidad—objetiva?—mata su sentido. ¿Llamar? ¡Tampoco! La llamada era aparatosa, espectacular. Pero me enseñaba más lo de dentro de mí que lo de fuera. A eso de las cuatro acabó la función.

Al despertarme a la mañana llamé a las criadas. De nada se habían dado cuenta. El niño dormía tan contento de la vida. No había sido un sueño si no en cuanto toda vida es sueño. Y la muerte también. Con el chocolate del desayuno me trajeron el diario local. El incendio había sido mucho más cerca de mi casa que yo supuse. El diario decía, "al cerrar", que habían ardió tres casas. En realidad sólo una, pero, es natural, se calcula lo que antes de salir el número a la calle ha de pasar; se va al alcance del suceso. Así se hace la historia. Y recordé una frase francesa leída en Adams: "Ça vous amuse, la vie?"

Al salir de casa fui a ver la quemada. Vigas carbonizadas, el esqueleto de la morada, destacándose al aire sobre un cielo plomizo y frío. En frente de la quemada, en la vuelta de la Cuenta del Carmen, la casa en cuyo corral—¿lo recuerdan ustedes, Dolores y Amparo?—debíamos cierto verano su madre Concha, su tío de ustedes Pasc ("Zeda") y yo de todo lo divino y lo humano y sobre todo de teatro. Recuerdos que guardo uno, quemados algunos, hechos carbonilla para abono, y otros en brasa todavía. Así es la historia.

¿Y la crisis? ¡Bah! una de tantas chabacanerías de eso que llaman política y no lo es. Ni historia, sino a lo mas, crónica. O croniquilla. Declaraciones, manifestaciones, conferencias, cabildos, entrevistas, combinas..., tales cuales posturas al magnesio, eso que llaman política los políticos ostras; los que se encierran en su concha bivalva. Algunos, excepcionales—poetas y filósofos—, hechos madreperlas merced a alguna caña—como si les escucece la patria—llegan a poder cuajar en sus entrañas alguna perla para el collar que su pueblo lleve al cuello, rosario civil.

¿La crisis? La recordaré mejor cuando después del incendio pueda contemplar el esqueleto del Gobierno. Y en cuanto al régimen... ¡lo que se otea viajando en cama quieta de celda de soñador solitario! ¡Qué resplandores de incendios venideros! ¡Lo que soñaba yo hace unos años, desde la cama de mi celda del Hotel Broca, en la Hendaya de mi destierro, adonde iba a verme aquel hombre entero y verdadero, corazón con seso todo él, que fué José Martínez de Aragón, que desde el aparato ha ido a estrellarse contra su tierra madre! En ella descansaríamos de nuestros ensueños históricos. El día sueña de noche, según me dijo el niño que ovilla sus sueños en el carrete de fuego a que se le reduce el rodillo de que la humanidad sacó—en siglos—su adlo invento mecánico propio: la rueda. Y ese carrete le es bobina dinámica mitologizante, gracias al lenguaje. Qué así es la historia.

Miguel DE UNAMUNO

Apéndice II:

Fotografía de Ángel Nieto en California, parte de la exposición *Invisible Migrants. Spaniards in the United States (1868-1945)*.



Apéndice III:
Carta enviada por Zulueta al matrimonio Park, sin fecha. Archivo de Wheaton
College, MA.

Dear Dr. and Mrs. Park,
Tuesday

This note is to tell you
that I was married to Lt. Richard H.
Guerbun on April 15th. After a
few weeks of married life I had to
return to Vassar and I'll be here
until the end of the term.

I hope that I'll have a chance to
go visit Wheaton over a weekend before
your Commencement. It would be so pleasant
seeing you all again and seeing the
Campus at this moment when it looks
so nice.

I am sorry for Wheaton that you
are leaving. The College will be very
different without Dr. Park's Chapel
Talks.

As you probably know, we have quite a little "Wheaton Chapter" here and follow with great interest all the developments there.

With best wishes for a very pleasant summer,

Sincerely,

Carmen de Z Greenbaum

Apéndice IV:

Carta enviada por Zulueta a Maragall, 24 de enero de 1995. Archivo de Fundación Pasqual Maragall, Barcelona.

24-I-95

Querido Pascual:

Ya en Madrid, y después de haber leído Ermitaño en Paris de Calvino, te escribo.

Ante todo, gracias, gracias, gracias. No sabes cómo me ha gustado Barcelona y todo lo que allí he visto. Entre Carmen Hilton, Alejandra y principalmente tú habéis hecho mi estancia en Barcelona algo inolvidable. Me siento barcelonesa y hasta catalana... si no fuera por el catalán que leo, pero no hablo. Cristina, la directora del Museo de arte moderno, Cristina Mendoga, me encantó y traigo de ella un mensaje para mi amiga Lucy Pina Moles para que restauré los Tornos García que tiene y, si no le interesan, que los done al museo. Le llevo el catálogo con los frescos de Tarrasa para que vea la importancia

que tienen en España los cuadros de T.G. porque apenas existen en nuestro país.

El libro de Italo Calvino me ha entusiasmado. Sus impresiones sobre EE.UU., sobre París, sobre la política italiana, la 2ª guerra mundial, cosas que, como él yo he vivido más cerca, o más lejos, me han emocionado. Creo que a ti también por un paralelismo en nuestras vidas.

Creo que, cuando me deprimo por la triste situación de Madrid y de sus gobernantes, debo darme un "garbeito" por Barcelona para ver que hay otras Españas.

Para tus padres que me encantaron - tu madre está mejor que cuando la vi la última vez - para Diana, para tus hijos un recuerdo lleno de cariño.

Para ti, mi "hijo catalán" todo lo que quieras.

Un abrazo de

Carmen

Recuerdos de John y de su "Carmen catalana" que es estupenda. Part. 2

Apéndice V:

Fax enviado por Zulueta a Maragall, 22 de junio de 1996. Archivo de Fundación Pasqual Maragall.

Sábado 22 de junio, 1996

Ex^{mo}. Sr. D. Pasqual Maragall
Alcalde de Barcelona

Querido Pasqual:
Hoy me he comprado un nuevo fax y veo que funciona. El número es el de antes: (212) 369-3798. Cuando tengas las fechas de nuestro viaje en agosto, mándamelas, para que yo pueda hacer la petición al board de este edificio con bastante tiempo. Dame un mes, si es posible.

Mañana me voy a Remsenburg donde me quedaré plantando flores y jardineando en general un par de semanas largas. Mi hija va a traerme el correo el 4 de julio y le diré que me traiga un fax, si es que lo hay.

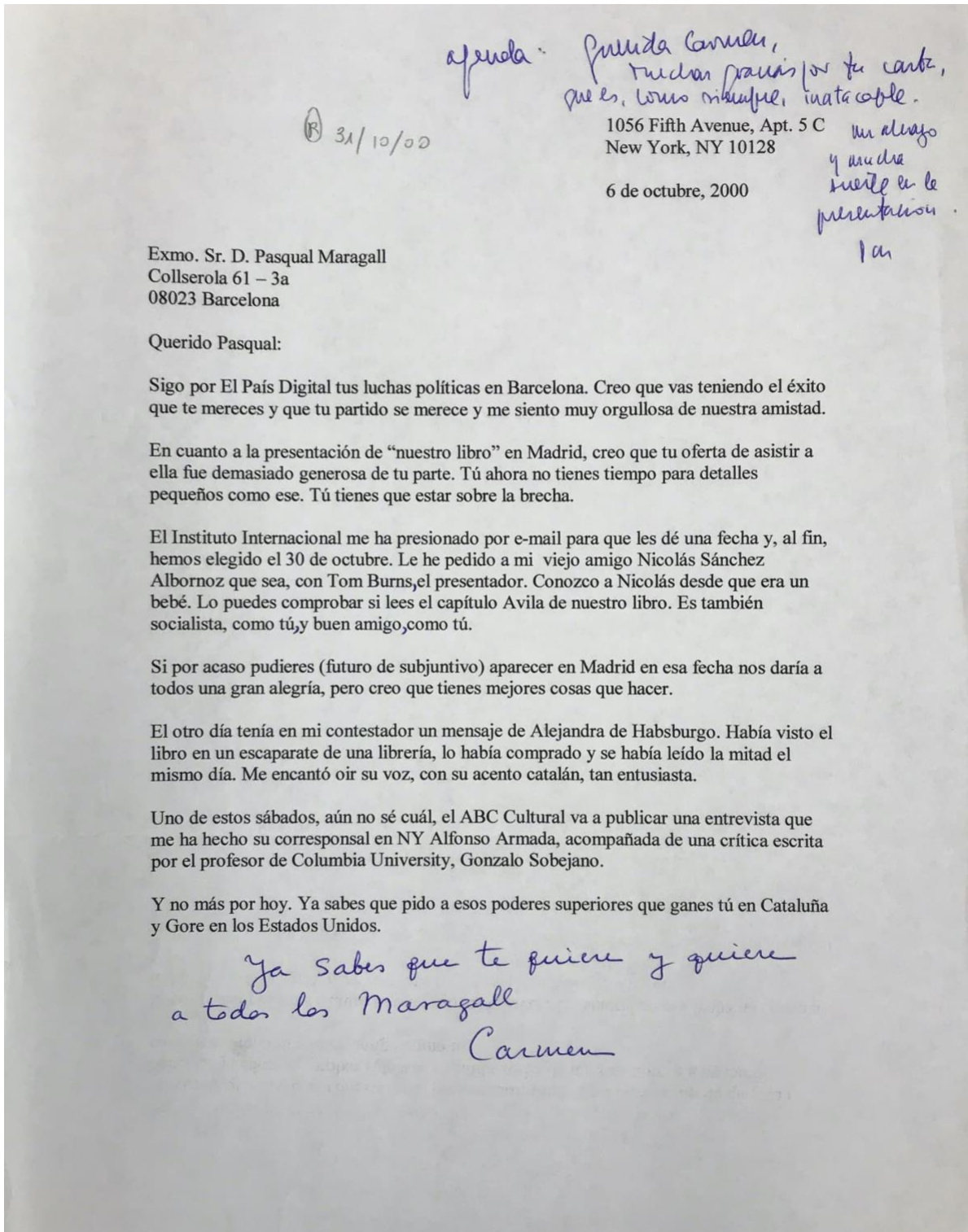
Recuerdos a todos, no os olvida vuestra "casera"

Carmen

LEGADA SALIDA
⑪ - ⑭

Apéndice VI:

Carta enviada por Zulueta a Maragall, 6 octubre 2000. Archivo de Fundación Pasqual Maragall, Barcelona.



Apéndice VII:

Necrológica escrita para el *ABC* que finalmente no fue publicada porque la redactó Armada, que era el corresponsal del periódico en Nueva York en ese momento.

Creo que con Carmen de Zulueta no se ha ido solamente una muy buena amiga (mía y de tanta gente), sino también un trocito de la historia de España o, para ser más precisos, de “la España que pudo ser” (como ella tituló uno de sus libros). Carmen nació en Madrid (a la que consideraba “su ciudad”) en 1916 y fue alumna de la Institución Libre de enseñanza. Siempre mantendría un amor fiel por ambas. Hizo Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid y, aprovechando que su padre había sido nombrado Embajador ante la Santa Sede (tras un inicial rechazo del Vaticano en 1931), fue a visitarle en verano de 1936. Allí le sorprendería la Guerra Civil, lo que la obligó a trasladarse a Francia, a Inglaterra, a Colombia y finalmente a los Estados Unidos donde ha vivido gran parte de su vida. Ha sido profesora en diversos centros universitarios (Wheaton College, Vassar College, Universidad de Harvard y en la City University de Nueva York) y ha dictado conferencias en muy diversos y prestigiosos lugares. Su bibliografía es también extensa y ha publicado diversos libros que resultan ya indispensables para pensar la historia de España en el siglo XX.

Su apartamento en Nueva York, frente a Central Park, ha visto pasar a tantas personas que buscaban un dato (su memoria era prodigiosa), una referencia bibliográfica, una pista para trazar la biografía de alguno de los grandes personajes de la cultura y de la política que Carmen ha conocido a lo largo de su vida, o simplemente para charlar un rato con esta persona encantadora y entrañable. Yo he tenido la suerte de disfrutar de su amistad desde hace ya bastantes años, cuando le me dirigí a ella por carta para pedirle información acerca de su padre, Don Luis de Zulueta, quien, siendo Embajador ante la Santa Sede, mantuvo una interesante relación con algunos clérigos e intelectuales españoles en aquella Roma de los años 30, llena de intrigas, de denuncias y de celos. Muchos de ellos (Zubiri, recién casado con Carmen Castro, el P. Bartolomé Xiberta -gran teólogo carmelita sobre el que preparaba yo mi tesis doctoral- y el mismo Zulueta) serían expulsados de Roma en el arco de unos meses por el gobierno de Mussolini.

Cuando iniciamos nuestra amistad, Carmen (con esa chispa de humor sin malicia, más anglosajón que español) solía decirme: “Mucho ha debido cambiar España, ya que yo -en teoría, republicana y de izquierdas- soy íntima amiga de un fraile carmelita y del corresponsal de *ABC* en Nueva York” (que por aquél entonces era Alfonso Armada).

A pesar de los años transcurridos en Estados Unidos, Carmen nunca perdió el interés y la pasión por España. Escribía frecuentemente sobre los años de la monarquía y de la República. Recordaba con añoranza personas, lugares, datos y conversaciones y los narraba con sencillez y con un estilo tan ameno que llevaba a leer sus libros con verdadero deleite. Compartíamos la admiración por su padre, Don Luis de Zulueta, que era sin lugar a dudas y como ella misma afirmaba, la persona que más la había marcado. Zulueta fue un personaje poliédrico: escritor, traductor, amigo de Unamuno con quien mantuvo una interesante correspondencia (publicada por Carmen) pero con quien acabaría distanciándose, pedagogo de la Institución Libre de Enseñanza, profesor

universitario, parlamentario en varias legislaturas, Embajador ante la Santa Sede y en la Alemania nazi, Ministro de Estado en uno de los gobiernos de Azaña, cuñado de Julián Besteiro... y muchas cosas más. Pero fue, sobre todo, un hombre bueno. Y por eso, las dos españas de siempre, tan cerriles, tan tozudas, tan maniqueas, tan infatigables, tan catetas... lo rechazaron. Su situación en la Embajada de *Piazza di Spagna* se hizo insostenible en agosto de 1936. Abandonado por varios de los diplomáticos que le mostraron sin reservas su fidelidad al bando sublevado, traicionado por otros, amenazado de muerte por un anónimo (cuya paternidad -¡vaya honor!- se atribuyen varias personas), sin dinero ni medios, dejó Roma y se trasladó a París y de allí a Colombia. Nunca volvería a España. No se identificaba con ninguno de los dos bandos. Bien que se lo reprocharía con acidez Cipriano Rivas Cherif en su biografía de Azaña, entre otros. Zulueta, republicano convencido, había colaborado con varios clérigos en la salvación de comunidades religiosas, sobre todo en la Barcelona del terror, trasladándolas clandestinamente a Italia. Conocía, por tanto, las crueldades que se estaban cometiendo en ambos bandos y fue fiel a su conciencia, al amor por España (así, con mayúsculas), a la sensatez y al sentido común y a la bondad que un día aprendió de Gíner.

Pocos años más tarde, en 1946, en Bogotá, el exiliado Zulueta acude al teatro para ver a su amigo Eduardo Marquina que recorría América como “embajador cultural” de la España de Franco. Hablaron de la Barcelona *noucentista* donde ambos se formaron siendo niños, de las respectivas familias, de teatro y de cultura. Y se fundieron en un emocionado abrazo, rompiendo la perversa dinámica fatalista de las dos españas que hielan el corazón.

Carmen heredó esa mirada bondadosa a la realidad y a la gente. Heredó también la pasión por la cultura y por la formación humanística. Hace algún tiempo me pidió que escribiera un prólogo para su última obra (que creo no se ha llegado a publicar). Como buena institucionista de inspiración krausista, insistió en que fuera “austero” (corto, sin muchos florilegios ni alabanzas y sincero). Más de una vez hemos bromeado acerca de la austeridad carmelitana y la austeridad krausista. Intenté respetar la voluntad de Carmen y escribí un prólogo breve, en el que alababa el libro (en el que ya se notaban algunas carencias por la edad de Carmen), pero destacaba mi desacuerdo en un tema: su idea bastante ingenua y *naive* de lo que fue la II República. Y continuaba yo en aquel prólogo inédito: *Es totalmente justificable, ya que la República que Carmen conoció siendo aún muy joven, fue la de su tío Julián Besteiro, la de su padre Zulueta, la de algunos institucionistas idealistas y honestos, la de los apóstoles y quijotes de la educación. Hubo “otras repúblicas” muy diferentes, pero Carmen vivió rodeada de lo mejor, de los mejores (algunos de ellos engullidos después por la misma República), y esa es la experiencia que nos cuenta.* Carmen nunca me reprochó aquella crítica velada, más bien al contrario, reconoció que había gran parte de verdad.

La última vez que vi a Carmen fue en Nueva York en junio de 2009. Hablamos de la posibilidad de que fuese a Roma y de visitar la Embajada de la que su padre tuvo que salir tan dramáticamente. Le conté que al Embajador, Don Francisco Vázquez, le había gustado mucho la idea, cuando se lo comenté en una recepción oficial. Me contó que solía ir a misa a los dominicos y que le gustaba mucho la celebración. Recordamos cómo su padre fue atendido en sus últimos momentos por un dominico, Francisco J. Ayala, que luego dejaría la Orden y que ha recibido recientemente el prestigioso premio

Templeton por su brillante carrera en la investigación científica. Hoy me siento orgulloso de que un carmelita la haya “acompañado espiritualmente” en estos últimos años, aunque haya sido de una forma un tanto especial: con una gran amistad, con mucho afecto y respeto mutuo, con no poco sentido del humor y con unas dosis de erasmismo que ella me atribuía. Que la Virgen del Carmen (sobre cuya fiesta escribió una página deliciosa en ABC hace unos años) la haya acompañado hasta el abrazo misericordioso del Padre.

Fernando Millán Romeral, O.Carm.
Prior General

Añadidos

Quizás Marquina había intuido la grandeza de este gesto, rompiendo la dinámica de las dos Españas siempre cainitas, cuando en sus *Días de infancia y adolescencia* [ver ficha personal] hace referencia al abrazo de Vergara (quizás preámbulo del que se dieron él y Zulueta en Bogotá): 46-47 (“*Abrazaos muchachos, como nosotros nos abrazamos*” y concluye con la frase “hombres cabales”)

Apéndice VIII:

Correo electrónico enviado por Zulueta a Millán, 28 noviembre 2002. Cedido por Fernando Millán Romeral de su archivo personal.

ju. 28/11/2002 1:21

Mi apreciado amigo: llegue a NY muy bien, el lunes pasado. En el avión leí entero el libro de Isabel Garcia Lorca "Recuerdos míos" que me emociono mucho. Está muy bien escrito y como yo conocí a toda la familia cuando Franco los dejo salir de España y venir a NY, muchas de las cosas que se relatan, me las conto Isabel de viva voz en esta ciudad y también durante varios veranos en que coincidimos en diferentes lugares de playa. Se lo recomiendo, si tiene tiempo para esas cosas. Aqui ha empezado el frio y ha caido algo de nieve cerca de la ciudad. Mañana es la fiesta mayor de este pais, ya que la celebran cristianos, judíos y musulmanes por igual. Se ha vuelto una fiesta de reunion de familias y amigos a comer pavo. Yo tendre aqui mañana un grupo de diez personas que nos reunimos año tras año y ya tengo un pobre pavo, adobado por mi muchacha portuguesa, dentro de la nevera. Le cuento todo esto para que comprenda lo que es este Thanksgiving, originado por los famosos peregrinos que huyeron de Inglaterra y encontraron las costas de este pais. El pavo que comieron era un pavo silvestre que debia ser duro como la roca de Plymouth donde desembarcaron. Mil saludos desde esta fria ciudad de Carmen.

Mi nieto tiene e-mail y me ha mandado uno todo en rojo, deseandome un feliz Thanksgiving

Apéndice IX:

Correo electrónico enviado por Zulueta a Millán, 14 diciembre 2002. Cedido por Fernando Millán Romeral de su archivo personal.

lu. 09/12/2002 14:36

Apreciado P. Millan: si creo que es usted el primer carmelita marathoniario, aunque no me extrañaria que hubiera algun otro en este pais, donde corre todo el mundo. Me interesa esa biografia de Besteiro. Mi hijo me ha mandado, pero aun no he recibido, el anuncio del libro. No sabia que la hubiera prologado mi hermano Julian, que vive en Ronda y que se llama Julian por nuestro tio Besteiro. Pero todo es posible. En cuanto a gentes que se interesen por mi padre, usted sabe que estoy dispuesta a ayudar en lo posible a cualquiera que tenga verdadero interes. Aqui sigue el frio, pero con sol y desde mis ventanas veo un paisaje invernal muy bonito. No se como sera cuando me eche a la calle. Hasta muy pronto. Seguiremos comunicandonos por este magnifico sistema. Siga corriendo y yo seguire escribiendo. Un abrazo esta mañana hermosa pero helada de Carmen

Apéndice X:
Fotocopia del poema "Autoelegía esperanzada". Archivo personal Ildelfonso-Manuel Gil.

6

(Autoelegía esperanzada)

En el año dos mil cincuenta y tantos,
una muchacha norteamericana
estudiará en su tesis el sentido
y forma de mis obras. Un poeta
y novelista, crítico a intervalos,
con materia abundante bibliográfica
y muy poco estudiado: una delicia
para el forzado buscador de tesis.

Leerá mis poemas. Quizás sueñe
alguna vez conmigo. Alternativas
de simpatía abierta y frío tedio
serán sus sentimientos cuando trate
de comprender los míos trascendidos
en el servido amor a la palabra.
Puede que le resulten candorosos
sinsentidos mis cantos familiares,
mi conyugal amor, mi dedicada
consagración paterna, mi respeto
por la amistad, mi fe nunca perdida,
pese a tantos motivos, en la digna
condición de los hombres, mi resuelto
anatema del odio y la violencia.

El tiempo irá mordiendo los zancajos
al milenio tercero de un período
que nacido de amor y sacrificio
a total destrucción se compromete,
y en la década sexta de ese siglo
vigésimoprimeros mis palabras
serán supersticiosas oraciones
a dioses ya sin culto, pintorescas
formas de vida sólo comprensibles
con la sabia paciencia ayudadora
de las notas al pie. Tres profesores
lamentarán tener que preocuparse,
muy de paso y por unas pocas horas,
de un olvidado autor, del que si saben
algo será lo que hayan aprendido
en la oficial lectura de la tesis.
Acaso alguno de los tres lamente
haber perdido esa cosecha fácil
de pasto necrofilico adecuado
para su hambre de raros y curiosos.

A lo largo de meses, mi estudiante
caminará poniendo su mirada
en mis huellas levisimas, a ratos
desalentada y triste, y otras veces
con la andadura firme del atleta.
Para sus ojos cuya luz ignoro,
para su cuerpo bello que predigo
¿será la primavera este milagro
de la primera flor, será el deseo
esa grave alegría que subyace
en la intención de tantos versos míos?
Madre, esperanza, amor ¿serán palabras
de estremecidos ecos resonando
en las inmensas bóvedas oscuras
del laberinto humano? Me acongoja
pensar que sean sólo huecas voces,
impersonales ruinas de un pasado
simple materia de arqueología.

Mi estudiante, que yo imagino hermosa
irradiación de vida, en el declive
de un indeciso día, si el ligero
vuelo de un pensamiento inapresable
suspende su atención, acaso mire
con irónica y tierna suficiencia
mi retrato en las páginas ajadas
de alguno de mis libros. Un momento
de subconsciente, asombro marginado
sonará mi palabra en sus oídos,
no imaginada voz sino esta misma
con que nombro las cosas y establezco
la fundación del ser. En su ventana
se adormirán las brisas de la tarde
y en revuelo de sombras las memorias
de cuanto yo he amado y he vivido
volverán de un silencio a otro silencio.

(Poemas)
Zaragoza, 1982

Apéndice XI:

Carta enviada por Theodore S. Beardsley a Gil, 7 de diciembre de 1985, y respuesta de Gil a Beardsley, 22 de enero de 1986. Archivo personal Ildefonso-Manuel Gil.



THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

613 WEST 155th STREET

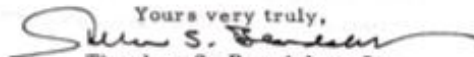
NEW YORK, N. Y. 10032

December 7th, 1985

Dr. Ildefonso Manuel Gil
19 Sweetbriar Road
Somerset, N. J.
08873

My dear Dr. Gil:

I have the honor to inform you that at a meeting of the Board of Trustees of The Hispanic Society of America, held in New York on December 6th, 1985, you were unanimously elected a Corresponding Member of the Society. The certificate of membership will be forwarded to you in due course.

Yours very truly,

Theodore S. Beardsley, Jr.
Director



INSTITUCION "FERNANDO EL CATOLICO"
Fundación Pública
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ZARAGOZA

Plaza de España, 2 • 50004 Zaragoza (España) • Teléfonos (976) 22 96 52
22 18 80 (160)

Zaragoza, 22 de enero de 1986

Mr. Theodore S. Beardsley Jr.
Director of The Hispanic Society of America
613 West 155th Street

NEW YORK, N.Y. 10032 (USA)

Dear Theodore S. Beardsley Jr. :

I have received your letter, sent here by my family from Somerset, with much delay.

My appointment as Corresponding Member, decided by the Board of Trustees of the Hispanic Society of America, is a great honor for me. I accept it with much gratitude and happiness.

I want to express this gratitude in particular to you, dear Theodore, because I am sure you have been the promoter of this distinction, one that fills me with much pride.

Sincerely yours

Ildefonso-Manuel Gil
DIRECTOR



Apéndice XII:

Carta enviada por Mingote a Gil, 11 de agosto de 1986. Archivo personal Idefonso-Manuel Gil.

ANTONIO MINGOTE Samaria, 10 Teléf. 274 73 83 Madrid-9

¡Gracias, querido Manolo, por tu precioso libro!

(Resalta que la primera canción me la sabía de memoria y no me acordaba de que la sabía; y otras, nada de eso, el del fox flow, casi también).

Los poemas son todos magníficos, hasta el último, que me ha conmovido especialmente.
En fin...



No estoy seguro de que tú fueras como te pinté en 1942. Lo que sí es seguro es que lo pintaba así, que le vamos a hacer. Pero estos orgullitos de firmar en tu portada, cosa que demuestra que no sólo se premian las buenas acciones.

Mi cariño para Pilar y para ti'
Ángel Antonio
11 agosto de 1986

¡Qué maravilla de libro y qué bonito dedicatoria! OS pinto a todas y estoy deseando veros. ¿Cómo lo hacemos? Besos, A.S.

Apéndice XIII:
Carta enviada por Gullón a Gil, 15 de abril de 1953. Archivo personal Ildefonso
Manuel-Gil.

RICARDO GULLÓN

Santander 15 abril 1953.

Queridísimo Manolo : Como quizá sepas me pasé quince días de marzo en Madrid y una semana y pico de abril en Astorga, con mi padre. Todo ello preparativos del viaje que al fin haré a Puerto Rico. Por eso he tardado en contestar tu carta anterior y en darte las gracias por las noticias de la publicación de mi libro que diste en "Heraldo".

Espero que al menos de salud esteis bien. Por aquí todos funcionan ahora a la perfección, aunque Soledad no estudia todo lo que debiera, so pretexto de que debe cuidarse.

Llegaron tus libros y ya leí JUAN PEDRO y los poemas que no conocía de la Antología. Han quedado muy bien de presentación en lo que se refiere a tipografía. Los dibujos no me gustan y creo que en la Antología hay algunos de todo punto malos. Salvando ese detalle el libro está bien hecho y una vez encuadernado, para quitarle la ~~portada~~ ^{adrieta} que es abominable, quedará muy bonito.

El JUAN PEDRO me gustó de veras. Está en su primera parte muy bien construido y la figura del protagonista dibujada con firmeza. Carmela se desvanece un poco. Está más sugerida que presente y ello que en poesía es incluso recomendable, en la novela le hace perder consistencia. Tiene interés y la prosa es buena, aunque en seis o siete frases quedé enganchado, como la pluma cuando al escribir tropieza con un defecto del papel. Son frases un poco literarias que nada te costaría eliminar. Me sorprende, después de leerla que no tuvieras más votos en el Nadal, pues, a mi juicio el libro es de público y debe venderse bien.

Gracias por tu opinión sobre el artículo sobre Rosalía. No dejes de leer el artículo que acabo de publicar en REVISTA de Barcelona, sobre la generación española del 36, donde te cito como ejemplo de la novelística generacional para contraponerte al modo de escribir de nuestro querido Jarnés. Salió en el número de la semana actual. Tengo pensamiento de escribir una serie de estudios sobre literatura española como los de Rosalía, Clarín y Gari- vet, que leíste en INSULA, pero de momento no me será posible haberlo pues necesito preparar para Puerto Rico un curso largo sobre TEORIA DEL DERECHO y solo los libros que he de leer y extractar me llevan de tres a cuatro horas diarias de trabajo.

Tuve carta de José Manuel a quien contestaré enseguida. Anticipale un abrazo en mi nombre. Cariños para Pilar, los chicos y los abuelos. Enhorabuena por los libros y un abrazo muy fuerte de tu fraternal

P. Casals

Apéndice XIV:
Carta enviada por Gullón a Gil, 3 de mayo de 1951. Archivo personal Ildelfonso Manuel-Gil.

RICARDO GULLÓN

Santander 3 mayo 1951.

Queridísimo Manolo : Al llegar el lunes a casa justamente a la una y diez de la tarde, y enterarme que te habías marchado sin que yo pudiera darte el abrazo de despedida, me llevé un gran disgusto. Pero, por desgracia no era esta contrariedad lo único desagradable que aquí me esperaba, pues Luisa había tenido carta de su casa en que le daban malísimas impresiones de su hermana menor; tan malas que ha tenido que salir para Madrid pues lo que tiene la pobre Cuca es un tumor en el cerebro y mañana viernes la operan. Los riesgos son enormes, y no sólo por el tumor, sino por su grave lesión cardíaca. Supongo que es una última carta y así me lo ha hecho deducir la conversación telefónica que esta misma mañana tuve con mi cuñado. Cuando llegaste a casa dijo Luisa que estaba tan afectada, por la recién recibida noticia, que ni supo atenderte ni despedirte. Perdónale, pero ya a veces que desdichadamente no le faltaba motivo para estar trastornada.

Corregí todas las pruebas y hubieran salido ya de no haberme encontrado ayer con la sorpresa de que sólo admitían impresiones hasta las doce (yo fui a las doce y cuarto) y hoy no se certificaban esos envíos por ser día festivo. Una delicia. Mañana irá todo y supongo que en seguida tendrás segundas pruebas. Por Dios cuidame la corrección de ellas y como José Manuel se había ofrecido a repasar las comas, que te ayude y las de un vistazo. ¹ quedaron sin corregir muchos folios. Cuida de que a todos les pongan el acento del "Gullón". Incluye en su sitio la dedi-

icatoria adjunta y cuida tambien de que se revise la numeración puesto que la dedicatoria significa dos paginas más.

3°. Pon una pagina de titulillo al apéndice, que diga "Apéndice documental".

4°. Cuida de ver si el fotograbado de Gil ya hecho va bien en el tamaño en que le tenemos.

5°. Recuerda lo de los treinta ejemplares para mi, para regalar a los amigos.

Y esto es todo por hoy, respecto a este asunto.

Te hecho mucho de menos. Tu amistad es algo inapreciable y que no se parece a nada. Yo suñongo que un hermano, en el mejor caso, es algo parecido a lo que tu rpresentas para mí, pues el caso es que cuando pienso cómo hablamos tu y yo y lo que tã consejo y parecer represent para mí, los demás amigos me parecen quedarx muy atrás.

A Pilar y los sobrinillos, a los abuelos, nuestro cariño. Y para tí un abrazo muy fuerte de

P. Rando

Apéndice XV:
Carta enviada por Ayala a Gullón, 26 de mayo de 1962. Archivo Fundación Francisco Ayala.

Epistolario FRANCISCO AYALA

Carta de Francisco Ayala a Ricardo Gullón (26/05/1962)

26 de mayo 62

Querido Ricardo:

Felizmente lo de Gil parece haberse arreglado a última hora. Me dijo Pane que le telegrafiaba con respuesta pagada ofreciéndole el puesto por un año en las condiciones convenidas, que son excelentes. Ojalá sea así, y lo tengamos aquí en septiembre.

Te escribo a toda prisa, entre exámenes y preparativos de viaje. Salimos el día 10 por la mañana.

La continuación de *Muertes*, que por fin se titula *El fondo del vaso*, sale en el mes próximo, si es verdad lo que me dicen; de modo que no tardarás en recibir, como dirían algunos amigos, tu sendo ejemplar. Y ojalá que te guste.

Quizás habrás visto ya un cuento, "Boda sonada", no tan indecente como de ordinario, pero más ordinario que indecente. Te enviaré una separata de todos modos.

Te imaginarás cuanto me alegro de que ya te hayan concedido el waiver o como eso se llame.

En efecto, recibí la carta del Presidente, y se la remití al de la Academia sueca.

Si quieres algo para Buenos Aires, voy directamente allí, donde pasaré unos días antes del Brasil, me escribes enseguida.

Recibe un fuerte abrazo de

Ayala.-

REMITENTE: Ayala, Francisco

DESTINATARIO: Gullón, Ricardo

DESTINO: S.I.

ORIGEN: S.I.

FICHA DESCRIPTIVA: [Carta mecanografiada con firma autógrafa y con membrete:] RUTGERS, THE STATE UNIVERSITY / COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES / NEW BRUNSWICK, NEW JERSEY

Apéndice XVI:

Carta enviada por Ayala a Gil, 15 de septiembre de 1986. Archivo personal Idefonso-Manuel Gil.

FRANCISCO AYALA

Madrid, 15 de serptiembre de 1986

Mi querido Manolo:

Acabo de recibir tu libro, que es regalo inapreciable, pues supongo reúne tu poesía amatoria que, como bien sabes, me gusta muchísimo y estimo en alto grado. Cuando lo haya leído y saboreado volveré a escribirte; pero hoy lo hago inmediatamente y sin demora alguna porque el programa que me envías me ha dado un sobresalto. Yo estaba en la idea de que mi actuación debía tener lugar en los primeros días de diciembre. Quizá -de seguro- ha de ser confusión mía, pero eso era lo que tenía entendido desde que hablamos por teléfono. El hecho es que en la fecha señalada en ese programa debo estar en los Estados Unidos cumpliendo compromisos en Boston y Chicago, para regresar hacia el 15 o 20 de ese mes. Ya puedes imaginarte cuánto me perturba eso, y cuánto lamento -sí, como merto, ha sido mío el fallo- ocasionarte un trastorno. ¿Qué podría hacerse? Se me ocurre que podrías cambiarme de la fecha inaugural a la de clausura, lo cual encajaría mejor con mi tema, que no puede ser específicamente aragonés, sino referirse a la guerra civil, y al consiguiente exilio. Piénsalo, y cuando me llames la semana próxima nos pondremos de acuerdo. Creo que esa pudiera ser la solución, y que el ciclo termina con la discusión de ese tema.

El verano nuestro ha tenido sus más y sus menos, pero en conjunto no es cosa de quejarse, cuando uno está todavía en pie y salen adelante los que están cerca de uno. Los viajes han sido pocos, el trabajo mucho y la salud, como te digo, con altibajos. Pero, en fin...

Dale mis cariños a Pilar y a Vicki, y recibe un fuerte abrazo. de

Fca.-

Apéndice XVII:

Carta enviada por Llorens a Gil, 9 de junio de 1976. Archivo personal Ildefonso-Manuel Gil.

alcarraya, 9 julio 76

Queridos Pilar e Ildefonso:

como este

teléfono no funciona este verano como dice la
Compañía Telefónica que debe funcionar, no
sabemos si alguna de las llamadas frus-
tradas que hemos tenido en los últimos
días no será la nuestra.

¿Qué hay de nuestros planes veraniegos
en esta casa se os espera. Además de mu-
chas cañionales que pasan para las obras
de la nuclear de manera armando polvos
y trapabierta, la huerta y el jardín están
aún preciosos, olivado a romero y a pi-
no y a las flores de nuestras dociculas
mascetas, más las golononinas chillonas
y los pajavillos cantores. Hasta losruise-
ñeres del río se pararon al jardín, sólo
que ahora con el calor enmudecerán.

De todas modos el panorama campestre
es atractivo, y ahora con el nuevo y
juvenil gobierno de Suárez no hay más
que desear. De manera que ¡ánimo!

Esperamos que os encontréis bien de salud,
y que el calor no os pinte demasiado por
ahí. Aquí hasta ahora hizo fresco, con
lloviznas frecuentes, pero hoy ya se ha sen-
tido el verano.

Nosotros bien y deseando tener noticias
vuestras. afectos de Cecilia.

Un fuerte abrazo

Vicente *

Casa de Alcarroya
Jalisco (Valencia)

Vicente Llorens

Obras citadas

- Abellán José Luis. *El exilio español de 1939*. Taurus, 1976.
- , et al. *El exilio español de 1939: IV Cultura y literatura*. 6 vols. Taurus, 1977.
- Aguado, Ana. “*Memoria de la Guerra Civil e identidades femeninas antifranquistas*”.
- Amnis*, No. 2. Oct. 2011, en línea. URL:
- <http://journals.openedition.org/amnis/1508> ; DOI :
- <https://doi.org/10.4000/amnis.1508>
- Aguirre Oteiza, Daniel. *This Ghostly Poetry: Reading Spanish Republican Exiles between Literary History and Poetic Memory*. U of Toronto P, 2020.
- Alarcón, Javier Ignacio. “Una autoficción sin identidad: Reflexiones en torno a la autoficción especular”. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 107-127.
- Alberca, Manuel. “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 149-169.
- . *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Altet, Alicia, “El exilio republicano español de 1939 desde una perspectiva de las mujeres”. *Arenal*, 4-2. 1997, pp. 223-238.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Verso, 2006.
- Aranguren, José Luis. “La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración”. *Guaragua*, Autumn 1997, pp. 95-105.

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Autobiografía de mujeres*. Ed Universidad de Caldas, 2004.
- Armada, Alfonso. *Entrevista*. Realizada 20 septiembre 2021.
- Ascunce Arrieta, José Ángel. “Autobiografía y memoria en los escritores del exilio vasco”. *Exils et migrations ibériques au XXe siècle, 60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*. 1999, pp. 45-59.
- . *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Biblioteca Nueva, 2015.
- Aub, Max. *La calle de Valverde*. Seix Barral, 1970.
- . *La gallina ciega. Diario español*. Joaquín Mortiz, 1971.
- Augé, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trad. John Howe. Verso, 2008.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words: The Williams James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Clarendon P, 1962.
- Ayala, Francisco. “Para quién escribimos nosotros”. *SomSem*, 2007, pp. 1-8.
- . “La cuestionable literatura del exilio”. *Obras completas, volumen 3: Estudios literarios*. Galaxia Gutenberg, 2007, pp. 224-237.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson and Michael Hoquist. U of Texas P, 1981
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. Vern W. McGee. U Texas P, 1986.

- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. U of Minnesota P, 1984.
- Bal, Mieke. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. U of Toronto P, 1999.
- Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. P. Lang, 1994.
- Baudrillard, Jean. *America*. Verso, 1989.
- Bell, Michael Mayerfeld. "The Ghost of Place". *Theory and Society*, vol. 26, no. 6 1997, pp. 813-836.
- Becerra Mayor, David. "La Guerra Civil en la novela española actual. Entre el consenso de la Transición y el consenso neoliberal". *Revista chilena de Literatura*, Nov-2019, pp. 73-103.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda*. Cátedra, 2002.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Trad. Pablo Ires. Cactus, 2006.
- Beunza, José María Imízcoz, and Lara Arroyo Ruiz. "Redes sociales y correspondencia epistolar. Del análisis cualitativo de las relaciones personales a la reconstrucción de redes egocentradas". *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, Vol. 21, 2011, pp. 98-138.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 2008.
- Bjornson, Richard. *The Picaresque Hero in European Fiction*. U of Wisconsin P, 1977.
- Blas Zabaleta, Eva de, Patricio de Blas Martín-Meras, ed. *Julián Besteiro: Nadar contra corriente*. Algaba, 2003.

- Blanco White, José María. *Cartas de España*. Trad. Antonio Garnica, Alianza, 1972.
- Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Eudeba, 2006.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Brockmeier, Jens. *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford UP, 2015.
- Brook, Timothy. *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. Bloomsbury, 2008.
- Burns Marañón, Tom. *Hispanomía*. Plaza & Janés, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2007.
- Caballé, Anna. “¿Dónde está el hogar? Autobiografía y exilio”. *Cuadernos del CILHA*, Vol. 18, No. 27, 2017, pp. 53-71.
- Cabanellas, Guillermo. *La guerra de los mil días: nacimiento, vida y muerte de la II República española*. Heliasta, 1975.
- Camba, Julio. *Un año en el otro mundo*. Rey Lear, 2009.
- . *La ciudad automática*. Renacimiento, 2015.
- Cappello G., Héctor, José María López Sánchez y Antonio E. de Pedro Robles. “Intelectualidad española en América. La Junta para Ampliación de Estudios y sus redes culturales”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, Sociotam, Ene-Jun. 2007, pp. 115-140.
- Cart, Michael. “Here There Be Sanctuary: The Public Library as Refuge and Retreat”. *Public Library Quarterly*, Vol. 12, 1992, pp. 5-23.

- Casas, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ana Casas, ed. Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 7-25.
- Casey, Edward. “Imagination and Repetition in Literature: A Reassessment”. *Yale French Studies*, No. 52, pp. 249-267.
- Castro, Jhon. “El gran teatro del mundo, o la aventura de la existencia”. *Convenit Internacional*, No. 18, 2015, pp. 27-32.
- Castrogiovanni, Antonio Carlos. “Lugar, no-lugar y entre-lugar: Los ángulos del espacio turístico”. *Estudios y perspectivas en turismo*, Vol. 16, 2007, pp. 5-25.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Tusquets, 2001.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. U of California P, 1984. https://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_4/artc7A.html
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Floating P, 2009.
- Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, 2007.
- Conget, José María. Entrevista. Realizada 29 septiembre 2021.
- . “La republicana memoriosa: Carmen de Zulueta”. *ANLE*, Vol. 3. No. 5, 2014, pp. 19-26.
- Connell, R. W. *Masculinities*. U of California P, 2005.
- Conrich, Ian and Estella Tincknell. “Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal, and Humanism in Dogma 95.” *POV A Danish Journal of Film Studies*, Vol. 10, 2000.
- Cotarelo Esteban, Lucía. *Spain in The Hudson: Los poetas del exilio republicano español en Estados Unidos*. Visor, 2022.

- . "Hispanismo exiliado: el mundo literario y editorial de los intelectuales españoles llegados a Nueva York". *Castilla. Estudios de literatura*, Vol. 9, 2018, pp. 352-371.
- Creswell, Tim, Peter Merriman, ed. *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*. Routledge, 2010.
- Cypess, Sandra Messinger. *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory*. U of Texas P, 2012.
- Davies, David W. *Public Libraries As Culture and Social Centers: The Origin of the Concept*. Scarecrow P, 1974.
- De Jesús, Santa Teresa. *Libros de las moradas o Castillo interior*. Verbum, 2019.
- DeGloma, Thomas. "Awakenings: Autobiography, Memory, and the Social Logic of Personal Discovery". *Sociological Forum*, vol. 25, no. 3, 2010, pp. 519-540.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton, Columbia UP, 1994.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Trotta, 1997.
- . *La tarjeta postal: De Sócrates a Freud y más allá*. Trad. Haydée Silva. Siglo Veintiuno, 1986.
- Devés-Valdés, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. U Santiago de Chile.
- Domingo Martín, Javier. "La revista *Literatura* en el sistema literario español de los años 30". *Revista de Literatura*, vol. 83, no. 165, 2021, pp. 143-166.
- Domínguez Prats, Pilar. "Guerra de memorias y memorias de la guerra" *Bulletin hispanique*, Vol. 118, No. 1, 2016, pp. 65-80.

- Doubrovsky, Serge. *Fils: Roman*. Éditions Galilée, 1977.
- Ender, Evelyn. *Architects of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. U Michigan P, 2005.
- Enjuto-Rangel, Cecilia, et al. Ed. *Transatlantic Studies: Latin America, Iberia, and Africa*. Liverpool UP, 2019.
- Escobal, Patricio. *Las sacas*. Roldaña, 1981.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza, 1996.
- Faber, Sebastián. *Anglo-American Hispanists and the Spanish Civil War: Hispanophilia, Commitment, and Discipline*. AIAA, 2008.
- . “La literatura como acto afiliativo: La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”. *Contornos*, Ago. 2010, pp. 101-110.
- Fadón Guerra, Isidoro. “IES Cardenal Cisneros. Madrid”. *CEE Participación Educativa*, Vol. 7, 2008, pp. 55-59.
- Feal Deibe, Carlos. *En nombre de don Juan (Estructura de un mito literario)*. John Benjamins B.V, 1984.
- Featherstone, Mike. “Archive”. *Theory, Culture and Society*, Vol. 23, No. 2-3, 2006, pp. 591-596.
- Fernández, James D., and Luis Argeo. *Invisible Immigrants: Spaniards in the US (1868-1945)*. White Stone Ridge, 2015.
- Ferreras Savoye, Daniel. *Beyond Literary Studies: A Counter-Theoretical Approach*. McFarland, 2017.

- Feu, Montse. *Fighting Fascist Spain: Working Protest from the Printing Press*. U of Illinois P, 2020.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender & Representation in Mexico*. Carolyn G. Heilbrun y Nancy K. Miller, ed. Columbia UP, 1989.
- Frye, Joanne. *Living Stories, Telling Lives: Women and the Novel in Contemporary Experience*. U of Michigan P, 1986.
- Fuentes, Carlos. "Macondo, Seat of Time". *Literature and Arts of the Americas*, Vol. 50, No. 2, 2017, pp. 247–249.
- Fuentes, Víctor. *Bio-Grafía americana*. Fundación Jorge Guillén, 2004.
- . "Exiliados republicanos en Nueva York". *Claves de razón práctica*, No. 167, 2006, pp. 52-57.
- . "El Malcriado (1964–1975): La voz impresa del campesino y su impronta". Jesús Rosales y Vanessa Fonseca, ed. *Spanish Perspectives on Chicano Literature: Literary Essays*. Ohio State UP, 2017.
- . *Memorias del segundo exilio español (1954-2010)*. Verbum, 2011.
- . *mOrIr en Isla Vista. Novela de destierro*. Verbum, 2021.
- García Castañeda Salvador. *Las ideas literarias en España entre 1840 Y 1850*. U of California P, 1971.
- García Jiménez, Modesto. "Teoría y práctica: Una distinción inquietante". *Nómadas: Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. Vol. 14, No. 2, 2006.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Seuil, 2008.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Taurus, 1989.

- Gentic, Tania. *The Everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. NYU P, 2013.
- Gerli, E. Michael. *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*. UP of Kentucky, 1995.
- Gil, Ildelfonso-Manuel. *Concierto al atardecer* (1992). Diputación General de Aragón, 1992.
- . Crónica No. 1 (primera serie), “Primer contacto con Nueva York”, radiada el 4 de octubre de 1962. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 3 (primera serie), “Una ciudad americana”, radiada el 25 de octubre de 1962. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 5 (primera serie), “Paseos por la ciudad”, radiada el 8 de noviembre de 1962. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 10 (primera serie), “Última crónica universitaria”, radiada el 13 de diciembre de 1962. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 20 (primera serie), “Paseos por Nueva York: La calle 42”, radiada el 21 de febrero de 1963. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 25 (primera serie), “El dinero es redondo”, radiada el 21 de marzo de 1963. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 30 (primera serie), “Pascua americana”, radiada 9 de mayo de 1963. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 7 (segunda serie), “Paseos por Nueva York: el Empire State”, radiada el 19 de noviembre de 1964. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.

- . Crónica No. 15 (segunda serie), “La ciudad de las maravillas”, radiada el 14 de enero de 1965. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . Crónica No. 62 (segunda serie), “La Nochebuena se viene, la noche buena se va”, radiada el 23 de diciembre de 1965. Archivo personal Idelfonso-Manuel Gil.
- . *Juan Pedro el dallador*. Estudios literarios, 2007.
- . “Los espacios misteriosos de Gustavo Adolfo Bécquer”. *Revista de Filología Española*, Vol. 52, No. 1, 1969, pp. 119-129.
- . *Poemaciones*. Guara, 1982.
- . *Un caballito de cartón. Memorias, 1915-1925*. Xórdica, 2000.
- . *Vivos y muertos y otras apariciones (Memorias 1924-2000)*. Xórdica Editorial, 1996.
- . *Vuelta al amor en 54 poemas*. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1986.
- González de Garay Fernández, María Teresa. “Laberintos de almas: Autobiografías de los escritores del exilio republicano de 1939”. *Las escrituras del yo: Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Francisca Montiel Rayo, ed. Renacimiento, 2018, pp. 73-135.
- González-Allende, Iker. *Hombres en movimiento: Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999*. Purdue UP, 2018.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Duke UP, 1998.
- Gracia, Jordi. *A la intemperie: Exilio y cultura en España*. Anagrama, 2010.
- . *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España*. Anagrama, 2004.

- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith.
- Greenebaum, Mary. Entrevista. Realizada 29 septiembre 2021.
- Greenwood, Thomas. *Public Libraries: A History of the Movement and a Manual for the Organization and Management of Rate-supported Libraries*. Cassell, 1891.
- Grijelmo, Álex. *El estilo del periodista*. Taurus, 1997.
- Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Quaderns Cremà, 1995.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Handyside, Fiona. "Rohmer à la plage: The Role of the Beach in Three Films by Eric Rohmer". *Studies in French Cinema*. Vol. 9, No.2, 2009, pp. 147-160.
- Harrington, Michael. "La nueva pobreza norteamericana". *Nueva Sociedad*, No. 69, Nov-Dic., 1983, 61-69.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Blackwell, 1990.
- Hernández Cembellín, Beatriz. "Bauhaus, la escuela que unió arte y técnica". *Técnica industrial*, Vol. 252, 2004, pp. 68-75.
- Hernández García, José Ángel. *La Guerra Civil española y Colombia: Influencia del principal conflicto de entreguerras en Colombia*. Carrera 7, 2006.
- Hernández de León-Portilla, Ascensión. "La revista *Las Españas* cincuenta años después". *Publicaciones de la Residencia de Estudiantes*, 1996, pp. 287-303.
- Hernández Martínez, Manuel. *El silencio cálido desde una colina. El cancionero de la vida de Ildefonso-Manuel Gil*. Institución 'Fernando el Católico', 1997.

- . “Espacios aragoneses en la obra de Ildfonso-Manuel Gil”. *Alazet*, Vol. 5, 1993, pp. 71-89.
- . Introducción. *Narrativa breve completa*. Ildfonso-Manuel Gil. Larrumbe, 2010, pp. VII-CXI.
- . “Trayectoria vital y literaria de Ildfonso Manuel Gil López”. *Xiloca, Revista del Centro de Estudios del Jiloca*, No. 31, 2003, pp. 187-209.
- Hernández, Floreal. *Morir en Isla Vista*. Prames, 1999.
- Herrera-Damas, Susana y María del Pilar Martínez-Costa. “Rasgos diferenciales de la crónica radiofónica”. *Comunicación y Pluralismo*, Vol. 3, 2007, pp. 11-40.
- Hiriart, Rosario. *Ildfonso-Manuel Gil ante la crítica*. Institución ‘Fernando el Católico’, 1984.
- . *Un poeta ante el tiempo: Ildfonso-Manuel Gil*. Institución ‘Fernando el Católico’, 1981.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. U of California P, 1954.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins UP, 1978.
- Jiménez-Landi, Antonio. *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Taurus, 1973.
- . “La Institución Libre de Enseñanza en sus coordenadas pedagógicas”. *Revista de educación*, 1976.
- Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*. Calleja, 1917.
- . *El zaratán*. Niebla, 2017.

- . "Elegía pura". *Revista España*, Vol. 5, 1915.
- . *Espacio y Tiempo*. Linteo, 2012.
- Jirku, E. Brigitte y Begoña Pozo. "Escrituras del yo: Entre la autobiografía y la ficción". *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, Vol. 16, 2011, pp. 9-21.
- Junco, José Álvarez. *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*. Galaxia Gutemberg, 2016.
- Kagan, Richard L. *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*. U of Illinois P, 2002.
- . *The Spanish Craze*. U of Nebraska, 2019.
- Kamen, Henry. *The Disinherited: Exile and the Making of Spanish Culture, 1492-1975*. HarperCollins, 2007.
- Kierkegaard, Søren, et al. *The Essential Kierkegaard*. Princeton UP, 2000.
- Kolker Zelaya, Marielena. *Testimonios americanos de los transterrados de 1939*. Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- Kristeva, Julia. *Word, Dialogue and Novel*. Columbia UP, 1986.
- . "Women's Time". *Signs*, No. 1. 1981, pp. 13-35.
- LaCapra, Dominick. *History and its Limits: Human, Animal, Violence*. Cornell UP, 2009.
- Lafuente, Isaías. *Esclavos por la patria: la explotación de los presos bajo el Franquismo*. Ediciones Temas de Hoy, 2002.
- Laing, R. D. *The Divided Self*. Pantheon Books, 1969.
- Larraz, Fernando. Larraz, Fernando. "El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española". *Iberoamericana*, Sep. 2012, pp. 101-113.

- . *El monopolio de la palabra: El exilio intelectual en la España franquista*. Biblioteca Nueva, 2013.
- . “La ‘operación retorno’ de la narrativa en el exilio en la prensa diaria del Franquismo (1966-1975). Los casos de *ABC*, *Informaciones* y *Pueblo*.” *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 2011, pp. 171-195.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Blackwell Publishing, 1991.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Megazul–Endymion, 1994.
- Lerner, Bettina. Entrevista. Realizada 14 septiembre 2021.
- Levi, Primo. *The Drowned and the Saved*. Simon Schuster, 2017.
- Linhard, Tabea Alexa. “Hacia una poética del naufragio. Melancolía y estudios transatlánticos”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 75, No. 228, Jul-Sep 2009, pp. 819-839.
- Loureiro, Ángel G. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Vanderbilt UP, 2000.
- Machado, Antonio. “A don Francisco Giner de los Ríos”. *Revista España*, Vol. 5, 1915.
- . *Obras, poesía y prosa*. Ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Losada, 1964.
- Mainer, José Carlos. *Falange y literatura*. Labor, 1971.
- Marra López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*. Guadarrama, 1963.

- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Joaquín Mortiz, 1970.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Siruela, 2012.
- Martín Zorraquino, “María Antonia. Ildelfonso-Manuel Gil, en la vida universitaria española y americana”. *Sobre una generación de escritores (1936-1960)*. En *el centenario de Ildelfonso-Manuel Gil*. Ed. Manuel Hernández Martínez. Institución ‘Fernando el Católico’, 2013, pp. 103-113.
- Martinelli Cancilla, Phylis y Ana Varela-Lago, Ana, eds. *Hidden Out in The Open*. *Spa-nish migration to the United States (1875-1930)*. Colorado UP, 2018.
- Martínez, Josebe. *Exiliadas. Escritoras, guerra civil y memoria*. Montesinos, 2007.
- Martínez Chávez, Eva Elizabeth, ed. *Redes en el exilio: Francisco Ayala y El Fondo de Cultura Económica*. Dykinson, 2017.
- Martínez Martínez, Alba. “Las mujeres recuerdan. Género y memoria del exilio republicano en Francia (1939-1978)”. *Arenal*, Jul-Dic. 2019, pp. 367-398.
- Martínez-Costa, María del Pilar, y Susana Herrera Damas. “Rasgos diferenciales de la crónica radiofónica.” *Comunicación y pluralismo*, Vol. 3, no. 3, 2007, pp. 11–40.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. U of Minnesota P, 1994.
- McClennen, Sophia. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. Purdue UP, 2004.
- Merewether, Charles. Ed. *The Archive*. Whitechapel, 2006.
- Mesonero Romanos, Ramón de. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841*. Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881.

- Míguez, María Cecilia. “¿Anticomunistas, antiestadistas, antiperonistas? La ‘nacionalización’ de la Doctrina de Seguridad Nacional en la Argentina y la legitimación del golpe de estado de 1966”. *Revista SAAP. Publicación de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político*, Vol. 7.1, 2013, pp. 65-95.
- Minerbi Vargas, Daniel. *Migrantes y exiliados euiberolatinos: Espacios creados vía objetos desplazados en las maletas*. Arizona State U, ProQuest Dissertations & Theses, 2015.
- Montanari, Massimo. *Food is Culture*. Columbia UP, 2004.
- Montiel Rayo, Francisca. “Crónica de una paradójica insatisfacción: Los epistolarios del exilio republicano español de 1939”. *Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Renacimiento, 2018, pp. 189-258.
- Moraña, Mabel. *Ideologies of Hispanism*. Vanderbilt UP, 2005.
- Morente Valero, Francisco, et al. *La rabia y la idea: Política e identidad en la España republicana (1931-1936)*. P U Zaragoza, 2017.
- Musci, Mónica. “Viajes, exilio y memoria en Milenio de Manuel Vázquez Montalbán”. *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 2008, pp. 1-10.
- Musitano, Julia. “La autoficción: Una aproximación teórica entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria*, Primer semestre 2016, pp. 103-123.
- Naharro-Calderón, José María. *Entre alambradas y exilios: Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*. Biblioteca Nueva, 2017.

- . *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*. Anthropos, 1994.
- . Jorge Guillén y el interior (1945-1952): Presencia y comunicación”. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, No. 484, 1987, p. 1.
- . “Max Aub, Albert Camus y la peste concentracionaria.”
<https://www.fronterad.com/max-aub-albert-camus-y-la-pestes-concentracionaria/>
- , Coord. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*. Anthropos, 1991.
- Naranjo Orovio, Consuelo and Miguel Angel Puig-Samper. “Las redes de la ciencia: La JAE en el exilio”. *Asclepio: Revista de Historia de la medicina y de la ciencia*, Vol. 59, No. 2, 2011, pp. 231–254.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Gay Science*. Trad. Thomas Common et al., Dover Publications, 2020.
- Niño, Antonio. “El exilio intelectual republicano en los Estados Unidos”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2007, pp. 229-244.
- Nora, Eugenio de. *La novela española contemporánea*. Gredos, 1970.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Memory and Counter-Memory*. ed. Natalie Zemon Davis y Randolph Starn, no. especial de *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7-24.
- Nunley, Gayle R. *Scripted Geographies: Travel Writings by Nineteenth-Century Spanish Authors*. Bucknell UP, 2007.
- Onís, Federico de. *España en América*. Universidad de Puerto Rico, 1955.

- Ontañón, Elvira. “El instituto-Escuela, experiencia educativa de la Junta para la Ampliación de Estudios”. *1907-1987, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 80 años después, II*. Ed. José Manuel Sánchez Ron. CSIC, 1998.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo. La rebelión de las masas*. Porrúa, 2013.
- Osborne, Thomas. “The Ordinariness of the Archive”. *History of the Human Sciences*. Vol. 12, No. 2, 1999, pp. 51-64.
- Parker, Alexander A. *Los pícaros en la literatura: La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Gredos, 1971.
- Payán, Juan Jesús. “La identidad problemática del exiliado en ‘Morir en Isla Vista’ de Víctor Fuentes”. 29 Abril 2011. Aurora Boreal.
<https://www.auroraboreal.net/literatura/libros/795-la-identidad-problematica-del-exiliado-en-morir-en-isla-vista-de-victor-fuentes>
- Piñeda, de la Jesús Avelino. “Del tiempo en Platón”. *Thémata. Revista de Filosofía*, No. 38, 2007.
- Pinzón Riveradeneira, Lina María. *Análisis de la influencia de los Pactos de Letrán de 1929 sobre las relaciones bilaterales entre El Vaticano e Italia, entre 1929 y 1945*. Universidad del Rosario, Dissertations & Thesis, 2012.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Alianza, 2016.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía Original Completa*. Ed. José Manuel Blecua. Planeta, 1981.

- Raguer, Hilari. *La pólvora y el incienso: La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*. Península, 2008.
- Regueillet, Anne-Gaëlle. "Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: Noviazgo y sexualidad". *Hispania*, Vol. 64/3, No. 218, 2004, pp. 1027-1042.
- Ricci, Cristián. "Fuentes, Víctor Floreal. Bio-Grafía americana". 1 Dic 2019. Aurora Boreal. <https://www.auroraboreal.net/literatura/libros/360-fuentes-victor-loreal-bio-grafia-americana->
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Arrecife, 1999.
- . *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . "L'identité narrative". *La narration. Quand le récit deviant communication*. Ed. Pierre Bühler. *Labor et Fides*, 1988, pp. 287-300.
- Riddel, María del Carmen. *La escritura femenina en la postguerra española*. P. Lang, 1995.
- Francisco Ayala, la ilusión perseguida*. Dirigido por Javier Rioyo. Acción Cultural Española, 2006.
- Rojo, Gabriel. "Cartas al Ebro, de Benjamín Jarnés". *Los refugiados españoles y la cultura mexicana: Actas de las jornadas celebradas en España y México para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Casa de España en México (1938-2008)*. Ed. José Luis Abellán. Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 441-454.
- Roniger, Luis. et al. *Exile, Diaspora, and Return: Changing Cultural Landscapes in Argentina, Chile, Paraguay, and Uruguay*. Oxford UP, 2018.

- Roy, Pascal. *Design and Truth in Autobiography*. Garland, 1985.
- Ruiz Carnicer, Miguel Ángel. *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965: La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Siglo XXI de España, 1996.
- Ruiz Soriano, Francisco. *Goya y la generación de la República*. Fenice, 2005.
- Sánchez-Albornoz, Nicolás. “El exilio español en México en perspectiva comparada”. *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. Ed. Pablo Yankelevich. INAH-Plaza y Valdés, 2002, pp. 197-205.
- Sánchez Cuervo Antolín. “Memoria del exilio y exilio de la memoria”. *Arbor*, Ene-Feb. 2009, pp. 3-11.
- Sánchez de Madariaga, Elena. "Escritura epistolar y redes sociales. Pilar de Madariaga, Vassar College y el exilio." *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, Vol. 105.1, 2017, pp. 129-154.
- Sánchez Zapatero, Javier. “Una polifonía contra el olvido: Las memorias en la literatura del exilio republicano español de 1939”. *Las escrituras del yo: Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Ed. Francisca Montiel Rayo. Renacimiento, 2018, pp. 137-188.
- Sanz-Villanueva, Santos. “Narrativa de los vencidos (a propósito de *La moneda en el suelo*)”. *Sobre una generación de escritores (1936-1960). En el centenario de Ildelfonso-Manuel Gil*. Ed. Manuel Hernández Martínez. Institución ‘Fernando el Católico’, 2013, pp. 64-89.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *System of Transcendental Idealism* (1800). UP of Virginia, 1978.

- Scott, Joan W.: "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad".
Ayer, 62. 2006, pp. 111-138.
- Short, John Rennie Short. *The Urban Order: An Introduction to Cities, Culture, and Power*. Blackwell, 1996.
- Somers, Margaret R. "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach". *Theory and Society*, Vol. 23, 1994, pp. 605-649.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. "El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval". *Celistenesca*, Vol. 27, 2003, pp. 125-148.
- Sotelo Martínez, Ignacio. "Experiencia de dos exilios". *Revista de Libros*, Jul-Ago. 2009, pp. 31-32.
- Spires, Robert C. *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. UP of Kentucky, 1984.
- Stanton, Domna C. "Autogynography: Is the Subject Different?". *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Ed. Sidonie Smith and Julia Watson. U of Wisconsin P, 1998.
- Steedman, Carolyn. "Literacy, Reading, and Concepts of the Self". *The Cambridge Handbook of Literacy*. Ed. Olson, David R, and Nancy Torrance. Cambridge UP, 2009, pp. 221-241.
- Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile*. Harrap, 1972.
- Ugarte, Michael. *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*. Duke UP, 1989.
- Uriel, Pablo. *No se fusila en domingo*. Pre-Textos, 2005.

- Vargas Llosa, Mario. "Las antimemorias de Malraux". *Revista de la UNAM*, 1968, pp. 2-3.
- Velasco, Manuel Fernando. "Paulo Freire, Paul Ricouer y la identidad narrativa". *Revista Realidad*, Vol. 123, 210, pp. 117-147.
- Villagrà, Andrés. "La trilogía americana de Víctor Fuentes y la generación del segundo exilio". *Revista de la Academia Norteamericana de Lengua Española*, Vol. 12, 2017, pp. 351-60.
- Villama, Luis. "El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol.3, No. 1, 2015, pp. 43-57.
- Watson, Julia. "Shadowed Presence: Modern Women Writer's Autobiographies and the Other". *Studies in Autobiography*. James Olney, ed. Oxford UP, 1988.
- Waugh, Evelyn. *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder. A Novel*. Little Brown, 1979.
- Weinberg, Liliana. Coord. *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. U Nacional Autónoma de México.
- Wittlin, Joseph. "Sorrow and Grandeur of Exile". *The Polish Review*, Vol. 2, No. 2-3, 1957, pp. 99-111.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Broadview P, 2001.
- Yusta Rodrigo, Mercedes. "El pasado como trauma: Historia, memoria y 'recuperación de la memoria histórica' en la España actual". *Pandora: Revue d'etudes hispaniques*, Vol. 12, 2014, pp. 23-41.

Zambrano, María. "Carta sobre el exilio". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. Jun. 1961, pp. 65-70.

---. *Los bienaventurados*. Siruela, 2003.

Zulueta, Carmen de. *Caminos de España y América*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

---. *Cien años de educación de la mujer española*. Castalia, 1990.

---. *Julián Besteiro. Cartas desde la prisión*. Alianza, 1988.

---. *La España que pudo ser. Memorias de una institucionalista republicana*. Universidad de Murcia, 2000.

---. *Mi vida en España (1916-1936)*. Plataforma, 2011.