

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I
COMUNICACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA INGLESA I ALEMANYA



UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Entre espacios, entre exilios

Los espacios del exilio en la narrativa mexicana de
Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders

Tesis doctoral presentada por:

M^a Trinidad Marín Villora

Dirigida por:

Dra. Brigitte Jirku

Prof. Dr. Horst Weich

Programa de Doctorado:

**542-155F Oralidad y escritura:
Lenguajes especializados en el ámbito
anglogermánico**

Valencia- Múnich, 2012

A mis padres

Agradecimientos

El presente trabajo se ha desarrollado entre espacios y, en cada uno de ellos, he encontrado a personas que con su apoyo han allanado mi camino. Ahora que este camino llega a su fin, me gustaría dedicarles unas palabras de agradecimiento.

He tenido la suerte de disponer de la ayuda de dos directores de tesis, sin los que este trabajo no hubiera sido posible. En primer lugar, querría agradecer el apoyo constante de mi tutora en la Universitat de València, dra. Brigitte Jirku, por haber estado ahí siempre que lo he necesitado. Asimismo, me gustaría dar las gracias a mi tutor en la Ludwig-Maximilians-Universität München, Prof. dr. Horst Weich, por su valiosa ayuda desde el nacimiento de mi proyecto.

En segundo lugar, quisiera agradecer a mis padres y mis hermanos el apoyo incondicional que siempre me han brindado, y a los amigos que me han acompañado en lo bueno y en lo malo: Begoña, Elena, Julia y muchos más. A Eva, por su generosa ayuda. A Jose, por sus sabios consejos. A los pacientes lectores. A Beata, por creer siempre en mí. Y mi más caluroso agradecimiento está dedicado a la persona que ha vivido este trabajo desde su comienzo conmigo día a día, capítulo tras capítulo: a Filip, por estar siempre a mi lado y hacerme sentir bien.

Por último, me gustaría agradecer a La Caixa y DAAD la financiación de los dos primeros años de trabajo, gracias a la cual pudo arrancar este proyecto.

A todos, gracias.

Índice:

Introducción	11
1. Exilio y espacio	21
1.1. Estructura del espacio en la literatura del exilio	21
1.2. Espacios de evasión	23
1.2.1. La construcción de un espacio propio en el exilio.....	23
1.2.2. Espacios <i>otros</i>	25
1.2.3. El tiempo en el espacio de evasión	29
1.3. El exiliado en el nuevo espacio.....	31
2. El camino al exilio: caracterización de tres literaturas desterradas	35
2.1. El exilio literario alemán desde 1933	35
2.1.1. Literatura y cultura en el Tercer Reich	35
2.1.2. El éxodo intelectual.....	38
2.1.3. Anna Seghers	41
2.2. El exilio literario español de 1939	45
2.2.1. Literatura y cultura en la Segunda República	45
2.2.2. El éxodo intelectual.....	50
2.2.3. Max Aub	54
2.3. El exilio literario catalán	56
2.3.1. Lengua y cultura catalana antes de la Guerra Civil	56
2.3.2. Guerra y exilio.....	58
2.3.3. Pere Calders.....	61
2.4. Escribir en el exilio	63
2.4.1. Situación del escritor exiliado	63
2.4.2. El problema del idioma	66

3. México, país de acogida	69
3.1. El país que los exiliados encontraron	69
3.2. El exilio alemán en México	71
3.3. El exilio español, ¿destierro o <i>transtierro</i> ?	75
3.4. El exilio catalán en México	80
3.5. Tres exilios: un contraste.....	82
3.5.1. La creación de espacios de evasión	87
3.5.2. El idioma como enclave	90
3.6. El exilio mexicano de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders.....	91
4. <i>Der Ausflug der toten Mädchen</i>	95
4.1. Un relato del exilio	97
4.2. Exilio y espacio en <i>Der Ausflug der toten Mädchen</i>	98
4.2.1. Estructura del espacio.....	98
4.2.2. La construcción de un espacio de evasión.....	102
4.2.3. Estructura temporal	106
4.3. El exiliado en el espacio ajeno	110
4.3.1. Reeducación o mejora de A desde B	110
4.3.2. Hibridación	117
4.4. Otros espacios, espacios <i>otros</i>	119
4.4.1. El espacio de la identidad perdida.....	119
4.4.2. El espacio de la muerte	120
4.5. <i>Der Ausflug der toten Mädchen</i> , ¿un relato autobiográfico?	123
4.6. Conclusiones.....	128
5. <i>De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez</i>	131
5.1. Exilio y espacio en <i>De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez</i>	133
5.1.1. Estructura del espacio.....	133
5.1.2. La construcción de un espacio de evasión: el café	137

5.1.3. El café y el espacio de evasión en otros cuentos de Max Aub	138
5.1.4. <i>La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco</i>	141
5.1.5. El tiempo en el espacio de evasión	146
5.2. El exiliado en el espacio ajeno	150
5.2.1. La Conquista de B: una parodia (del exiliado)	150
5.2.2. Hibridación	157
5.3. Conclusiones	159
6. <i>L'ombra de l'atzavara</i>	163
6.1. Exilio y espacio en <i>L'ombra de l'atzavara</i>	165
6.1.1. Estructura del espacio	165
6.1.2. La construcción de un espacio de evasión	171
6.1.3. Tiempo	173
6.2. El exiliado en el espacio ajeno	175
6.2.1. Los personajes exiliados en el nuevo espacio	175
6.2.2. Nostalgia, adaptación, <i>contranostalgia</i>	176
6.2.3. Hibridación	180
6.3. Otros espacios, espacios otros	186
6.3.1. La funeraria y el cementerio	186
6.3.2. La casa	188
6.3.3. El taller	190
6.4. Pere Calders y Joan Deltell	191
6.5. Conclusiones	194
7. Entre espacios, entre exilios: un contraste a modo de conclusión	197
Zusammenfassung	205
a. Einleitung	205
b. Drei Exile im Kontrast	210
c. Das Erschaffen von Rückzugsräumen	212

d.	Das mexikanische Exil von Anna Seghers, Max Aub und Pere Calders.....	213
e.	Schlussfolgerungen	215
Bibliografía.....		223
A.	Fuentes primarias	223
B.	Crítica literaria.....	225
a.	Estudios generales	225
b.	Estudios sobre el exilio y contexto histórico.....	226
c.	Estudios sobre el espacio	240
d.	Estudios sobre los autores.....	242
i.	Max Aub.....	242
ii.	Pere Calders.....	246
iii.	Anna Seghers	248

Introducción

A raíz de la derrota republicana en la Guerra Civil española, aproximadamente medio millón de personas se vieron forzadas a abandonar su patria por temor a la represión de la posguerra. Aunque Francia fue el país receptor principal, un gran número de desterrados se refugió en México, lugar especialmente conveniente por el idioma común y las facilidades que el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas ofrecía. Una situación similar se dio tan sólo seis años antes en Alemania. Con la toma de poder del partido nacionalsocialista en 1933, cientos de miles abandonaron su país para vivir en el exilio. Después de haber luchado en vano contra el fascismo en Europa, los exiliados alemanes tuvieron que buscar nuevos destinos de acogida más seguros en ultramar.

Tanto los autores exiliados españoles como los alemanes partieron de una situación común que les hizo coincidir en los más diversos escenarios: en su causa contra el fascismo se reunieron en los Congresos Internacionales para la Defensa de la Cultura organizados en diferentes ciudades europeas (París, Valencia, Madrid). En ellos participaron, entre otros, Anna Seghers y Max Aub, quienes lucharon contra el fascismo a través de sus escritos. En el frente, tanto alemanes como españoles combatieron por el gobierno legítimo durante la Guerra Civil española, como fue el caso de Pere Calders, Ludwig Renn o Bodo Uhse. Tras la derrota en la guerra, muchos de ellos fueron internados en campos de concentración, como Max Aub, Pere Calders o Gustav Regler. Finalmente, en el exilio, todos ellos sufrieron la separación de la patria. En consecuencia, los autores alemanes y españoles en el destierro partieron de una situación muy similar, en muchos momentos común, hasta su llegada al país de acogida.

Por su excepcional política de admisión de refugiados y el apoyo de su gobierno, México se convirtió en uno de los países más apropiados para continuar la lucha antifascista que había comenzado en Europa. Allí encontraron asilo más de 20.000 republicanos españoles, de entre ellos aproximadamente 6.000 intelectuales, así como la mayoría de los autores alemanes que había luchado en las Brigadas Internacionales a favor de la República.

México pasó a ser un importante centro de convergencia cultural en los años 1936-45, donde confluyeron personalidades destacadas de la intelectualidad alemana y española.

A pesar de partir de una situación similar en el destierro, los tres colectivos de exiliados que nos ocupan vivieron experiencias diferentes en tierras mexicanas. Esto se debió en gran medida a su diferente conocimiento del idioma del país de acogida: los autores alemanes no hablaban en su mayoría el español; los españoles, aunque en una variedad diferente, compartían su lengua con los mexicanos, lo que les benefició notablemente; y los catalanes comprendían y hablaban español, pero se aferraban a la lengua catalana en una lucha por la supervivencia de su cultura. En consecuencia, gozaron de diferentes oportunidades profesionales y acceso al público mexicano, lo que repercutió en sus posibilidades de publicación y, por ende, en su situación económica.

De los autores que se exiliaron en México nos centraremos en tres fundamentalmente, como representantes de las tres literaturas que nos ocupan: la escritora Anna Seghers se tomará como referencia para la literatura alemana en el exilio mexicano, y los autores Max Aub y Pere Calders para las literaturas española y catalana respectivamente. Diferenciaremos el exilio catalán dentro del conjunto español para ofrecer la perspectiva de una literatura española de lengua no castellana. Tanto Seghers como Aub y Calders tuvieron en común la lucha contra el fascismo en Europa, una estación en el exilio en Francia y un país de acogida: México. Sus biografías dejan constancia de la situación del escritor exiliado en la época.

Francia, México, Estados Unidos, Argentina... cualquiera que fuera su lugar de destino los autores desterrados se enfrentaron a dificultades tanto personales como profesionales para seguir adelante. A pesar de los obstáculos la mayoría de ellos siguió escribiendo, conformando lo que llamamos literatura del exilio. Con literatura del exilio se hará referencia a las obras de autores que han sufrido la experiencia del destierro, creadas bien en el país de acogida o una vez de regreso a la patria, siendo en este último caso el exilio el tema de la obra. Por la amplitud del concepto nos referiremos a las obras escritas desde 1933 por autores de lengua alemana y desde 1939 por los de lengua española y catalana.

La investigación sobre la literatura del exilio en la República Federal de Alemania¹ tiene su auge en la década de 1970 cuando, por la nueva situación socio-histórica, Alemania abría las puertas a un estudio que había estado relegado a un segundo plano. Como sucedió

¹ En la República Democrática Alemana el tema se trataba ya desde los años 50.

con la literatura del exilio español, muchas veces fueron los propios autores exiliados quienes realizaron los primeros trabajos sobre el tema. Paulatinamente surgieron estudios críticos en los que se intentó desarrollar una tipología de la temática de las obras del exilio en su conjunto, si bien es cierto que ninguna ha trascendido como canónica.

En España, la dictadura de Franco imposibilitó un desarrollo de la investigación en este campo. Los primeros estudios sobre el exilio, y más concretamente del exilio literario español, datan de la década de los sesenta, aunque no es hasta la muerte del dictador cuando empiezan a proliferar. En el caso del exilio mexicano, las primeras publicaciones sobre el destierro español y catalán se llevaron a cabo en México desde los años cuarenta. A partir de la década de los ochenta, los trabajos sobre el tema empezaron a publicarse fundamentalmente en España. En la actualidad, la investigación sobre el destierro está, dentro de la preocupación general por recuperar el pasado, en pleno auge. Al igual que con la literatura española, el estudio de la literatura catalana del exilio se encuentra en pleno desarrollo.

En las últimas décadas la crítica se ha ocupado del estudio de las obras de autores desterrados, tanto alemanes como españoles, pero sólo tímidamente se aborda el tema desde una perspectiva comparatista. Destacaremos los trabajos de Hans - Bernhard Moeller y John Spalek por ser los más cercanos a los objetivos de nuestro estudio. Moeller hace una aproximación comparatista al momento histórico que rodeó al exilio alemán, español y eslavo en Latinoamérica, en su artículo *Historical Background and Patterns of the Exodus of European Exile Writers*². Por otra parte, en *The Varieties of Exile Experience: German, Polish, and Spanish Writers*³ John M. Spalek realiza un acercamiento literario a los exilios alemán, español y polaco, pero tomando como país de acogida común Argentina.

Ambos estudios demuestran que queda mucho que investigar a este respecto. Tres décadas después de que fueran escritos, todavía se echa en falta un trabajo amplio que combine las experiencias de alemanes y españoles en el destierro desde un punto de vista

² Hans-Bernhard Moeller: "Historical Background and Patterns of the Exodus of European Exile Writers", en Hans-Bernhard Moeller (ed.): *Latin America and the Literature of Exile. A comparative View of the 20th Century European Refugee Writers in the New World*, Heidelberg: Carl Winter, 1983, pp. 49-67. La obra de Moeller recoge estudios comparatistas sobre autores exiliados en Latinoamérica procedentes de España, Alemania, Francia, Polonia, Rusia y Ucrania. Véase la introducción de Moeller: "Introduction: Exile Literature and the Role of Comparative Literary Scholarship", en Moeller, 1983, pp. 7-22.

³ John M. Spalek: "The Varieties of Exile Experience: German, Polish, and Spanish Writers", en Moeller, 1983, pp. 71-90. Spalek se centra en autores representativos de cada literatura: el escritor polaco Witold Gombrowicz, el autor alemán Paul Zech y los españoles Francisco Ayala, Rafael Alberti y Alejandro Casona.

literario. Ante esta necesidad nace el presente proyecto: un estudio comparativo de la literatura del exilio alemana, española y catalana escrita en México desde 1939. La base del estudio la constituirá el análisis de la semiótica del espacio en los textos escogidos. Tomaremos como referencia principal *Estructura del texto artístico*, de Jurij Lotman, donde se argumenta que la estructura del espacio textual transmite más que un mero contexto, puesto que deja patente una ideología, una manera de pensar. Conceptos que pueden organizar espacialmente un texto como alto-bajo, izquierda-derecha o cerca-lejos, pueden adquirir un nuevo significado en la construcción de modelos culturales entendiéndose como valioso-no valioso, bueno-malo, propio-ajeno. Por ello, a través de la estructura del espacio en las obras de la literatura del exilio, se puede extraer información acerca del país de acogida y el conflicto en el que el exiliado se encuentra allí. Esta relación del texto con el mundo que le rodea se enmarca en el estudio de la semiótica de la cultura, cuyo máximo exponente es el propio Lotman.

La semiótica de la cultura tiene su origen en la semiótica tradicional o semiología, la disciplina que se ocupa del estudio de los signos, surgida a raíz de las ideas del filósofo norteamericano Charles S. Peirce y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure⁴. A finales de la década de los 60, la semiótica comenzó una nueva etapa, a partir de la cual empezó a coexistir con otras ciencias como la antropología, la lingüística, la teoría de la información, etc., en busca de nuevos objetos de aplicación. En esta nueva etapa se encuadra la semiótica soviética, a la que pertenecía Lotman y la Escuela de Tartu. El estudio semiótico se amplió a "*cualquier sistema de signos*"⁵, distanciándose de la tradición lingüística y filosófica que caracterizaba a la corriente tradicional. A partir de la década de los setenta, la cultura se convirtió en el centro de su estudio⁶. Al ser un medio que transmite información, la cultura se entiende como un lenguaje, como un sistema de signos organizado, del que podemos adquirir información por medio de su decodificación⁷. En consecuencia, es posible decodificar los textos a través de sus coordenadas espaciales, estableciendo una relación

⁴ Véase la introducción de Jorge Lozano a Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979, pp. 12- 14.

⁵ Lozano en Lotman, 1979, p. 13. Original en cursiva.

⁶ Lotman define la cultura como el conjunto de información no genética, la memoria común de la humanidad o de colectivos nacionales o sociales. Con memoria se refiere a la facultad de un sistema de conservar y acumular información. Véase "El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX", en Jurij Lotman y Escuela de Tartu, 1979, pp. 41-66.

⁷ Véase Lozano en Lotman, 1979, p. 23.

con el mundo externo a estos, para hacer una lectura de la experiencia del exilio en clave de sus espacios.

La aplicación del modelo de estudio de Lotman nos permitirá analizar la estructura del espacio textual tanto en el plano de la historia como en el del discurso. Partiremos de la idea de que, desde el momento en que abandonan su patria, los exiliados se convierten en desterrados, desplazados de su espacio propio (patria) a otro ajeno (su país de acogida). En el espacio “del otro”, un espacio hostil en la medida en que no es propio, los refugiados crean lugares reales o imaginarios, en los que reconstruirán el espacio perdido y podrán evadirse del choque cultural en el que viven sumidos. Exploraremos estos espacios de evasión en relación con las heterotopías de Michel Foucault: lugares diferentes dentro de una sociedad. Nuestro objetivo es estudiar la representación literaria de los espacios que se crean en el exilio y la relación que se establece entre estos y los personajes exiliados en el marco de los textos escogidos. El modelo de Lotman permitirá asimismo establecer una relación entre los espacios que se crean en los textos y los que se crearon en la realidad.

Un estudio sobre el destierro es inseparable de un estudio sobre el espacio, puesto que el exilio se relaciona con la privación del espacio propio de un individuo. Todo individuo dispone de un espacio, que puede definirse como un lugar cercano, conocido, donde se siente seguro. Puede ser un lugar real, en el que se puede entrar y del que se puede salir, como por ejemplo una casa, una institución cultural o un país. Puede ser también un lugar irreal o imaginario, como su cultura, lengua o memoria. Lo que hace de estos lugares un espacio *propio*, es el valor que los individuos les atribuimos, valor que depende en gran medida de cómo nos sentimos en ellos. Así, una casa, institución cultural o un país pueden tener un valor de patria para determinada persona, mientras que ese mismo lugar (la misma casa, el mismo café, el mismo país) puede tener un significado completamente distinto para otro individuo. Es más, dependiendo del momento, un mismo individuo puede atribuir a cierto espacio un valor determinado para después, con el paso del tiempo, atribuirle otro distinto.

En los últimos años, ha comenzado a cobrar importancia el estudio del espacio relacionado con la literatura del exilio. Destacaremos el reciente trabajo de Carlos Guzmán, *Una geografía imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*⁸, donde el autor trata la ficcionalización del espacio urbano de México en la literatura catalana del exilio y señala

⁸ Carlos Guzmán: *Una geografía imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*, Valencia: Tres i Quatre, 2008.

escenarios comunes en obras de autores catalanes ambientadas en México. Asimismo la tesis doctoral *De Espacios y de Exilios: el destierro español en el pensamiento contemporáneo*⁹, de Andrea Luquín, aborda el tema del espacio en cuatro figuras del exilio mexicano pertenecientes a las disciplinas de la literatura, la filosofía y la pintura: Max Aub, María Zambrano, José Gaos y Remedios Varo.

Para la selección de las obras a analizar en el presente trabajo se han tenido en cuenta diversos criterios. Todos ellos son textos narrativos de ficción en prosa, escritos por un autor alemán o español (de habla castellana o catalana) exiliado en México, que ha huido de un régimen totalitario en su país de origen. Los textos comparten a un exiliado como protagonista y están ambientados en México, el país de acogida común. Un criterio fundamental para la selección ha sido que aparezca al menos un personaje del país de acogida que permita analizar el choque no sólo con el nuevo espacio sino también con la nueva cultura. Dentro de los que cumplían estos requisitos, hemos escogido aquellos que presentaban de forma más clara la idea del enclave y del espacio de evasión. Un texto de cada literatura servirá para facilitar la base del contraste, si bien en el caso de Max Aub se complementará el texto principal con dos de sus cuentos que apoyarán las tesis expuestas. El corpus escogido para el análisis se compone de los siguientes textos: *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943) de Anna Seghers, *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* (1959) de Max Aub y *L'ombra de l'atzavara* (1964) de Pere Calders. Como contrapunto al cuento de Max Aub se estudiarán *La Merced* (1960) y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960).

En el primer capítulo presentamos la base teórica sobre la que se fundamentará el estudio: introduciremos tanto las ideas de J. Lotman como las de M. Foucault para crear un modelo del espacio en la literatura del exilio. Junto al concepto de espacio, exploraremos el concepto de tiempo para demostrar la imposibilidad de retorno de los exiliados a la patria tal y como la dejaron. A partir de la idea espacio-tiempo perdido (*destierro* vs. *destiempo*) argumentaremos que los exiliados viven en dos lugares y dos tiempos distintos simultáneamente.

⁹ Andrea Luquín Calvo: *De Espacios y de Exilios: el destierro español en el pensamiento contemporáneo*, Valencia: Universidad de Valencia, 2009. Tesis doctoral.

Dado que a menudo los autores trasladaban su espacio biográfico al literario, las circunstancias que rodean a los personajes exiliados de los textos literarios y la estructura del espacio subyacente en éstos se convierte en un reflejo del mundo real en el que vivían sus autores. El segundo y tercer capítulo ofrecerán una aproximación socio-histórica al momento en el que se contextualizan los textos literarios escogidos, poniendo de relieve las experiencias en el exilio de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders. Al no ser el objetivo de este trabajo un estudio histórico sino literario, estos capítulos no pretenden hacer una exposición detallada de la época en Alemania y España, sino subrayar los acontecimientos más destacados del momento y aquéllos que aportarán información para definir los espacios del exilio en los textos.

El capítulo segundo se centrará en una caracterización del exilio literario alemán y español a partir de 1933 y 1936 respectivamente. Trataremos, dentro del exilio español, el caso concreto de los catalanoparlantes. Dicha tarea se llevará a cabo en tres pasos: en primer lugar, introduciremos la época histórica inmediatamente anterior al momento del exilio y se enumerarán las causas por las que los autores se vieron obligados a abandonar sus respectivos países así como los principales lugares de destino. En segundo lugar haremos hincapié en la situación de la cultura en la época, en cómo se vio afectada por los cambios (especialmente el ámbito de la literatura) y centraremos nuestra atención en el autor escogido para representar cada cultura: en su biografía, especialmente a partir de la época que nos interesa para este trabajo, así como su experiencia en el exilio. A continuación exploraremos la influencia de la experiencia del exilio en el proceso de creación literaria, en qué circunstancias se vieron sumidos los autores y qué estrategias utilizaron para poder seguir dedicándose a su trabajo. Abordaremos el problema de la pérdida del idioma en el exilio como pérdida del instrumento de trabajo del escritor. La problemática del idioma en el país de acogida será un aspecto destacado para la comparación, dado que las tres literaturas y sus autores partían de una diferente lengua: alemán, español y catalán.

El capítulo tercero completa al segundo en su contextualización socio-histórica, con una aproximación a la situación mexicana en los años 30 y 40, en el momento de recibir a los refugiados. El capítulo está dividido en las tres culturas que nos ocupan, con el fin de presentar el país que los desterrados encontraron, así como la actividad cultural que desarrollaron allí, con sus dificultades o sus privilegios. El problema del idioma será de nuevo

la base para la comparación de las dificultades que las tres culturas en cuestión encontraron en México. En el capítulo tercero ofreceremos asimismo un contraste entre las tres literaturas y los tres autores exiliados en México: señalaremos qué espacios de evasión se crean en la realidad de los exiliados alemanes y españoles, cómo reaccionaron los desterrados reales en el país de acogida mexicano y cómo fueron esos espacios del exilio que se crearon en la realidad y que después se llevaron a la ficción.

Los capítulos cuarto, quinto y sexto se dedicarán al análisis literario. En los tres capítulos se seguirá la misma metodología: en primer lugar, estableceremos la estructura del espacio en los textos, tanto en la historia como en el discurso, así como la caracterización del espacio propio y del ajeno desde el punto de vista del personaje exiliado. Estudiaremos las estrategias de las que hacen uso los protagonistas para soportar el hecho de estar desplazados en el mundo del otro, entre ellas la creación de un espacio de evasión. En segundo lugar, nos centraremos en el protagonista. Atenderemos a sus reacciones ante la experiencia del exilio y el choque cultural en el que se encuentra inmerso, así como su relación con el personaje del país de acogida y con la nueva lengua. Indicaremos, del mismo modo, los diversos espacios que se crean en los textos, tanto propios como ajenos. En el análisis textual se tendrá en cuenta la cuestión de la hibridación de los personajes. Con hibridación se hará referencia a la mezcla que, inconscientemente, sufren los personajes de los textos al estar en contacto con la cultura del país de acogida¹⁰.

Tras el análisis del corpus, en el capítulo séptimo realizaremos un contraste comparativo que nos permitirá llegar a conclusiones sobre las obras analizadas, para reflexionar sobre la importancia de la estructura del espacio en la interpretación de la literatura del exilio y sobre la relación entre exilio y espacio, presente tanto en la ficción como en la realidad de las tres culturas y literaturas estudiadas. Exploraremos cómo se presenta el país de acogida y sus habitantes desde la perspectiva del exiliado en los textos, así como el uso que se hace de los estereotipos y la ficcionalización del choque de culturas. Del mismo modo, analizaremos la imagen que ofrece el personaje de ficción de su patria perdida. Observaremos, por otro lado, cómo el lenguaje de los personajes se ve influenciado por la nueva situación y comprobaremos si se dan muestras en ellos de hibridación. Por último,

¹⁰ El concepto de hibridación ocupa un lugar importante en el estudio del postcolonialismo. Sin embargo, en el presente estudio no se utilizará en referencia a teorías postcoloniales.

discutiremos la función de la literatura en el exilio, tanto para el público al que se dirigen como para sus autores. Trataremos la cuestión de la literatura como testimonio de la experiencia exílica, poniendo de relieve su aspecto autobiográfico, así como la historicidad que traspasa al espacio literario.

1. Exilio y espacio

1.1. Estructura del espacio en la literatura del exilio

En *Estructura del texto artístico*¹¹, Jurij M. Lotman afirma que la obra de arte tiene la capacidad de representar el mundo externo a ella constituyendo “un modelo finito del mundo infinito”¹². De este modo, si el texto representa el mundo, la estructura del texto representará la estructura del mundo. Basándose en esta idea argumenta que, a través de la estructura interna del espacio textual, obtenemos un modelo del espacio del mundo externo a la obra, al igual que “la sintagmática de los elementos en el interior del texto [se convierte] en el lenguaje de modelización espacial”¹³.

El lenguaje de las relaciones espaciales es para Lotman una manera fundamental de comprender la realidad. Conceptos como alto-bajo, izquierda-derecha o cerca-lejos, los cuales pueden organizar espacialmente un texto, pueden adquirir un nuevo significado en la construcción de modelos culturales convirtiéndose en valioso-no valioso, bueno-malo, propio-ajeno, etc.:

Las ideas acerca de pensamientos, ocupaciones, profesiones «altas» y «bajas», la asimilación de lo «próximo» con lo comprensible, propio, familiar, y de lo «lejano» con lo incomprensible y ajeno, todo ello se ordena en modelos del mundo dotados de rasgos netamente espaciales.¹⁴

Según Lotman, el concepto del espacio artístico está estrechamente relacionado con el del argumento o *sujet*. El argumento se conforma en base a lo que él llama *acontecimiento* y que define como “la mínima unidad indisoluble de la construcción argumental”¹⁵. Este concepto se relaciona con el del espacio en la medida en que “[e]n un texto, *acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico*”¹⁶.

Todo argumento debe contener estos tres elementos:

¹¹ Véase Jurij M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1988, especialmente el capítulo 8: “Composición de la obra artística verbal”, pp. 261-342.

¹² Lotman, 1988, p. 262.

¹³ Lotman añade que cabe la “posibilidad de construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial”. *Ibidem*, p. 271.

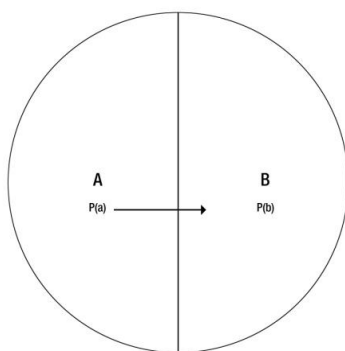
¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 284.

¹⁶ *Ibidem*, p. 285. Original en cursiva.

- 1) un cierto campo semántico dividido en dos subconjuntos recíprocamente complementarios; 2) el límite entre estos subconjuntos, impenetrable en condiciones normales pero que en el caso dado (el texto con argumento se refiere siempre al caso dado) se revela como penetrable para el héroe-actuante; 3) el héroe actuante.¹⁷

Es decir, los textos están organizados internamente en una contraposición binaria de dos subconjuntos o mundos, divididos por una línea generalmente infranqueable para los personajes. Sólo los que él denomina personajes móviles son capaces de cruzarla. En el momento en que el personaje se desplaza al subconjunto opuesto, tiene lugar un *acontecimiento*, que da lugar a su vez al argumento. Gráficamente se podría expresar así¹⁸:



En la imagen, P (a) es el personaje móvil que al traspasar la frontera se encuentra en el mundo B, espacio de los personajes que ahí habitan: P (b). El límite que separa ambos mundos según Lotman, representa un obstáculo. Una vez el héroe lo traspasa, se encuentra en lo que denomina el *anticampo* semántico del campo inicial o *antientorno*.

Si aplicamos estas ideas a los textos de la literatura del exilio escogidos para nuestro análisis, observaremos que el fenómeno real del destierro se traspone a la estructura espacial de los textos. Al igual que el exiliado se ve obligado a abandonar su espacio y a traspasar la frontera hacia uno nuevo, P (a), el personaje exiliado, se verá obligado a cruzar

¹⁷ *Ibidem*, p. 293. Lotman divide los textos en dos grupos: con argumento y sin argumento. En los textos sin argumento, los personajes no pueden atravesar la línea que divide los dos mundos o campos semánticos. En cambio, en los textos con argumento sí cabe esta posibilidad.

¹⁸ Adaptado de Andreas Mahler: "Welt Modell Theater - Sujetbildung und Sujetwandel im englischen Drama der frühen Neuzeit", en *Poetica*, 30, 1998, pp. 1-45.

la frontera al mundo B y convivir en el nuevo espacio o *antientorno* con sus habitantes. Con *antientorno* entendemos aquél en oposición al entorno natural del personaje exiliado, es decir, el país de acogida.

Se distinguirán tres niveles en la estructura de los textos: en el nivel topográfico, el subconjunto o mundo A representará la patria del personaje, en este caso Alemania o España. Por su parte, B representará el país de acogida, México. En el nivel espacial, A será lo que está lejos (en los textos, marcado como *allí*) y B lo que está cerca (*aquí*). Ésta será una de las razones de conflicto en los textos, así como en la realidad, puesto que el orden natural del espacio se ve alterado: la patria es lo lejano y el país de acogida lo cercano al personaje. Por último, en el nivel semiótico A representará lo propio, mientras que B será lo ajeno. En este punto reside el quid del exilio: los exiliados se ven forzados a abandonar el espacio propio para vivir en el ajeno. Es más, el espacio propio deja de existir. Cuando un nuevo régimen se impone de forma totalitaria provocando el exilio, el espacio A se reformula y se hace ajeno por la nueva situación política imperante. La patria se convierte en un lugar nuevo en todos los ámbitos: orden político, orden social e ideológico, de manera que se vuelve irrecuperable. En consecuencia, la patria tal como era sólo existirá en la memoria de los refugiados. Con el fin de diferenciar estos espacios en el análisis, denominaremos como A la patria del exiliado, mientras que A' será el espacio en el que A evoluciona con el nuevo gobierno.

Para afrontar su pérdida, los personajes exiliados reconstruirán la patria en el exilio por medio de la creación de espacios de evasión. De estos espacios, creados por y para la memoria, trataremos a continuación.

1.2. Espacios de evasión

1.2.1. La construcción de un espacio propio en el exilio

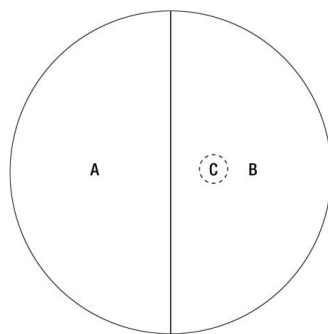
Como se ha señalado, el conflicto del exilio se puede resumir en términos de espacio: el desplazamiento del espacio propio A, al ajeno B, y la obligación de convivir con los personajes de B, P (b). Esto resulta en una tensión que causa la angustia del exiliado, al ver

que lo suyo está lejos y lo del otro está cerca. Para neutralizar o suspender esta tensión, los personajes exiliados construyen espacios alternativos como mecanismo de defensa, con los que se crean la ilusión de encontrarse de nuevo en la patria. Llamaremos a este nuevo espacio enclave o espacio C, siguiendo la terminología de Andreas Mahler.

Mahler adapta las ideas de Lotman y crea una serie de modelos para el análisis del argumento en diferentes obras del teatro inglés de la Edad Moderna¹⁹. Para ello, parte de la estructura del *sujet* lotmaniana, poniendo especial énfasis en la idea de que las dos partes del mundo tienen un orden que se ve garantizado por medio del límite, de la frontera entre ambos. Mahler resume la estructura del argumento de Lotman en dos elementos:

1. die Ordnung einer aus zwei disjunkten Teilräumen bestehenden «Welt» mit einer dazwischen liegenden ordnungsgarantierenden Grenze und 2. die ordnungsverletzende Überschreitung dieser Grenze durch eine Figur, dem «Helden» als Handlungsträger.²⁰

Es decir: todo está en orden cuando ambas partes permanecen en su lugar. Cuando un personaje se ve desplazado al mundo opuesto, el orden de las partes se ve afectado. Mahler introduce un concepto ilustrativo para nuestro propósito, el del enclave, al que llama C. Con éste se entiende un nuevo espacio que suspende la oposición entre A y B. Para nuestro estudio, C constituye un espacio propio dentro de lo ajeno, que podría representarse así²¹:



¹⁹ Véase Mahler, 1998, y Mahler: "A Lost World, no New-Found Land. Disorientation and Immobility as Social Criticism in Early Seventeenth-Century Tragedy", en James Hogg (ed.): *Jacobean Drama as Social Criticism*, New York: Mellen, 1995, pp. 26-43.

²⁰ Mahler, 1998, p. 7.

²¹ Adaptado de Mahler, 1998. Dependiendo de la estructura del texto a analizar, el modelo A-B-C presentado puede verse sujeto a variaciones.

En la imagen, la línea discontinua que delimita el espacio C representa su permeabilidad al mundo y cultura de B, ya que, aunque los personajes exiliados intenten reproducir en C el espacio de la patria tal como era, éste se verá inevitablemente influido por el espacio ajeno en el que está emplazado²². C es pues un enclave del espacio A en el espacio B que contiene elementos de ambos mundos: un espacio entre espacios. En C los exiliados se crean la ilusión de estar nuevamente en su espacio propio, hasta que puedan volver a A: el espacio de evasión se entiende como una sala de espera²³, una antesala del retorno.

Los espacios que se crean en los textos literarios serán fundamentales para la estructuración textual. Como señala Garrido, existen “espacios que ejercen un influjo determinante sobre la trama hasta el punto de configurar su estructura”²⁴. Los personajes exiliados construyen uno o varios espacios de evasión, que adoptarán diferentes formas: podrán ser espacios reales, como los cafés del exilio o instituciones en las que sólo los colectivos de exiliados toman parte (los ateneos, los clubs sociales o las imprentas y editoriales donde trabajan); o irreales, es decir, refugios creados en su imaginación para protegerse de lo ajeno, como su idioma, su memoria o la nostalgia de la patria perdida. En cualquier caso, dichos espacios de evasión constituyen los espacios propios de los personajes exiliados en el país de acogida. Podemos denominarlos, siguiendo a Foucault, espacios *otros*.

1.2.2. Espacios *otros*

El siguiente acercamiento al concepto de espacio se enmarca en el ámbito de las ciencias culturales. En su conferencia *Des espaces autres*²⁵, Michel Foucault se ocupa de los espacios en la sociedad, los lugares físicos donde habitamos. Para él, el espacio exterior se presenta conforme a las relaciones que se dan entre los diferentes emplazamientos que nos

²² Véase el capítulo 1.3 del presente trabajo.

²³ Algunos autores describieron su experiencia en el exilio como una sala de espera. Es el caso de Max Aub, que tituló así su revista publicada en México, o Lion Feuchtwanger, exiliado de la Alemania nazi en Francia y más tarde en California, quien escribió su trilogía *Wartesaal* (sala de espera).

²⁴ Antonio Garrido Domínguez: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996, p. 211.

²⁵ La conferencia tuvo lugar en 1967 para un público de arquitectos en el Cercle d'études architecturales en París y fue publicada por primera vez en 1984. Véase Michel Foucault: “Espacios diferentes”, en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. 3, trad. Ángel Gabilondo, Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1999, pp. 431-442.

rodean. En particular, se concentra en aquellos lugares que están en relación con los demás de una manera “especial”, aquellos que “tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que, a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas”²⁶. Estos emplazamientos diferentes, estos espacios *otros*, los clasifica en dos tipos. Por un lado define las utopías, “emplazamientos sin lugar real [...] que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad perfeccionada o del reverso de la sociedad, pero [...] son espacios esencialmente irreales”²⁷. En oposición a las utopías se definen las heterotopías²⁸, lugares reales dentro de la sociedad que son

una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales [...] están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, sin embargo, resulten [sic] efectivamente localizables.²⁹

Es decir, las heterotopías son lugares que en su apariencia son iguales a cualquier otro emplazamiento, pero en su interior tienen unos valores invertidos a los del resto, o suspenden las relaciones convencionales que se establecen entre emplazamientos³⁰. Las heterotopías son definidas como *contraespacios* que, a pesar de tener un lugar palpable en la sociedad, se encuentran fuera de todos los lugares. Así pues, podemos considerar los espacios de evasión que los personajes exiliados crean en la literatura del exilio como heterotopías: lugares diferentes o *contraespacios* que mantienen una relación especial con el resto de lugares del país de acogida, puesto que no pertenecen plenamente a B sino sólo parcialmente.

La crítica refleja cierta controversia sobre el concepto de heterotopía, ya que por su ambivalencia puede aplicarse a numerosas disciplinas de estudio y está abierto a un gran

²⁶ Foucault, 1990, p. 434.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Héteros: del griego, desigual o diferente. Tópos: del griego, lugar o espacio.

²⁹ Foucault, 1990, pp. 434-435.

³⁰ Para una discusión sobre los conceptos de heterotopía y utopía expuestos en *Des espaces autres* véase Pia Maria Ahlbäck: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination*, Abo: Abo Akademi University Press, 2001, pp. 145-177.

abanico de interpretaciones³¹. Tiene su origen en el campo de la medicina, en concreto de la anatomía, donde se usa para hacer referencia a partes del cuerpo extrañas o que se encuentran fuera de lugar³². Foucault lo utilizó por primera vez en 1963 en su obra *Les mots et les choses* (Las palabras y las cosas), con referencia al lenguaje. Más tarde Foucault retomará el término aplicándolo al espacio en *Des espaces autres*.

Según Foucault, las heterotopías se rigen por diversos principios. El primero de ellos es que toda cultura, todo grupo humano construye heterotopías, aunque no hay una forma de heterotopía universal. A grandes rasgos, se pueden dividir en dos clases: las de *crisis* y las de *desviación*. Las de *crisis* son lugares privilegiados, sagrados o prohibidos, cuyas personas que las habitan sufren un estado de crisis. Foucault pone como ejemplo las mujeres en su menstruación o los adolescentes. Las *heterotopías* de crisis se están extinguiendo, y están siendo sustituidas por la segunda clase, las de *desviación*. En ellas se encuentran los individuos cuyo comportamiento se desvía de la norma establecida. Como ejemplo cita las clínicas psiquiátricas, las cárceles y las residencias de ancianos.

Podríamos enmarcar el espacio literario de evasión C a caballo entre ambas: se trata de una *heterotopía de desviación*, porque el comportamiento de los personajes exiliados en el nuevo espacio está desviado del de la norma que rige el país de acogida. Como ajenos que son a la cultura B, los personajes se comportan en C de la manera que lo harían en su propia patria, hablando su lenguaje o variedad de lenguaje, siguiendo sus costumbres y tradiciones. Simultáneamente, las personas que lo habitan se encuentran en un estado de *crisis* como es el exilio, por lo que se puede asumir que C es una mezcla de ambas.

El segundo principio por el que se rigen las heterotopías establece que cada heterotopía tiene un funcionamiento determinado dentro de la sociedad. Dependiendo de en qué cultura o en qué época se encuentre, funcionará de una manera u otra. Foucault pone como ejemplo la heterotopía del cementerio, situado en un lugar privilegiado en algunas ciudades, mientras que en otras se sitúa a las afueras o en puntos aislados. Asimismo, dentro del cementerio pueden encontrarse jerarquías y una serie de relaciones que son diferentes dependiendo de la cultura, el país o la religión donde se den.

³¹ Sobre las aplicaciones que recientemente se han dado del término heterotopía en los estudios culturales véase Kevin Hetherington: *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*, London: Routledge, 1997. Véase también Michiel Dehaene y Lieven De Caeter (eds.): *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, London: Routledge, 2008.

³² Véase Hetherington, 1997, p. 42.

El tercer principio sostiene que las heterotopías tienen la capacidad de reunir en un solo lugar varios espacios, varios emplazamientos que en sí son incompatibles. Como ejemplo Foucault presenta los teatros, que representan en el escenario otros lugares y mundos; el cine, que hace lo mismo a través de su pantalla; o el jardín, que en Oriente implica un lugar sagrado, un microcosmos del mundo real. En el caso del espacio C, este principio se cumple, dado que estos lugares aúnan los dos mundos, A y B. Como afirma Michael Seidel: “an exile is someone who inhabits one place and remembers or projects the reality of another”³³. Es decir, como un reproductor de cine, el exiliado proyecta en su espacio C la realidad de la patria perdida y, a pesar de estar en B, lo que ve (o quiere ver) es A.

En cuarto lugar Foucault señala que las heterotopías están unidas a menudo a momentos determinados en el tiempo, a los que denomina *heterocronías*. De hecho, afirma que las heterotopías alcanzan su pleno funcionamiento cuando los individuos rompen con su tiempo convencional. Foucault pone como ejemplos el cementerio, donde el individuo ha perdido la vida y tiene por delante un tiempo infinito; los museos o las bibliotecas, heterotopías que acumulan tiempo, donde se almacenan diferentes materiales de todas las épocas; y por último los lugares donde tienen lugar las ferias, que se encuentran vacíos a excepción de un par de veces al año, cuando se llenan de gente y de vida. En los espacios de evasión que se conforman en el exilio también se rompe con el tiempo convencional: el espacio que se ha dejado atrás se conserva encerrado en una burbuja de cristal, con el tiempo parado en el momento antes del exilio³⁴.

El quinto principio apunta que las heterotopías implican un sistema de apertura y cierre que las aísla y las hace a su vez penetrables. Señala, además, que no son accesibles a cualquier individuo. No se puede entrar en estos lugares fácilmente, sino que o bien hay que ser obligado a ello, como en la heterotopía de la cárcel, o se necesita una autorización, o bien llevar a cabo un rito concreto. Si nos remitimos de nuevo al espacio C, observamos que sólo los personajes exiliados pueden habitarlo, al menos plenamente. Es decir, aunque los habitantes de B pueden entrar en este lugar, para ellos no crea la ilusión de estar en la España o la Alemania anterior al exilio. En este caso, sólo los refugiados entienden la

³³ Michael Seidel: *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1986, p.ix.

³⁴ Véase el apartado 1.2.3. del presente trabajo.

heterotopía en su totalidad. Los habitantes de B pueden entrar en su espacio físico, pero el valor de propio que la heterotopía atribuye sólo puede ser entendido plenamente por los exiliados.

El último principio sostiene que las heterotopías cumplen una función respecto al espacio restante, como crear un espacio de ilusión o crear un lugar tan ordenado como el otro es desordenado y confuso. Esto sería una heterotopía de *compensación*. Foucault pone como ejemplo algunas colonias donde se siguen los principios establecidos en el país colonizador, aunque en éste ya no se lleven a cabo. Es, por ello, más ordenada que su modelo, o un modelo mejorado. Encontramos el espacio C en un punto intermedio entre ambas funciones. En primer lugar, crea un espacio de ilusión, puesto que no restablece el orden del mundo en el que los personajes de A están en A, sino que siguen estando en B. En segundo lugar crea un lugar ordenado, un modelo idealizado y mejorado de lo que era la patria antes de su marcha, como en la heterotopía de *compensación*.

Partiendo de esta base estudiaremos la organización textual del espacio en la literatura del exilio. Siguiendo a Lotman observaremos cómo los textos se dividen en una oposición binaria de dos mundos entre los que se crea una tensión, que se verá a su vez neutralizada a través de la creación de un espacio diferente, C. El nuevo espacio constituye un enclave de la patria en el país de acogida. Se puede entender en base a los principios de los espacios *otros* acuñados por Foucault. Estos emplazamientos, que tienen un lugar real en B, pertenecen sin embargo a A, al menos en su esencia. En ellos los exiliados hablan su lengua, comparten su cultura y, en definitiva, crean su espacio, (re)creando la patria perdida.

1.2.3. El tiempo en el espacio de evasión

Se ha señalado que las heterotopías se encuentran unidas a momentos determinados en el tiempo, las *heterocronías*, y que alcanzan un pleno funcionamiento cuando los individuos rompen con su tiempo convencional. Podemos afirmar que los exiliados, en sus espacios *otros*, viven en un tiempo *otro* o *heterocronía* que se encuentra anclado al pasado. Los exiliados evocan en su espacio de evasión este momento anterior al exilio para evadirse del tiempo real en el que se encuentran.

El tiempo natural del exiliado, el tiempo real del día a día en el que vive, avanza hacia el futuro. Sin embargo, su tiempo interno, el de sus pensamientos y en torno al cual gira su vida, se ha quedado parado antes del exilio³⁵. Como señala Vicente Llorens, los exiliados son personas que “pertenecen al pasado” y añade: “la existencia del desterrado [...] se proyecta anormalmente hacia el pasado. Como el anciano, el desterrado, viejo prematuro, vive casi exclusivamente del recuerdo”³⁶. Así pues, el exiliado experimenta en el espacio C una suspensión espacio - temporal. Enrique de Rivas compara a los exiliados con los durmientes de Éfeso, quienes duermen durante trescientos años en una cueva pero para ellos es como si hubiera sido una sola noche³⁷. Los desterrados viven fuera del tiempo real o en un *destiempo*, como denominó Wittlin al concepto de tiempo en el exilio:

In Spanish, there exists for describing an exile, the word “destierro”, a man deprived of his land. I take the liberty to forge one more definition, “destiempo”, a man who has been deprived of the time. That means, deprived of the time which now passes in his country. The time of his exile is different. Or rather, the exile lives in two different times simultaneously, in the present and in the past. This life in the past is sometimes more intense than his life in the present and tyrannizes his entire psychology.³⁸

A partir de lo expuesto, en los textos a analizar observaremos cómo el exiliado vive en dos lugares y en dos tiempos simultáneamente: en dos lugares, B y C, y en dos tiempos porque, a través de C, vive en el presente pero siempre teniendo en cuenta el tiempo pasado que vivió en A.

Tanto el tiempo que evocan, como el espacio que recrean en el exilio, son construcciones basadas en la memoria a las que nunca más se podrá acceder en la realidad. Como explica el ensayista austríaco Jean Améry³⁹:

Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, dass es

³⁵ Véase Joseph Wittlin: “Sorrow and Grandeur of Exile”, en *The Polish Review*, 2. 2-3, 1957, p. 106.

³⁶ Vicente Llorens, *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 105.

³⁷ Véase Rivas, Enrique de: “Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939”, en Manuel Aznar Soler (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre 1995)*, vol. 1, Barcelona: GEXEL, 1998, pp. 85-91.

³⁸ Wittlin, 1957, p. 105.

³⁹ Jean Améry, cuyo verdadero nombre era Hans Mayer, se exilió en Bélgica en 1938 tras la anexión alemana. En 1943 fue internado en Auschwitz y más tarde en otros dos campos de concentración.

keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist.⁴⁰

Es decir, volviendo al modelo del espacio presentado en el apartado 1.1. de este trabajo, aunque los personajes exiliados traspasaran la frontera en dirección opuesta, abandonando B, no podrían volver al cronotopo perdido de la España/Alemania anterior al nuevo gobierno. Los personajes podrían volver al lugar donde estaba su espacio original, pero este espacio nunca sería el mismo que en el momento anterior al exilio. De ahí la imposibilidad del retorno, al menos del retorno pleno, que marca el destierro de los personajes y que se verá reflejada en los textos.

1.3. El exiliado en el nuevo espacio

Una cuestión fundamental para este trabajo será estudiar cómo los personajes exiliados reaccionan ante el hecho de verse desplazados de su espacio al espacio ajeno. Como Garrido señala: “el espacio nunca es indiferente para el personaje. Las más de las veces el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje [...] el espacio refleja, aclara o justifica [su] estado anímico”⁴¹.

Se han escogido textos que tienen como protagonistas a exiliados en el mismo punto de partida: todos ellos huyen de los regímenes totalitarios de España o Alemania, tienen en común México como país de acogida, donde se muestran incómodos o inadaptados, y tienen muy presente en sus vidas la patria que han dejado atrás. El espacio B será para todos ellos un mundo ajeno, con una cultura ajena. Se estudiará cómo reaccionan los exiliados de los textos a la nueva situación, cómo el espacio refleja el conflicto del personaje y cómo se caracteriza el país de acogida desde la perspectiva del exiliado.

Por otra parte, se tratará el fenómeno de la hibridación. Los personajes exiliados dan gran importancia a la conservación de su cultura y su lengua tal y como eran antes del exilio. Ante todo, intentan proteger lo que les queda de su espacio perdido, conservarlo tan puro

⁴⁰ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1970, p. 72.

⁴¹ Garrido, 1996, p. 211.

como les es posible y mantener la cultura extraña a distancia, evitando cualquier posibilidad de mezcla o hibridación.

Con este fin los exiliados delimitan una frontera con la que intentarán aislarse no sólo del espacio B sino, especialmente, de los personajes de B. El otro será percibido por los protagonistas exiliados de forma hostil. Los textos mostrarán una oposición entre el “nosotros”, los que pertenecen al espacio A y “ellos”, los otros, quedando así excluidos de su grupo: lo que pertenece a “ellos” es ajeno, y debe mantenerse alejado.

A pesar de todas las precauciones, se mostrará cómo entre los personajes exiliados y los mexicanos se dará una simbiosis inevitable, que hará que B forme parte de sus vidas puesto que, desde el momento del destierro, los exiliados mismos se han convertido en habitantes de B. Convertirse en un híbrido es casi una característica inherente al exilio. En palabras de Mario Benedetti:

Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio se prolonga) en que nos convertimos en un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños.⁴²

La impermeabilidad frente a la cultura con la que se convive es inalcanzable, no sólo para los personajes exiliados y su lengua, sino también para su espacio de evasión C, aunque se haya creado especialmente para mantener a los exiliados protegidos de la cultura ajena. En realidad, al contener elementos de A y B, el espacio C es ya desde su creación un puro híbrido.

Las circunstancias que rodean a los personajes exiliados de los textos literarios y la estructura del espacio subyacente en éstos, son en muchas ocasiones un reflejo del mundo real en el que vivían sus autores, también exiliados. Por ello, los capítulos 2 y 3 harán una aproximación socio-histórica al momento en el que nacen los textos literarios que analizamos y al exilio de sus autores: Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders. Del mismo modo se

⁴² Mario Benedetti: “El desexilio”, en *Articulario. Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el Sur*, Madrid: El País/Aguilar, 1994, pp. 42-43.

observará cómo se crean espacios de evasión en la realidad de los exiliados alemanes y españoles, cómo reaccionaron los desterrados reales al país de acogida mexicano y cómo fueron esos espacios del exilio que se crearon en la realidad y que después se llevaron a la ficción.

2. El camino al exilio: caracterización de tres literaturas desterradas

2.1. El exilio literario alemán desde 1933

2.1.1. Literatura y cultura en el Tercer Reich

El nombramiento de Hitler como canciller el 30 de enero de 1933 supuso un antes y un después en la historia y cultura alemanas: Alemania comenzaba así su etapa más negra, marcada por el terror del Tercer Reich, el Holocausto y la derrota en la segunda Guerra Mundial. La llegada al poder del partido nacionalsocialista tuvo su origen en la inestabilidad de la República de Weimar (1919-1933). Alemania se encontraba sumida en una profunda crisis política, económica y social debida, en gran parte, a las consecuencias del Tratado de Versalles de 1919, que la señalaba como responsable de la primera Guerra Mundial. El pueblo alemán se vio obligado a hacerse cargo de indemnizaciones que estaban por encima de sus posibilidades⁴³, y recibió las medidas del Tratado como un castigo injusto, lo que llevó a un fuerte nacionalismo. A este malestar general se le unía una desorbitada tasa de desempleo⁴⁴, la más alta de su historia, y una grave inflación, que empeoró tras la caída de la bolsa de Nueva York en octubre de 1929. Alemania se vio entonces especialmente afectada, ya que dependía de los préstamos y créditos extranjeros que ahora eran reclamados. Esta delicada situación sirvió a los nacionalsocialistas de trampolín para su salto al poder⁴⁵.

La red nazi se extendió rápidamente a todos los ámbitos por medio de la coordinación de las instituciones públicas o *Gleichschaltung*, que proporcionaba a Hitler un poder absoluto sobre el Estado. En el ámbito cultural, la *Gleichschaltung* se llevó a cabo por medio de una exhaustiva depuración, cuyo objetivo era eliminar todo tipo de oposición al nuevo régimen. En septiembre de 1933 se fundó la Cámara de Cultura del Reich (*Reichskulturkammer*), órgano de vigilancia que marcaba las pautas a seguir si se quería

⁴³ Alemania tuvo que afrontar, además de los pagos por reparaciones de guerra, la pérdida de parte de su territorio. Véase Enzo Collotti: *La Alemania Nazi. Desde la República de Weimar hasta la caída del Reich hitleriano*, trad. Javier Abásolo, Madrid: Alianza, 1972, pp. 9-10.

⁴⁴ El número de parados pasó de 1.320.000 en septiembre de 1929 a 6.000.000 a principios de 1932. Véase Michael J. Thornton: *El nazismo. 1918-1945*, trad. Javier González, Madrid: Oikos Tau, 1966, p. 49.

⁴⁵ Sobre las circunstancias que determinaron el nombramiento de Hitler y la época histórica del nazismo, véase Thornton, 1966. Para un estudio completo del exilio alemán desde 1933 véase Alexander Stephan: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, München: Beck, 1979. Una excelente introducción a la época en castellano se encuentra en Ana Pérez: *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008.

desempeñar una actividad cultural. Quienquiera que aspirara a hacerlo, debía demostrar su ascendencia aria y evidenciar su fidelidad al gobierno.

El nuevo arte nacionalsocialista desempeñaba una notable función propagandística. Esta instrumentalización política no era de extrañar si se tiene en cuenta que el más alto cargo de la nueva *Reichskulturkammer*, Joseph Goebbels, era a su vez el ministro de propaganda y mano derecha del *Führer*. Aunque todo el panorama cultural se vio afectado por la *Gleichschaltung*, para el propósito de este trabajo nos centraremos exclusivamente en las medidas que se tomaron en el ámbito de la literatura⁴⁶.

La raza aria, el heroísmo y la vida rural eran los pilares sobre los que se fundamentaba la nueva literatura. Se trataba de dejar a un lado lo moderno y lo abstracto para exaltar la tradición. A través de numerosos premios se promocionaba la creación de obras de ideología nacionalsocialista, con lo que la producción se centraba en la cantidad, en detrimento de la calidad⁴⁷. Los géneros principalmente cultivados eran la narrativa y la lírica. En narrativa, hubo una tendencia a la creación de novelas históricas, en las que se trataba de exaltar el glorioso pasado:

Der historische Roman feierte die Momente der Geschichte, in denen sich die angeblichen Eigenschaften der nordischen Rasse zu manifestieren schienen: die Schlacht im Teutoburger Wald, die Völkerwanderung, die Gotenherrschaft in Italien mit dem heroischen Ende der letzten Goten.⁴⁸

La novela ambientada en el presente que exaltaba al campesinado gozó igualmente de importancia. En la lírica cobraron relevancia los poemas en honor al *Führer* y los himnos heroicos⁴⁹. Por otro lado, se llevó a cabo una reinterpretación de clásicos u obras contemporáneas al servicio de sus ideales. Se trataba de las llamadas *Kontrafakturen*, que consistían en la adaptación de textos a la nueva ideología⁵⁰.

⁴⁶ Para un estudio completo de estas medidas, véase Dietrich Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, Bonn: Bouvier, 1960. Véase también Lionel Richard: *Nazismo y literatura*, Argentina: Granica, 1972.

⁴⁷ Véase Paul Riegel y Wolfgang van Rinsum: *Deutsche Literaturgeschichte*, vol. 10, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2000, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, 2000, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*, 2000, pp. 41-42.

⁵⁰ Un buen ejemplo de la manipulación que se llevó a cabo es el caso de Heinrich Heine, como se lee en Riegel y van Rinsum, 2000, p. 44: "Ein eigenes Kapitel ist Heinrich Heine. Als die Reichsregierung 1926 sein Grab auf dem Montmartre überarbeiten lassen wollte, befand das antisemitische Hetzblatt «Der Stürmer», man dürfte doch nicht Geld bereitstellen für das Grab der «Judensau auf dem Montmartre». Nach 1933 wurde Heine als Jude und Franzosenfreund rigoros aus den Bücherregalen verbannt. Seine «Loreley» jedoch war den Deutschen durch die Vertonungen so vertraut,

La depuración en la literatura se realizó de manera sistemática. Cualquier tipo de texto cuyo contenido no se adecuara a las pautas del nuevo régimen era susceptible de ser censurado. Diecisiete jefaturas se encargaron de inspeccionar hasta 2.500 editoriales, 2.300 librerías, 3.000 autores, 50 premios nacionales de literatura y alrededor de 2.500 bibliotecas⁵¹. El objetivo era la publicación únicamente de literatura deseada.

Las organizaciones de escritores fueron de igual modo sometidas a esta limpieza. En julio de 1933 la Unión de Escritores Alemanes (*Schutzverband deutscher Schriftsteller*) pasó a ser, junto al resto de uniones que existían desde la República de Weimar, la Unión de Escritores Alemanes del Reich (*Reichsverband deutscher Schriftsteller*, RDS)⁵². Todos sus miembros sin excepción fueron examinados políticamente, siendo excluidos los liberales y los de izquierdas. Sólo los que estuvieron dispuestos a firmar una declaración de lealtad al nuevo gobierno pudieron continuar siendo socios. Se procedió a la persecución de autores, editores y periodistas judíos de forma legal, en base a la Ley para la protección de la sangre y el honor alemanes (*Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre*)⁵³. Tenían prohibido publicar:

1. "Nicht-Arier",
2. Mitglieder der kommunistischen Partei bzw. Schriftsteller, die als Marxisten galten,
3. Schriftsteller, die keiner der genannten Gruppen angehörten, aber ihrer Ablehnung des Nationalsozialismus in früheren Werken Ausdruck verliehen hatten,
4. Schriftsteller, deren Bücher zwar keine oppositionellen Elemente enthielten, die aber nicht in die Reichsschriftumskammer eintreten wollten.⁵⁴

La sección de literatura de la Academia Prusiana de las Artes constituye una muestra representativa de la depuración literaria bajo la *Gleichschaltung*. Se obligó a dimitir a la mayoría de sus miembros, incluido su presidente, Heinrich Mann⁵⁵. Entre febrero y mayo de

daß man sich mit Vermerken wie «unbekannter Verfasser» oder gleich «Volkslied» um die Nennung des verhaßten Namens drückte”.

⁵¹ Véase Egon Schwarz: "Exilliteratur", en Alexander von Bormann y Horst Albert Glaser: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 9, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, p. 309. Véase también Matthias Wegner: *Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1967, p. 35.

⁵² Véase Pérez, 2008, p. 19.

⁵³ Véase Stephan, 1979, p. 31.

⁵⁴ Wegner, 1967, p. 36.

⁵⁵ El encargado de sustituir a Heinrich Mann fue Gottfried Benn.

ese mismo año, 1933, se marcharon también Alfred Döblin, Thomas Mann, Ricarda Huch, Georg Kaiser, Franz Werfel o Leonhard Frank. Las bajas en la Unión y en la Academia fueron ocupadas por nuevos miembros de confianza elegidos por Goebbels, como Will Vesper, Hans Grimm, Erwin Guido Kolbenheyer o Hans Friedrich Blunck.

El control llevado a cabo fue realmente efectivo ya que, como señala Stephan, en marzo de 1933 ya se había eliminado la literatura comunista o socialdemócrata⁵⁶, al menos la difundida de forma legal.

2.1.2. El éxodo intelectual

Ya incluso antes de la toma de poder, los nacionalsocialistas habían mostrado desavenencias con algunos autores y se habían manifestado contra ellos abiertamente⁵⁷. De hecho, en agosto de 1932 aparecía en el *Völkischer Beobachter*⁵⁸ una primera lista de autores no deseados a los que se amenazaba con la prohibición de escribir⁵⁹. Este tipo de acciones servían como advertencia ante lo que estaba por venir. Por ello, llegado el momento, todo aquél que de algún modo se había manifestado en contra del régimen o pertenecía a otro partido se sentía amenazado.

El exilio se presentaba como la única solución viable. Alrededor de medio millón de personas se vieron obligadas a escapar, de entre ellas aproximadamente 2.500 escritores, en lo que se considera la emigración cultural más importante de la historia mundial⁶⁰. La crítica suele distinguir tres grandes fases en este exilio: la primera de ellas abarca del 30 de enero de 1933 a la primavera de 1938. En este momento se marcharon principalmente los intelectuales y comprometidos políticamente que habían luchado contra la ideología nazi y temían sus represalias. La segunda fase comenzó en 1938 a raíz de la anexión de Austria y

⁵⁶ Véase Stephan, 1979, p. 32.

⁵⁷ Por ejemplo, un grupo de SA (*Sturm Abteilung* o tropas de asalto) sabotó una conferencia de Thomas Mann en la que advertía del fanatismo y terror nacionalista. De igual forma fueron afectados numerosos autores y editores, mayoritariamente judíos. Véase Riegel y van Rinsum, 2000, pp. 34-35.

⁵⁸ *Völkischer Beobachter*, diario nacionalsocialista que se convirtió en el principal órgano de prensa del régimen desde la toma de poder. Véase Riegel y van Rinsum, 2000, p. 72.

⁵⁹ Esta lista se amplió y en 1933 se presentó como la "Lista negra" oficial de autores no deseados, entre los que se encontraban nombres tan representativos como los hermanos Mann, Bertolt Brecht o Lion Feuchtwanger. Los libros listados fueron retirados de las bibliotecas y de cualquier acceso público. Véase Riegel y van Rinsum, 2000, p. 35. Así como había listas negras, también existían listas blancas con los autores recomendados por el régimen.

⁶⁰ Véase Schwarz, 1967, p. 306.

de los pogromos de la noche de los cristales rotos (*Reichskristallnacht*)⁶¹. En este momento, la mayoría de los que se marcharon fueron los judíos que todavía disponían de la posibilidad de hacerlo. La tercera y última fase comenzó en 1939 con la invasión de Polonia y el consecuente comienzo de la segunda Guerra Mundial.

De estas tres fases nos interesa especialmente la primera, cuando tuvo lugar el éxodo intelectual, que a su vez se llevó a cabo en diferentes etapas⁶². La primera de ellas comenzó la misma noche de la toma de poder nazi, bien como protesta ante el nuevo gobierno ilegítimo, bien como reacción al peligro al que se exponían.

La segunda etapa comenzó tan sólo un mes después, la noche del 27 al 28 de febrero de 1933, a raíz del sospechoso incendio del Parlamento alemán (*Reichstag*). Nunca se supo con certeza quién fue el autor de este incendio, lo que supuso la excusa perfecta para que los nacionalsocialistas inculparan a comunistas y socialdemócratas, y les mostraran así como enemigos del Estado. Como consecuencia, se detuvieron alrededor de 1.500 comunistas en Berlín y 10.000 más en el resto del país, junto a socialdemócratas, pacifistas, etc.⁶³

Los comunistas, por su parte, acusaban a los nacionalsocialistas de haber autoprovocado el incendio para poder inculparles. Las listas de los detenidos la misma noche del incendio estaban preparadas desde hacía tiempo, lo que prueba que el acto pudo estar manipulado⁶⁴. En el *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*, publicado de forma anónima por diversos autores antifascistas, se pone de manifiesto todo tipo de pruebas que lo demuestran⁶⁵. De cualquier modo, el suceso nunca se aclaró y todo quedó en acusaciones mutuas.

La tercera etapa de esta emigración intelectual se dio a partir de la quema de libros (*Bücherverbrennung*), que tuvo lugar el 10 de mayo de 1933. Ésta formaba parte de la limpieza llevada a cabo por el Reich en el ámbito cultural. Bajo el lema “Acción contra el

⁶¹ Esa noche se arrestó y asesinó a judíos indiscriminadamente. Se destruyeron además locales que les pertenecían, sus cementerios, y prácticamente todas las sinagogas que había en Alemania.

⁶² Véase Wegner, 1967, pp. 42-46.

⁶³ Véase Pérez, 2008, p. 18.

⁶⁴ Véase Stephan, 1979, p. 31.

⁶⁵ “Ya sólo las contradicciones en las que se enredó el gobierno de Hitler en sus declaraciones sobre el incendio de Reichstag bastaban para emitir un juicio sobre los verdaderos incendiarios del Parlamento. Pero, más allá de estas contradicciones, hay pruebas directas de la culpabilidad de los nacionalsocialistas en el incendio del Parlamento. No vamos a aducir aquí todas las pruebas de las que disponemos. Sólo recogeremos en este libro las más importantes y significativas”. *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*, vol. 1, Basilea: Universum, 1933. Citado en Pérez, 2008, p. 81.

espíritu antialemán”, más de 10.000 obras de la lista negra fueron presa de las llamas en 22 ciudades universitarias alemanas⁶⁶. En la quema participaron mayoritariamente estudiantes, en un acto calificado de espontáneo, a pesar de haber sido cuidadosamente planificado por el Reich.

La mayor parte de los intelectuales que huyeron intentaron instalarse al principio lo más cerca posible de su patria, porque tenían la esperanza de poder volver pronto y porque de este modo podían permanecer en un país con su mismo idioma. Austria, Suiza y Checoslovaquia se convirtieron en importantes centros del exilio, pero también Francia, puesto que el francés era una lengua que muchos intelectuales conocían. Holanda fue otro centro de importancia, especialmente por las editoriales del exilio que allí se formaron. Suecia, Bélgica, Dinamarca y Noruega acogieron en menor escala a refugiados alemanes. La Unión Soviética acogió prácticamente en exclusiva a comunistas o simpatizantes del partido.

Desde que abandonaron su país, el objetivo de los autores alemanes fue crear una literatura que ilustrara al mundo, que mostrara que ser alemán no implicaba tener ideas nacionalsocialistas⁶⁷. Klaus Mann resumía así las tareas del escritor en el exilio:

El escritor alemán exiliado debía atender un doble aspecto en su función: por un lado, debía informar al mundo sobre el Tercer Reich y llamar la atención sobre el verdadero carácter del régimen, pero al mismo tiempo se trataba de estar en contacto con la otra Alemania, la mejor Alemania, la ilegal, la que estaba en la posición clandestina, y proveer de material literario al movimiento de resistencia del interior del país; por otro lado, se trataba de vivificar la gran tradición del genio alemán y la lengua alemana, tradición para la cual no había ya ningún sitio en el país de origen, y de desarrollarla con su propia contribución a la creación literaria.⁶⁸

Estos objetivos comunes dotaban de un sentido al exilio. Los intelectuales constituían un grupo organizado, y se llegaron a reunir como tal en los diferentes congresos internacionales de escritores. La primera de estas iniciativas antifascistas comunes fue *Neue Deutsche Blätter*, revista publicada desde 1933 a 1935 en Praga, cuyos editores fueron Anna Seghers,

⁶⁶ Véase Riegel y van Rinsum, 2000, pp. 35-38.

⁶⁷ Véase Ana Pérez, 2008, p. 23.

⁶⁸ Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, Frankfurt am Main: Fischer, 1952, p. 311. Citado en castellano en Richard, 1972, p. 209.

Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde y Jan Petersen. Muy significativa fue la editada por Klaus Mann, de septiembre de 1933 a agosto de 1935, *Die Sammlung*.

Mientras tanto, en Alemania los exiliados eran desprestigiados públicamente a través de una campaña llevada a cabo por el gobierno en su contra, en la que se les acusaba de traidores. Para presionarlos y humillarlos, se optó por privarles de la nacionalidad alemana (*Ausbürgerung*): desde 1933 hasta marzo de 1945 se desnaturalizó casi a 39.000 emigrantes⁶⁹. Si alguno regresaba, se le ingresaba en los llamados *Schulungslager*, donde se les inculcaban las ideas propagandísticas del Reich⁷⁰. A pesar de los esfuerzos del gobierno, la realidad era que, para los exiliados, el exilio mismo significaba el mayor castigo y desprestigio. Como señala Stephan: “Das Exil galt ihnen, Joseph Goebbels’ Satz von den Exilanten als «Kadaver auf Urlaub» weist darauf hin, anscheinend ebensoviel wie Inhaftierung oder Tod”⁷¹.

Poco a poco, la expansión alemana iba cerrando el círculo de libertad de los exiliados: después de la anexión de Austria en marzo de 1938, llegó el turno de Checoslovaquia, ocupada en marzo de 1939. Más tarde vinieron las capitulaciones de Dinamarca y Noruega, seguidas de Holanda, Bélgica y Francia, a lo largo de 1940. Los que hasta ahora se habían refugiado en estos países tenían que buscar nuevos destinos: Europa dejaba de ser un lugar seguro.

2.1.3. Anna Seghers

Entre los miles de detenidos la noche del incendio del *Reichstag* se encontraba la autora Anna Seghers, nacida Netty Reiling el 19 de noviembre de 1900⁷². Seghers fue desde su juventud una escritora comprometida. Como miembro del partido comunista desde 1928 y de familia judía, su nombre formaba parte de la lista de autores no deseados del nuevo régimen.

Los padres de Seghers, Hedwig e Isidor Reiling, pertenecían a la alta burguesía. Su padre era dueño de un negocio de arte y antigüedades en Mainz, ciudad en la que la

⁶⁹ Véase Patrik von zur Mühlen: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933 - 1945; politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Bonn: Neue Gesellschaft, 1988, p.15.

⁷⁰ *Ibidem*, 1988, p. 14.

⁷¹ Stephan, 1979, p. 39.

⁷² Netty Reiling usó por primera vez el pseudónimo Anna Seghers en 1924, firmando *Die Toten auf der Insel Djal*. Más tarde, durante su exilio, hizo uso de otros pseudónimos para permanecer en el anonimato, como "Peter Conrad" o "Eve Brand". Véase Hilzinger, 2000, p. 30.

pequeña Netty asistió, desde 1910, a una escuela de niñas. Durante la primera Guerra Mundial era tan sólo una adolescente, pero colaboró en la medida de sus posibilidades con servicios de ayuda. Más tarde se trasladó a Heidelberg para cursar sus estudios de Sinología, Historia e Historia del arte, doctorándose en 1924 con la tesis *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*. Durante sus estudios conoció al que después sería su marido, László Radványi, sociólogo húngaro que compartía sus ideas comunistas⁷³. La primera obra de Seghers se publicó en 1928 con el título *Aufstand der Fischer von St. Barbara*, con la que ganó el premio Kleist.

Tras su detención la noche del incendio del *Reichstag*, Seghers fue liberada gracias a la nacionalidad húngara que tenía por su matrimonio. Su arresto le sirvió como advertencia del peligro que corría en Alemania, haciéndole ver que la única salida era emprender el camino del exilio. Después de una breve estancia en Suiza, se instaló en París, donde permaneció hasta 1940. Allí comenzó su compromiso con la lucha antifascista. Colaboró en la fundación de la Unión de escritores y, más tarde, participó en el I y II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en París (1935) y Valencia (1937) entre otros. Además, desde su llegada a París en 1933 formó parte de la redacción de *Neue Deutsche Blätter* y *Das Wort*.

Con la capitulación francesa, la familia Radványi se preparó para marcharse de nuevo, pero esta vez no sin graves contratiempos: en 1940 el marido de Seghers fue internado en el campo de concentración de Vernet. Hasta su liberación un año más tarde, en 1941, la autora se refugió en Marsella, donde se esforzó por conseguir el visado para su familia y para su madre, que se encontraba todavía en Alemania. Su intención era marcharse a los Estados Unidos, aunque por su militancia comunista no le fue permitido. Finalmente consiguió el visado a México, gracias al que fuera cónsul general de México en Marsella, Gilberto Bosques, una figura crucial en la ayuda a los refugiados que se encontraban en Francia⁷⁴. Las dificultades de su huida las relata en su novela *Transit* (1944), que junto a *Das siebte Kreuz* (1942) la llevaron a alcanzar fama mundial.

⁷³ Véase Pérez, 2008, p. 19. Se casaron en 1925. En 1926 tuvieron a su primer hijo, Peter, y en 1928 a su segunda hija, Ruth.

⁷⁴ Para más detalles véase José Luis Morro Casas: "Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos por Gilberto Bosques", en José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 49-56.

Hasta su llegada al puerto de Veracruz en junio de 1941, Seghers y su familia⁷⁵ hicieron paradas en Santo Domingo y Martinica, lugares que la inspiraron para escribir años más tarde sus *Karibische Geschichten*⁷⁶. A su llegada, fue acogida por familias de conocidos hasta que pudo instalarse con su familia en un piso propio⁷⁷.

La vida en un país desconocido de habla hispana, lengua igualmente desconocida, supuso un brusco cambio para Seghers. Con el tiempo, sin embargo, se fue adaptando, adquirió la nacionalidad mexicana, aprendió español y se relacionó con muchos pintores y artistas, como Diego Rivera o Xavier Guerrero. El arte mexicano la fascinó especialmente. La familia Seghers gozó de más seguridad económica que la mayoría de exiliados, gracias en gran parte al éxito de *Das siebte Kreuz*⁷⁸. Sus hijos asistieron al Liceo franco-mexicano, y su marido pudo ejercer como profesor. Seghers por su parte continuó la labor antifascista que había comenzado en Europa. Fue presidenta del *Club Heinrich Heine*, colaboró regularmente en la editorial *El Libro Libre* y en el movimiento *Freies Deutschland*.

El momento más difícil para ella fue en 1943, cuando sufrió un grave accidente que le acarreó una larga convalecencia. Un coche la atropelló en el Paseo de la Reforma, en la ciudad de México; todavía hoy no se sabe si de forma voluntaria⁷⁹. Ese mismo año, poco antes del accidente, supo de la deportación y muerte de su madre en 1942 en el Ghetto Piaski, en Lublin, Polonia⁸⁰. Fruto de estas circunstancias surgió *Der Ausflug der toten Mädchen*, que escribió en medio de esta etapa tan dura para ella, lo que influyó sin duda en el tinte pesimista del relato.

En 1945, con el fin de la guerra, llegaba el momento de poner en práctica la tarea de reeducación de la sociedad sobre la que Seghers tanto había escrito. Para ello, era necesario volver a Alemania. En 1947 puso fin a su exilio y regresó sola, ya que sus hijos se habían marchado a continuar sus estudios a París, y su marido permaneció en México,

⁷⁵ Seghers embarcó con destino a México junto a su marido y sus dos hijos, Peter y Ruth Radványi. Su madre, sin embargo, permaneció en Alemania ya que a la autora le fue imposible conseguir su visado. En su viaje les acompañaron autores tan importantes como Alfred Kantorowicz, Claude Levi- Strauss o André Breton. Todos ellos viajaban a bordo del "Capitaine Paul Lemerle", y los pasajes fueron costeados por la Liga de Escritores Americanos (*League of American Writers*). Véase Hilzinger, 2000, p. 56.

⁷⁶ *Karibische Geschichten* comprenden *Die Hochzeit von Haiti* (1948), *Wiedereinführung der Sklaverei in Guadeloupe* (1949), *Das Licht auf dem Galgen* (1961) y *Drei Frauen aus Haiti* (1980).

⁷⁷ Hilzinger, 2000, p. 59.

⁷⁸ Tal fue el éxito de la novela, que en 1944 se estrenaba la película basada en la novela, *The seventh cross*, de Fred Zinnemann.

⁷⁹ Hilzinger, 2000, p. 60.

⁸⁰ También la hermana de Radványi y su familia fueron deportadas a un campo de concentración, aunque ellas sobrevivieron. Véase Hilzinger, 2000, p. 59.

donde daba clases en la Universidad⁸¹. Se instaló en el Este de Berlín, en la República Democrática Alemana (RDA), donde siguió con su actividad literaria y política. La RDA aspiraba a ser una nueva Alemania: democrática, antifascista y socialista. La tarea de la literatura era para ello fundamental. El objetivo era lograr una continuidad con la lucha antifascista que se había llevado a cabo durante el exilio y con los programas socialistas de los años veinte. La propia autora afirmaba al respecto:

Man fragt mich oft, warum ich nach dem Krieg in diesen Teil Deutschlands fuhr, der damals die Sowjetzone war, und nicht in meine Heimat an den Rhein. Darauf antwortete ich: weil ich hier die Resonanz haben kann, die sich ein Schriftsteller wünscht. Weil hier ein enger Zusammenhang besteht zwischen dem geschriebenen Wort und dem Leben. Weil ich hier ausdrücken kann, wozu ich gelebt habe.⁸²

Lo cierto es, sin embargo, que el instalarse en la RDA no fue únicamente una decisión de la autora, sino que, como comunista, una vuelta a la Alemania del Oeste se hacía impensable⁸³. En cualquier caso, Seghers se convirtió en una de las autoras más representativas de la RDA, recibió numerosos premios⁸⁴ y fue presidenta de 1952 a 1958 de la Asociación de Escritores. Sin embargo, en la Alemania del Oeste fue durante años una desconocida.

El exilio había quedado atrás, pero México siguió muy presente en la autora. En 1967 afirmaba en una entrevista: “Es hat mir dort außerordentlich gut gefallen, und ich habe in diesem Land viel gelernt und sehne mich, noch einmal hinzukommen”⁸⁵. Asimismo, en su ensayo publicado en 1948, *Die gemalte Zeit. Mexikanische Fresken*, afirmó tener “Heimweh an die Farben jenes Landes [...], die Farben in seiner Luft und auf seinen Mauern”⁸⁶. Aunque nunca regresó al que fuera su país de acogida, la autora siguió vinculada a México al menos

⁸¹ Véase Wiebke von Bernstorff: *Fluchtorte. Die mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers*, Göttingen: Wallstein, 2006, p.46.

⁸² Original en cursiva. Citado en Kurt Batt: *Versuch über Entwicklung und Werke*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 1980, p. 168.

⁸³ “Dass Seghers schließlich in Ost-Berlin blieb, war nicht nur eine politische Entscheidung- es gab damals keine Alternative für sie, da Kommunisten die Einreise in die Westzonen verweigert wurde und sie auf Dauer keine Publikationsmöglichkeiten im Westen fand. In der sowjetischen Zone hingegen setzte man früh und in allen Bereichen des gesellschaftlichen Aufbaus auf die Mitarbeit der antifaschistischen Remigranten aus allen Teilen der Welt”. Hilzinger, 2000, p. 64.

⁸⁴ Entre ellos el premio Büchner, en 1947.

⁸⁵ Citado en Batt, 1980, p. 151.

⁸⁶ Citado en Albert Friedrich: *Bemühungen. Arbeiten zum Werk von Anna Seghers. 1965-2004*, Bern: Peter Lang, 2005, p. 490.

a través de sus textos, como *Crisanta. Mexikanische Novelle* (1951), *Die Heimkehr des verlorenen Volkes* (1957) o *Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko* (1967). Anna Seghers murió en Berlín el 1 de junio de 1983⁸⁷.

2.2. El exilio literario español de 1939

2.2.1. Literatura y cultura en la Segunda República

La Segunda República Española, proclamada el 14 de abril de 1931, hacía realidad el sueño de millones de españoles. Tras la victoria de la izquierda en las elecciones del 12 de abril, el rey Alfonso XIII se retiraba voluntariamente camino del exilio y España se convertía oficialmente en una República democrática. El júbilo de los que hasta entonces se habían sentido oprimidos por las clases privilegiadas era tan sólo comparable al descontento de los que perdían sus privilegios. España se preparaba para un profundo cambio en su organización política y social.

En el primer bienio republicano (1931-1933) se emprendieron numerosas reformas⁸⁸. La cultura en la Segunda República ocupaba un primer plano, por ello una de las reformas más significativas del nuevo gobierno fue la educativa⁸⁹. Se pretendía hacer llegar la educación a toda la sociedad española y reducir el alto porcentaje de analfabetismo, que alcanzaba a aproximadamente la mitad de la población. Se mejoraron y modernizaron los programas educativos y se invirtió en la creación de nuevas escuelas. Con el fin de llegar a todos los sectores sociales, se crearon las Misiones Pedagógicas, con su origen en la Institución Libre de Enseñanza, que transportaban cultura de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo. El programa de las Misiones se ocupaba de diferentes actividades: se crearon bibliotecas⁹⁰, se daban charlas, se proyectaban películas. Disponían además del *Teatro del*

⁸⁷ Para una biografía completa de Anna Seghers se recomiendan los estudios de Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie. 1947-1983*, Berlin: Aufbau, 2003; Batt, 1980 y Hilzinger, 2000. Para un estudio de Seghers en el exilio véase Alexander Stephan: *Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente*, Bonn: Bouvier, 1993.

⁸⁸ Se ha denominado a este periodo *Bienio Reformista*. Para un estudio completo sobre las reformas llevadas a cabo, y sobre la Segunda República en general, véase Gabriel Jackson: *La República Española y la Guerra Civil*, Barcelona: Crítica, 2009.

⁸⁹ Por la importancia que se daba a la cultura en ese momento, se ha llamado a la Segunda República "República de intelectuales" o "República de profesores". Véase Alfonso Guerra: "Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República", en *Letra Internacional*, 100, 2008, p. 1, en <http://www.revistas culturales.com/articulos/90/letra-internacional/963/1/las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica.html> [última consulta: 09.12.2011].

⁹⁰ Según Alfonso Guerra, en su corta vida las Misiones crearon 5.522 bibliotecas. Véase Guerra, 2008, p. 2.

Pueblo, dirigido por Alejandro Casona, y el *Teatro Guiñol* dirigido por Rafael Dieste, con el objetivo de llevar el arte y la cultura a todos los rincones de España⁹¹. Con las reformas llevadas a cabo, la educación pasaba a ser laica, mixta y obligatoria: dejaba de ser el privilegio de algunos para convertirse en el derecho de todos.

Por otra parte, la religión y la Iglesia constituyeron un polémico objeto de reforma. En la nueva Constitución de diciembre de 1931, España se declaraba un Estado sin religión oficial. La laicidad del estado privó a la Iglesia católica de muchos de los privilegios de los que gozaba: se la retiraba de la educación, se eliminaba el presupuesto estatal del clero y se introducía el derecho al divorcio, entre otros cambios. Este último sin duda tuvo que ver con la creciente emancipación de la mujer durante el gobierno republicano, a la que se reconocía como persona política con derecho a votar por primera vez gracias al sufragio universal.

Las condiciones de los trabajadores también mejoraron por medio de la reforma laboral que llevó a cabo el ministro Francisco Largo Caballero. Se introdujeron cambios como el derecho a un sueldo mínimo o el seguro obrero, y los trabajadores se organizaron en sindicatos. Para mejorar su situación en el campo y terminar con los grandes terratenientes, se emprendió la reforma agraria. Dicha reforma se venía exigiendo desde hacía muchos años, sin que el gobierno la hubiera tenido en cuenta hasta entonces. Con la República se intentó llevar a cabo, aunque no tuvo el éxito esperado y no logró satisfacer ni a los trabajadores ni a los terratenientes. El descontento general al respecto provocó violentos levantamientos e insurrecciones.

Aunque todas las reformas citadas tuvieron gran importancia en los acontecimientos posteriores, la reforma decisiva para el futuro de España fue la militar. Se pretendía reducir el poder de un sistema obsoleto, que mantenía numerosos cargos innecesarios y que era culpable de una espiral de violencia en las calles, por su innecesaria brutalidad en la represión de algunas insurrecciones.

Reformas de tal envergadura eran un paso hacia una democracia moderna, que por otra parte disgustaron a los grupos que gozaban de más poder: el ejército, la Iglesia y la alta burguesía. El golpe de Estado del general Sanjurjo en 1932 fue un aviso de este descontento. Aunque reprimido, sirvió para que el gobierno republicano se confiara en

⁹¹ Véase Manuel Aznar Soler: "El teatro español durante la II República (1931-1939)", en *Monteagudo*, 2, 1997, p. 47, en <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76961> [última consulta: 11.12.2011].

exceso y para que la parte sublevada se preparara una segunda vez, con una mejor organización. Como resultado, el 18 de julio de 1936 un grupo de militares sublevados llevaron a cabo el golpe de estado que desembocó en la Guerra Civil. España quedaba dividida en las “dos Españas”, la que apoyaba el bando republicano y la del bando nacional.

En la contienda española participaron algunos de los alemanes exiliados del régimen hitleriano: hasta dos terceras partes de los exiliados en París⁹², de los cuales aproximadamente treinta eran escritores⁹³. Uno de ellos, Ludwig Renn, afirmaba desde Madrid: “Nosotros, escritores que luchamos en el frente, hemos dejado la pluma porque no queríamos escribir historia, sino hacer historia”⁹⁴. Además de Renn, algunos de los que participaron en las Brigadas Internacionales en apoyo republicano fueron Gustav Regler, Alfred Kantorowicz, Erich Arendt, Eduard Claudius, Bodo Uhse, Willi Bredel, Hans Marchwitza, Egon Erwin Kisch o Erich Weinert⁹⁵. Fruto de esta lucha y experiencia común surgieron obras como *Das große Beispiel* (1940) de Gustav Regler, *Camaradas* (1947) de Erich Weinert o *Spanisches Tagebuch* (1948) de Alfred Kantorowicz. Otros apoyaron la causa republicana con sus escritos, como Bertolt Brecht con *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937), o colaboraron con su participación en congresos antifascistas, como Anna Seghers. El conflicto español entre derechas e izquierdas se encuadraba en el gran conflicto europeo que tenía lugar en ese momento con la lucha entre el fascismo y el comunismo.

Se pueden enumerar diversas razones por las que la República cayó derrotada en la guerra: la mejor preparación militar del bando nacional, la inferioridad técnica del bando republicano o la falta de ayuda internacional que, aunque de forma ilegal, sí obtuvo el bando sublevado. Sin embargo, una de las razones fundamentales de la derrota fue la falta de cohesión, las divisiones internas dentro de la facción republicana que después se trasladaron al exilio. Finalmente, después de tres años de lucha, los rebeldes se convirtieron oficialmente en vencedores. El 1 de abril de 1939 se declaraba el Día de la Victoria y Franco obtenía el poder supremo sobre España.

⁹² Véase Manuel Aznar Soler y Luis-Mario Schneider: *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-Paris, 1937)*, vol. 3, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987, p. 40.

⁹³ Véase Alfred Kantorowicz: “Die Exilsituation in Spanien”, en Manfred Durzak (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, pp. 90-100.

⁹⁴ En Aznar Soler y Schneider, 1987, p. 59.

⁹⁵ Véase Stephan, 1979, p. 53.

Desde el comienzo de la guerra se pudo apreciar que, cualquiera que fuera el bando que saliera victorioso, se vengaría del bando derrotado con una dura represión. En consecuencia, el temor a las represalias del bando vencedor empujó alrededor de medio millón de españoles a marcharse al exilio⁹⁶. Según Tabori⁹⁷, la emigración española se llevó a cabo en dos etapas: la primera, después de la caída de Bilbao en junio de 1937; la segunda, después de la invasión de Cataluña en marzo de 1938.

La vecindad geográfica convirtió a Francia en el principal país receptor de los republicanos españoles⁹⁸, y pronto se vio desbordada por el río humano que abandonaba España: mujeres, niños, ancianos, soldados desarmados tras la lucha, rendidos, vencidos. Javier Rubio señala que existen cinco fases de la llegada a Francia de refugiados españoles:

1. La campaña de Guipúzcoa de agosto-septiembre de 1936.
2. La fase final de la guerra en el Norte de junio a octubre de 1937.
3. La ocupación del Alto Aragón en abril-junio de 1938.
4. El final de la campaña de Cataluña: enero-febrero 1939.
5. La terminación de la guerra civil en marzo-abril de 1939.⁹⁹

Se les instaló en campos improvisados en pésimas condiciones, donde además de múltiples enfermedades, hambre y frío, reinaba el miedo a ser deportados en cualquier momento a la España franquista¹⁰⁰:

Los franceses separaban a los hombres de las mujeres y los niños, colocando a todos los refugiados que podían encontrar en campos que durante meses carecieron de las instalaciones aún más primitivas de resguardo o de sanidad. Además, a los agentes de Franco se les permitía entrar en los campos, fuera

⁹⁶ En la crítica no existen cifras concretas ni unanimidad, pero alrededor de 500.000 personas es una cifra plausible para la mayoría. Véase Pla Brugat, 2000, p. 50.

⁹⁷ Véase Paul Tabori: *The anatomy of exile. A semantic and historical study*, London: Harrap, 1972, p. 204.

⁹⁸ Véase Javier Rubio: *La emigración española a Francia*, Barcelona: Ariel, 1974, p. 216. Aquí confluyeron exiliados de toda Europa que huían del nazismo, muchos de ellos alemanes.

⁹⁹ *Ibidem*, 1974, p. 193.

¹⁰⁰ En toda Francia se crearon más de 2.000 campos para los refugiados. Véase Morro Casas, 1998, p. 50. Según Fagen, se ha calculado que en estos se encontraban más de 300.000 españoles. Véase Patricia Fagen: *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 34, nota 25. Para más información sobre la situación en los campos en Francia y en África del Norte, véase Alberto Fernández: *Emigración republicana española (1939-1945)*, Madrid: Zero, 1972.

para amenazar a los transterrados o para intentar persuadirlos de que regresasen a España.¹⁰¹

En marzo de 1939 se fundaron en Francia el SERE (Servicio de Evacuación de Republicanos Españoles) y la JARE (Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles), gracias al tesoro del Banco de España. El primero por iniciativa de Juan Negrín, presidente del Gobierno de la República, la segunda por la de Indalecio Prieto, ministro de Defensa¹⁰². Ambas organizaciones representaban las dos posiciones opuestas de sus fundadores aun perteneciendo al mismo partido. Se dice que el SERE favorecía a comunistas, al contrario que la JARE, que los discriminaba. Hubo muchas discrepancias entre ambas, hecho muy criticado dado que hubiera sido más efectivo aunar fuerzas en una sola organización. En cualquier caso, aunque tildadas de partidistas, SERE y JARE tenían un único objetivo: la ayuda a los refugiados. Ambas colaboraron en el transporte de los exiliados desde Francia y Marruecos a Latinoamérica, donde los destinos más importantes fueron México, Argentina, Chile o la República Dominicana. Una vez allí, ayudaron a encontrar alojamiento, empleo, e incluso dieron a los refugiados préstamos o subsidios, becas de estudio para sus hijos, etc. Estas organizaciones hicieron que el exilio republicano español fuera, al menos en gran parte, un exilio organizado, por lo que muchos lo han calificado de excepcional o privilegiado¹⁰³.

Mientras tanto el fascismo en España, como el alemán, se escribía en clave propagandística. La literatura se convirtió en un valioso instrumento a través del cual se ponían de relieve los aspectos que exaltaba la nueva ideología nacionalista: “Los escritores fascistas hablaban de la defensa de los valores tradicionales, poniendo especial énfasis en la cuestión religiosa. Tradición, Imperio, Cruzada, luceros y estrellas eran las claves de [su] lenguaje”¹⁰⁴. Entre los autores partidarios del bando nacional destacaron Manuel Machado,

¹⁰¹ Fagen, 1973, p. 24.

¹⁰² Para información detallada de las fundaciones SERE y JARE y la ayuda que proporcionaron, véase Pilar Domínguez: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Madrid: Dirección General de la Mujer, 1994. Véase también María Fernanda Mancebo: *La España de los exilios. Un mensaje para el siglo XXI*, Valencia: Universitat de València, 2008, pp. 79-85.

¹⁰³ Véase Carlos Blanco Aguinaga: “El exilio español en México: acogida y respuestas”, en Eugenio Pérez Alcalá y Carmelo Medina Casado (coord.): *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional “Sesenta años después”*, Jaén: Andújar, 1999, p. 95.

¹⁰⁴ Manuel Aznar Soler: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. 2, Barcelona: Laia, 1978, pp. 86-87.

Gerardo Diego, Ernesto Giménez Caballero, Eduardo Marquina, Luis Rosales o Torrente Ballester¹⁰⁵.

Represión y censura estaban, como en Alemania, a la orden del día. Al igual que en Berlín y otras ciudades alemanas, en España se quemaron libros no deseados:

QUEMA SIMBÓLICA DE LIBROS ROJOS EN EL S.E.U. DE MADRID

Madrid, 1. En el patio de la Universidad Central, el S.E.U. de Madrid ha efectuado una quema simbólica de libros rojos, novelas pornográficas y similares. El secretario del Distrito Universitario dio lectura del capítulo del “Quijote” referente al escrutinio de la biblioteca del Ingenioso Hidalgo, tras lo que procedió a rociar de gasolina y prender fuego a los libros, mientras todos cantaban, brazo en alto, el “Cara al Sol”.¹⁰⁶

El grito de Millán Astray en el paraninfo de la Universidad de Salamanca, “¡muera la inteligencia!”¹⁰⁷, era profético: la inteligencia en España, en su mayoría republicana, estaba sentenciada a muerte.

2.2.2. El éxodo intelectual

La intelectualidad en España en tiempos de la República se encontraba en un momento dulce. La élite hacía florecer la cultura en todos los ámbitos y España vivía, para algunos, un segundo Siglo de Oro:

Los novelistas Galdós y Pío Baroja; los filósofos Unamuno y Ortega y Gasset; los poetas Antonio Machado, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén; el compositor Manuel de Falla; los pintores Picasso, Miró y Dalí; los filólogos Menéndez Pidal y Américo Castro; los médicos Ramón y Cajal y Gregorio Marañón, todos ellos figuras de primer rango en la civilización europea. Muchos críticos aseguran que ninguna nación puede vanagloriarse de haber tenido en el siglo XX una pléyade de poetas como España.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 2 de mayo de 1940, p. 4. Citado en Benet, 1979, p. 251.

¹⁰⁷ El 12 de octubre de 1936, mientras se celebraba el Día de la Raza en la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, rector de la Universidad, se pronuncia en contra del nuevo régimen. El general Millán Astray, presente en el acto, le respondió con su famoso y triste grito de “¡muera la inteligencia!”.

¹⁰⁸ Jackson, 2009, p. 10.

Los intelectuales españoles apoyaron mayoritariamente al gobierno de la República durante la guerra, en el frente o en la retaguardia, de forma activa o a través de sus escritos, cada uno en la medida de sus posibilidades. Tan sólo unos días después de estallar el conflicto, el 30 de julio de 1936, un grupo de intelectuales alzaba su voz en un manifiesto, unidos en la *Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura*:

Contra este monstruoso estallido del fascismo [...] en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana.¹⁰⁹

La *Alianza* se dedicó a numerosas actividades en defensa de la cultura y del Gobierno legítimo. Entre las más importantes destacan la organización del segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en España en 1937 y la publicación periódica de la revista *El Mono Azul*¹¹⁰. Cabe señalar que en ésta colaboraron, además de sus responsables, autores antifascistas alemanes como Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn o Gustav Regler¹¹¹, lo cual pone de manifiesto la interacción en esa época de los escritores que huían del fascismo en Europa y luchaban por una causa común.

La cultura siguió manteniendo su importancia durante el conflicto. La educación continuó siendo promocionada, incluso fue llevada al frente con el programa de las milicias de la cultura desde 1937¹¹². Con lemas como “El analfabetismo ciega el espíritu. Soldado instrúyete” o “Miliciano de la cultura, intensifica tu labor. El Ejército del pueblo ha de estar compuesto por hombres que no sean solamente valientes, sino que sean cultos”, se trataba

¹⁰⁹ Publicado en "La Voz", 30 de julio de 1936, p. 3. El texto completo del manifiesto puede encontrarse en <http://www.ramongomezdelaserna.net/bR.manifiesto.htm> [última consulta: 11.12.2011].

¹¹⁰ Véase Michel García: “El mono azul”, en Marc Hanrez (ed.): *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Monte Avila, 1977, p. 231. El nombre de la revista hace referencia al uniforme de las milicias populares. Entre sus responsables se encontraban José Bergamín, Rafael Alberti o Rafael Dieste.

¹¹¹ “Se confía incluso íntegramente la composición de tres números (33,34, 35 del 23, 30 septiembre y 7 de octubre de 1937) a escritores antifascistas de lengua alemana: Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn, Gustav Regler para el nº33; Maria Osten, Theodoro Balk, Hans Marchawitza, Bodo Uhse para el nº34; Arthur Koestler, Alfred Kantorowicz, Willi Bredel y Kurt Stern para el nº35”. García, 1977, p. 225.

¹¹² Sobre las milicias de la cultura véase Aznar, 1978.

de motivar a los milicianos del bando republicano a continuar educándose y a terminar con el analfabetismo.

Aunque la poesía fue el género más cultivado, por su inmediatez y cercanía al público se dio especial valor al teatro. El *Consejo Central del Teatro* se fundó en 1937¹¹³, para asegurar una calidad de las representaciones así como “un repertorio adaptado a las circunstancias”¹¹⁴. Se crearon el *Teatro de Arte y Propaganda*, dirigido por María Teresa León¹¹⁵, y las *Guerrillas del teatro*, compañías itinerantes que representaban el teatro de urgencia, también llamado teatro de circunstancias. Éste se caracterizaba por piezas “breves en su duración, de tono didáctico, intriga directa y conclusiones claras”¹¹⁶, que se representaban en todo tipo de escenarios: en las plazas, en las trincheras, en catedrales o incluso en las mismas calles. El objetivo era burlarse del enemigo, formar al combatiente sobre la causa o exaltar el heroísmo y el valor de los que luchaban en el frente republicano.

Mientras tanto, al igual que se evacuaron las obras de más valor del Museo Nacional del Prado para protegerlas¹¹⁷, se puso a salvo a las personalidades más significativas del pensamiento de la época: “Tras la ofensiva fascista contra Madrid en los inicios del mes de noviembre de 1936, la Junta de Defensa decidió evacuar a artistas, científicos, escritores e intelectuales y conducirlos hasta Valencia para que pudieran proseguir sus trabajos”¹¹⁸, con lo que el “valenciano hotel Palace fue transformado en Casa de la Cultura, sede y lugar de trabajo de la inteligencia evacuada”¹¹⁹. Con la caída republicana, la gran mayoría intelectual abandonó el país, dejándolo mutilado culturalmente por muchos años. Hispanoamérica, y México especialmente, fueron los grandes beneficiados por la llegada del éxodo intelectual español. De entre los intelectuales que marcharon a México destacamos aquí a los filósofos

¹¹³ El *Consejo Central del Teatro* estuvo presidido por Josep Renau; tuvo como vicepresidentes a Antonio Machado y María Teresa León; Max Aub como secretario; y como miembros Jacinto Benavente, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, Cipriano Rivas Chérif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto.

¹¹⁴ “Estas obras presentan bajo una apariencia ridícula (de manera que despierten la burla en un público popular) burgueses avaros, oficiales traidores, nazis, fascistas italianos y *señoritos*. Se pone el espectáculo al servicio del esfuerzo de la guerra, en la medida en que opone a estos personajes abyectos un pueblo de mineros, de milicianos o de obreros animado, por los más elevados ideales”. García, 1977, p. 232.

¹¹⁵ Véase Manuel Aznar Soler: “María Teresa León y el teatro durante la guerra civil”, en *Anthropos*, 148, 1993, pp. 25-34.

¹¹⁶ Véase Berta Muñoz Cáliz: “El teatro de urgencia: la brevedad al servicio de la eficacia”, en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 21, 2006, p. 17, en <http://www.ateneodelalaguna.es/pdf/ATENEO21/urgencia.pdf> [última consulta: 07.12.2011].

¹¹⁷ Véase *Museo Nacional del Prado* en <http://www.museodelprado.es/index.php?id=768> [última consulta: 25.01.2012].

¹¹⁸ Aznar Soler, 1978, pp. 97-98.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 99.

José Gaos, María Zambrano y Joaquín Xirau; y a los escritores Luis Cernuda, José Moreno Villa, León Felipe, Pedro Garfias, Ramón J. Sender, Josep Carner, Pere Calders o Max Aub. En Argentina encontraron refugio personas de tanta importancia en el mundo de la cultura como Francisco Ayala, Rafael Alberti, Alejandro Casona o Manuel de Falla¹²⁰. Otros centros de recepción intelectual considerable fueron Chile, la República Dominicana o Estados Unidos. Mientras duró el exilio, que para muchos fue de por vida, los refugiados en todo el mundo se mantuvieron unidos luchando por la causa común:

En el ámbito intelectual [...] quienes se vieron obligados a abandonar el país tras el desenlace de la Guerra Civil crearon revistas, asociaciones y editoriales. Con estos proyectos culturales se intentaba aglutinar los esfuerzos que desde diversas partes del mundo estaban haciendo los exiliados para alzar su voz frente al silenciamiento al que estaban siendo sometidos.¹²¹

Sin embargo, no fue hasta la muerte de Franco cuando sus voces comenzaron a oírse en España con libertad.

Hemos mencionado cómo los organismos de ayuda SERE y JARE dieron pie a la consideración del exilio español como un exilio privilegiado. Igualmente hubo otra razón por la que se ha calificado de extraordinario, y fue la invitación tan poco convencional que la élite intelectual española recibió por parte del gobierno mexicano: por iniciativa de Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas¹²², dos importantes figuras del panorama cultural mexicano, se fundó la *Casa de España en México* el 2 de agosto de 1938. Ésta puede definirse, según Clara Lida, como “un albergue intelectual para profesionales, académicos y artistas exiliados por la intolerancia y la barbarie”¹²³. Aquí, españoles y mexicanos trabajaban e investigaban juntos, se llevaban a cabo publicaciones, se impartían cursos, seminarios, conferencias, etc. Los invitados a la Casa gozaron de sueldo, cobijo y reconocimiento profesional.

Algunos de los primeros en acceder fueron José Gaos, León Felipe, Moreno Villa o Enrique Díez-Canedo. México se convirtió así en el centro del exilio intelectual español¹²⁴.

¹²⁰ Véase Emilia de Zuleta: *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com> [última consulta: 15.11.2010].

¹²¹ Javier Sánchez Zapatero: *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p. 468.

¹²² Véase Clara E. Lida: “Un exilio en vilo”, en Andrea Pagni (ed.): *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 21-33.

¹²³ Clara E. Lida: *La casa de España en México*, México: El Colegio de México, 1992, p. 10.

¹²⁴ Sobre la labor de la inteligencia española contra el fascismo véase Aznar Soler, 1978.

2.2.3. Max Aub

Nacido en París en 1903, de madre francesa y padre alemán de origen judío, Max Aub Möhrenwitz se trasladó con su familia a España con el estallido de la primera Guerra Mundial¹²⁵. Así comenzaba el primer exilio del autor, quien más tarde hizo de España su única patria: aunque no por nacimiento, a Max Aub se le puede considerar español por vocación¹²⁶.

De ideas socialistas, en 1929 se hizo miembro del PSOE (Partido Socialista Obrero Español). Durante la Segunda República Española y el inicio de la Guerra, Aub apoyó abiertamente a su partido por medio de escritos y sobre todo de su teatro, con piezas que se enmarcan en el teatro de circunstancias como *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, *Pedro López García* o *Por Teruel*. Fue su manera de colaborar con la causa republicana, dado que no pudo luchar en el frente por su miopía. Al comienzo de la Guerra, fue director del teatro universitario *El Búho*¹²⁷, en Valencia, y meses más tarde se trasladó a París con el cargo de agregado cultural en la embajada española, donde permaneció desde diciembre de 1936 hasta julio de 1937¹²⁸. En agosto de 1937 Aub fue nombrado secretario del Consejo Central del Teatro, por lo que regresó a España, a Barcelona, a ejercer su nuevo cargo¹²⁹.

Con la victoria franquista en la Guerra Civil Max Aub abandonó España el 1 de febrero de 1939 cruzando la frontera de Portbou. Lo hizo con el equipo de filmación de *Sierra de Teruel*, película en la que trabajaba en ese momento, basada en la novela *L'espoir* de André Malraux¹³⁰. Se dirigió a París, donde se encontraban su esposa y sus hijas. En Francia vivió una traumática experiencia de exilio que le marcó para siempre: a raíz de una

¹²⁵ Su familia se encontraba en peligro ya que su padre era ciudadano alemán en tierras francesas en plena guerra franco-alemana. Para un completo estudio de la vida y obra de Max Aub véase Ignacio Soldevila Durante: *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe: Fundación Max Aub, 1999a.

¹²⁶ Aub se nacionalizó español en 1923. Véase Albrecht Buschmann: "Max Aub entre sus culturas", en Ottmar Ette, Mercedes Figueras, y Joseph Jurt (eds.): *Max Aub-André Malraux: guerra civil, exilio y literatura = guerre civile, exil et littérature*, Madrid: Iberoamericana, 2005, p. 203.

¹²⁷ Junto a *La Barraca* de Lorca, los teatros universitarios más importantes del momento.

¹²⁸ Manuel Aznar Soler: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003, p. 28. Un cargo que, como explica Aznar, "le permitió intervenir durante el año 1937 en actividades tan relevantes como la Exposición Universal de París o el X Congreso Internacional del Teatro".

¹²⁹ Aznar Soler, 2003, p. 29.

¹³⁰ Véase Fernando Serrano: *La inteligencia peregrina: legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 67.

falsa acusación en 1940¹³¹ fue detenido y, a partir de ese momento, internado en diferentes campos de concentración, el primero de ellos el de Roland Garros. Desde allí fue trasladado al campo de Vernet, donde coincidió con el marido de Anna Seghers, el profesor László Radványi¹³². Gracias a Gilberto Bosques, cónsul entonces de México en Marsella, la familia Radványi consiguió partir rumbo a México, mientras que Aub fue internado por segunda vez en Vernet y más tarde en el campo de Djelfa, en Argelia. En sus diarios se lamentaba Aub de su suerte, especialmente porque podría haber sido distinta si hubiera hecho uso de su nacionalidad francesa:

tratando de poner papeles en limpio, me doy cuenta de que, efectivamente, si hubiese hecho valer ese hecho [de ser francés por haber nacido en París] no hubiera estado tanto tiempo de campo en campo. Aunque me hubiese acudido a las mientes- que ni eso sucedió- no lo habría hecho. Hubiese sido una traición ante mí mismo. ¡Cómo me hubiese despreciado aunque nadie me lo hubiese criticado!¹³³

El no haber aprovechado su origen parisino muestra la decisión firme del autor de ser español, con todas sus consecuencias.

En 1942 pudo finalmente abandonar el campo y embarcarse rumbo a México en el buque *Serpa Pinto*, de nuevo gracias a la ayuda de Gilberto Bosques, pisando por fin tierra mexicana el 1 de octubre de 1942. Cuatro años más tarde su familia se reunió con él, una vez consiguieron suficiente dinero para el viaje. Ya en México, como tantos otros, sufrió dificultades económicas, aunque con el tiempo su situación se normalizó. Ejerció sus facetas como dramaturgo, novelista, guionista, poeta, pintor y dibujante, de forma muy prolífera: colaboró con periódicos mexicanos, como *El Nacional* o *Excélsior*, trabajó con Luis Buñuel¹³⁴ como guionista; fue único redactor de su revista *Sala de Espera* y creador de numerosos cuentos, dramas y novelas, además de profesor de Historia del teatro en la Universidad

¹³¹ Fue acusado de comunista, a pesar de que siempre se declaró socialista.

¹³² Véase la entrada del 7 de abril de 1940 en Max Aub: *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba, 1998, p. 46: "Llegada a Roland Garros. Sol. Pinto. [...]Radvanyé, marido de Anna Seghers. El paseo en la cancha de tenis." Aub conoció a Anna Seghers en Valencia, en julio de 1937, durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Véase Morro Casas, 2001, pp. 52-53.

¹³³ Max Aub citado en Buschmann, 2005, p. 210.

¹³⁴ Luis Buñuel estuvo exiliado en México desde 1946.

Autónoma¹³⁵. En sus obras nos dejó testimonio tanto de lo que vio en la guerra como de lo que vivió en el exilio, ya que opinaba que: “no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino”¹³⁶.

En numerosas ocasiones Aub trató sin éxito de visitar a sus padres en España antes de su muerte, pero no le fue permitido. Posiblemente por los muchos problemas que tuvo para que le dieran el visado de tránsito a Europa con la nacionalidad española, en 1955 adquirió la nacionalidad mexicana. Nunca regresó a vivir a su anhelada España, aunque consiguió hacer dos breves visitas en 1969 y 1972. Max Aub falleció en México D.F. el 22 de julio de 1972.

2.3. El exilio literario catalán

2.3.1. Lengua y cultura catalana antes de la Guerra Civil

La lengua catalana ha estado caracterizada a lo largo de la historia por su estatus y prestigio intermitentes: a una época de plenitud siguió una de declive y así sucesivamente hasta la actualidad¹³⁷. Durante el siglo XV, el catalán tuvo una primera época de esplendor, sobre todo en el ámbito literario, donde vivió su Siglo de Oro. Gracias a la labor de la Cancillería Real de Aragón, la lengua catalana estaba en gran medida unificada. Sin embargo, tras la muerte sin descendencia de Martín el Humano, último monarca de la Casa de Aragón, fue elegido un sucesor de la Casa castellana de Trastámara, Fernando I. En consecuencia, el

¹³⁵ Soldevila señala cómo la productividad de Max Aub en México fue en ocasiones objeto de burla, y relata el caso de un conocido dibujante mexicano, Abel Quesada, quien escribió a propósito de la desatada actividad de Aub: “La gente culta cree que Max Aub no existe; algunos suponen que ese es el seudónimo de un escritor, de varios escritores, de todos los escritores. El caso es que este «Max Aub» es el autor de casi toda la literatura que se publica en México”. Se difundió un bulo al respecto, que el mismo Aub reprodujo en la contraportada de su *Campo de Djelfa*: “Se cuenta que Max Aub trajo de Europa, en la bodega del barco y adecuadamente embalado, a cierto escritor judío fugitivo de Alemania que había ido a parar a Casablanca. Al llegar a México lo encerró en el sótano de su casa de la calle de Euclides- razón por la cual ambos han vivido allí siempre- y desde entonces lo tiene escribe y escribe, a oscuras casi, haciéndole creer que los alemanes ganaron la guerra y que, si se atreviera a asomar la nariz por la calle, *kaput* [sic]. Ignorante de la realidad, el infeliz se consuela escribiendo sobre cosas del pasado. Aub publica esas producciones con su propio nombre, pero su prisionero no se entera, piensa en la posteridad, y vive agradecido de que aquél le salve la vida”. Véase Ignacio Soldevila: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Gredos, 1973, pp. 44-46.

¹³⁶ Aub, 1998, p. 123. Entrada del 22 de enero de 1945.

¹³⁷ El objeto de estas páginas no pretende ser un estudio histórico sobre la lengua catalana. Únicamente se esbozan, a modo ilustrativo, apuntes sobre las diferentes épocas de esplendor y decadencia que ha experimentado el catalán a lo largo de los siglos, para hacer hincapié en cómo su estatus y su uso ha sido muy inestable dependiendo del régimen político de cada momento. El objetivo es ofrecer una introducción y un patrón a los cambios que experimentará tras la Guerra Civil. Dado que un estudio más preciso sobre la historia de la lengua catalana queda fuera del ámbito de este trabajo, se recomienda ver Antoni M. Badía i Margarit: *Llengua i cultura als Països Catalans*, Barcelona: Edicions 62, 1977; véase también Arthur Terry y Joaquim Rafel: *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Barcelona: Ariel, 1983.

castellano se impuso como lengua oficial, quedando el uso del catalán relegado al ámbito familiar. Esta época ha sido denominada la *Decadència*.

En el último tercio del siglo XIX, la *Renaixença*, recuperaba su prestigio. Con este Renacimiento se pretendió una recuperación de la cultura y de la lengua catalanas en los ámbitos perdidos a favor del castellano en la época anterior, aunque quedó patente la falta de una normativa ortográfica y gramatical. Fue durante el siglo XX cuando realmente se llevó a cabo la normalización de la lengua: en el periodo comprendido entre 1906 y 1923, denominado *Noucentisme*. Una figura fundamental en el proceso normativo fue Pompeu Fabra, creador de las *Normes Ortogràfiques* en 1913, de la *Gramàtica catalana* (1918) y el *Diccionari General de la Llengua Catalana* (1932). Con una gramática por fin fijada, el catalán comenzó a cobrar importancia en la educación, se realizaron numerosas traducciones, se crearon editoriales, asociaciones culturales, etc. Paralelamente se fundaron diversas instituciones, como el *Institut d'Estudis Catalans* (IEC) en 1907, con el objetivo del “restabliment i organització de tot el que es refereix a la cultura genuïnament catalana”¹³⁸. El IEC a su vez creó la *Biblioteca de Catalunya* en 1914. En el plano político se fundó la *Mancomunitat de Catalunya* (1913), presidida por Enric Prat de la Riba¹³⁹, que unificaba las cuatro provincias catalanas en un poder político único y facilitaba el programa de reformas que se habían propuesto¹⁴⁰. Se había tomado conciencia de la necesidad de normativización de la lengua y Cataluña era un hervidero de cultura y de pasión por el catalán, que renacía con fuerza adquiriendo privilegios hasta el momento desconocidos. Sin embargo, tan sólo una década más tarde, la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) aplicó una política anticatalana que supuso la supresión de muchos de los organismos que se habían creado, aunque no prohibió la continuación de la actividad literaria en catalán y se siguió luchando por la autonomía política a través del partido Acción Catalana¹⁴¹.

En 1931, Cataluña florecía de nuevo con la Segunda República, llegando a su punto álgido cuando en 1932 se aprobó el *Estatut d'Autonomia*, que hacía del catalán, junto al

¹³⁸ *Institut d'Estudis Catalans*, en <http://www.iec.cat/> [última consulta: 06.12.2011]. El IEC sigue funcionando a día de hoy.

¹³⁹ Enric Prat de la Riba, dirigente del partido Lliga Regionalista y presidente de la Diputación de Barcelona de 1907 a 1917. En 1906 publicó el manifiesto que se ha considerado clave para el momento: *La Nacionalitat Catalana*.

¹⁴⁰ Véase Agustí Pons: *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62, 1998, p.12.

¹⁴¹ *Ibidem*. Véase también Josep P. Roig Rosich: *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya, un assaig de repressió cultural*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.

castellano, lengua oficial. Es éste un momento dulce para los catalanoparlantes, que se refleja en el aumento editorial, tanto de publicaciones periódicas como de libros¹⁴².

Por otra parte, como en el resto de España, los años de la República fueron de agitación social, marcados por las reformas y contrarreformas que se sucedían. El descontento general se hacía notar en las calles con numerosas huelgas. Tras la elección de un gobierno de derechas en el llamado Bienio Negro, en 1934, Cataluña y Asturias fueron líderes en la llamada revolución de octubre. Lluís Companys, presidente de la Generalitat Catalana, llegó a proclamar el Estado Catalán dentro de la República Federal Española¹⁴³. El levantamiento fue sofocado, pero quedaba demostrada la inconformidad con el gobierno y la agitación de esos años previos a la guerra. Como consecuencia de esta insurrección, Cataluña fue privada de su autonomía.

2.3.2. Guerra y exilio

Con el estallido de la Guerra Civil llegó la movilización intelectual catalana, que intentaba proteger su cultura y lengua para no perder lo ganado desde el comienzo de siglo¹⁴⁴. Por ello en 1937, en plena Guerra Civil, se creó en Barcelona la *Institució de les Lletres Catalanes*¹⁴⁵. Fue una iniciativa de Pompeu Fabra, Josep Carner y Carles Riba entre otros, para promover la literatura y cultura catalanas. Sus objetivos eran, según cita Jaume Medina¹⁴⁶:

1) la convocatoria de premis literaris de la Generalitat; 2) la represa i l'edició de la "Revista de Catalunya"; 3) l'edició de llibres; 4) l'edició de butlletins, fullets i preparació d'emissions radiofòniques; i 5) la coordinació amb els Serveis de Cultura del Front i amb els Serveis de Biblioteques.

¹⁴² *Ibidem*, p. 14. Se publicaban 27 periódicos y diarios, además de más de un millar de revistas. La publicación de libros pasó de 600 títulos en 1930, a 865 en 1936.

¹⁴³ Véase Jackson, 2009, pp. 157-179.

¹⁴⁴ El periodo histórico de la guerra ha sido documentado en Pelai Pagès i Blanch: *Cataluña en guerra y en revolución (1936-1939)*, Sevilla: Espuela de plata, 2007.

¹⁴⁵ Inicialmente, *Institut de les Lletres Catalanes*. Véase Josep María Solé Sabaté (dir.): *La guerra civil a Catalunya (1936-1939)*, vol.4, Barcelona: Edicions 62, 2005, p. 114.

¹⁴⁶ Jaume Medina: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les "Elegies de Bierville"*, Barcelona: Curial, 1994, p. 31.

Sin embargo, todos los esfuerzos por mantener una continuidad fueron en vano: el 26 de enero de 1939, bajo el grito de “¡Viva Cataluña española!”¹⁴⁷, Barcelona quedaba ocupada. La intelectualidad catalana vio cómo con la derrota republicana se desmoronaba el panorama cultural que habían creado. Era un nuevo paso hacia atrás: su lengua, al igual que la de las otras minorías como el vasco y el gallego, se prohibió en España¹⁴⁸.

El nacionalismo español interpretaba el desarrollo catalán como un intento separatista de la España unificada, en la que sólo el castellano podía ser idioma del Imperio¹⁴⁹. El catalán se borraba así del panorama cultural español, quedando prohibida la edición de textos en esta lengua, tanto en libros como en periódicos, revistas, etc. Su uso se reducía al ámbito familiar. La *España una y única* que Franco imponía no dejaba sitio para la utopía catalana.

Durante el franquismo, las instituciones que no desaparecieron sufrieron una reconversión:

Calgué purificar-les del catalanisme que les havia “mediatitzat” i retonar-les a l’essència original de la seva espanyolitat [...]. Així, per exemple, entitats “exemplars” com l’Ateneu Barcelonès, presidit pel cap de la Falange a Catalunya, [...] o el Palau de la Música Catalana, incautat i privat del gentilici, o el Teatre del Liceu i el Futbol Club Barcelona, foren incorporades a l’“Espanya Nacional” i renovades d’acord amb els principis de “reespanyolització”.¹⁵⁰

Asimismo, el *Institut d’Estudis Catalans* se suprimió, y su Biblioteca pasó a llamarse “Central”, como lo fue durante el régimen de Primo de Rivera¹⁵¹. Otro ejemplo de españolización se puede observar en los *Jocs Florals*, certamen literario que se celebraba regularmente en Barcelona desde 1859 y que constituía la manifestación cultural más

¹⁴⁷ Benet, 1979, p. 74.

¹⁴⁸ Para un estudio detallado de la situación de Cataluña durante el franquismo véase Josep Benet: *Cataluña bajo el régimen franquista: Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas por el régimen del General Franco* (1ª parte), Barcelona: Blume, 1979; Josep Benet: *L’intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995; Josep M. Solé i Sabaté: *La repressió franquista a Catalunya (1938-1953)*, Barcelona: Edicions 62, 2003; Joan Samsó: *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*, vol. 1, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994.

¹⁴⁹ Se podían ver carteles con inscripciones como: “No ladres, habla el idioma del Imperio”, o “Si eres español, habla el idioma del Imperio”.

¹⁵⁰ Samsó, 1994, p. 16.

¹⁵¹ Véase *Institut d’Estudis Catalans* en

http://www.iec.cat/institucio/entrada.asp?c_epigraf_num=10006 [última consulta: 06.12.2011].

importante de la lengua catalana, con su origen en el siglo XIV. Durante el franquismo fueron sustituidos por la llamada *Fiesta de las Letras*, bajo el lema “Fe, patria y amor”¹⁵².

A pesar de todo, en la clandestinidad se retomó la actividad en un intento de resistencia cultural, como Samsó lo denomina¹⁵³. Los *Jocs Florals* “es conservaren en essència sense jurat ni premis. Des de 1940, l’acte se celebrà cada primer diumenge de maig, en recintes privats, amb la participació d’un reduït grup de persones”¹⁵⁴. Desde 1941, se retomaron en el exilio, en Buenos Aires, para tener lugar anualmente en América y Europa¹⁵⁵. Por su parte, el IEC reemprendía sus funciones clandestinamente en 1942.

La represión franquista contra Cataluña fue muy dura, Josep Benet la ha calificado de “genocidio cultural”¹⁵⁶. La propaganda tachaba a esta provincia de desviada, envenenada, envilecida. Temiendo la represión, muchos optaron por el exilio. Los catalanes conformaron la mayor parte del exilio republicano español¹⁵⁷, escogiendo la mayoría Francia como destino. Muchos de ellos cruzaron la frontera a pie, sufriendo las duras condiciones climatológicas¹⁵⁸. Otros centros de acogida fueron Gran Bretaña, Bélgica, URSS, Suecia, Noruega, Alemania y Andorra¹⁵⁹. Fuera de Europa, el país receptor más importante fue México. La mayoría decidió marcharse allí por el temor a la guerra en Europa tras la ocupación de Francia, el miedo a ser repatriados a España o por las excepcionales posibilidades que ofrecía México como país de acogida.

¹⁵² Samsó, 1994, p. 19.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵⁵ Véase *Jocs Florals de la Llengua Catalana: Any CXV de la seua restauració*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=21&Ref=7913>

[última consulta: 06.12.2011].

¹⁵⁶ Benet, 1979, p. 13. En un momento dado, el fascismo español llegó incluso pretender ceder la totalidad del territorio catalán a Aragón y hacer desaparecer el nombre de Cataluña.

¹⁵⁷ Véase Pla Brugat, 2000, p. 21. Aquí afirma que, según cálculos, el exilio catalán representó más de la tercera parte de los refugiados que atravesaron los Pirineos.

¹⁵⁸ Véase José Manuel Rúa: “Camí de l’exili. L’èxode d’un poble. Una tragèdia sense precedents a la història de Catalunya”, en Josep M. Solé i Sabaté y Joan Villarroja, (dir.): *Breu historia de la guerra civil a Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 2005, pp. 770-783, donde se trata la marcha al exilio a través de Cataluña.

¹⁵⁹ Véase Prócoro Hernández: *Veus de l’exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, Barcelona: ECSA, 2000, p. 33.

2.3.3. Pere Calders

Pere Calders i Rossinyol¹⁶⁰ nació en Barcelona en 1912, en el seno de una familia catalana. Su padre, Vicenç Caldés, al que estuvo muy unido durante toda su vida, era un gran aficionado a la escritura y la literatura en general, afición que se ocupó de transmitir a su hijo desde muy pequeño¹⁶¹.

La infancia y juventud de Calders se vieron marcadas por la situación de Cataluña en la época. La escuela donde estudiaba, por ejemplo, se cerró durante la dictadura de Primo de Rivera ya que se la acusó de inculcar a los alumnos ideas separatistas, por lo que tuvo que continuar con clases particulares junto a otros alumnos. Desde 1929, Calders compaginó sus estudios de Bellas Artes con su vocación de escritor. Colaboró con críticas y artículos en diversos diarios, como *Diari Mercantil*, *Avui* o *La Rambla*. En 1935 se casó con la dibujante Mercè Casals¹⁶².

En plena juventud y consolidación profesional, estalló la Guerra Civil. Calders apoyó activamente la causa republicana. Fue dibujante de propaganda en el *Sindicat de Dibuixants Professionals*, que se ocupaba de producir carteles y panfletos. Además, tomó el mando de las revistas *L'Esquela de la Torratxa* y *Papitu* junto a Avel·lí Artís Gener, apodado Tísner. La actividad de Calders en el *Sindicat* le eximía de alistarse en el ejército, lo que hizo sin embargo en 1938, ya que pensaba que era su deber¹⁶³. Sus conocimientos de dibujo le hicieron útil como cartógrafo en el frente.

Tras la victoria nacional abandonó España y, al cruzar la frontera, fue internado en el campo de concentración de Prats de Molló, en Francia. Aquí tuvo la suerte de encontrar a un grupo de viejos amigos, entre ellos Tísner, al que le unía una gran amistad. Gracias a algunos contactos que le proporcionaron ayuda, consiguió huir del campo y llegar a Tolosa, donde el SERE había organizado un refugio para los exiliados. De nuevo aquí encontró a colegas y amigos que compartían su mismo destino. Poco después se instaló en el castillo de Roissy-en-Brie, donde se dio cobijo temporal a numerosos intelectuales.

¹⁶⁰ En realidad, sus apellidos eran Caldés Rusiñol pero, gracias a la reforma lingüística del catalán en la época, el autor tuvo la oportunidad de traducir sus apellidos, castellanos, al catalán. Aunque en su documento nacional de identidad no constó este cambio, en sus obras y en su vida pública se le conoció, sin embargo, con la versión catalana de sus apellidos: Calders i Rossinyol. Véase Pons, 1998, p. 32.

¹⁶¹ Pons, 1998, pp. 31-33.

¹⁶² En 1936 fruto del matrimonio con Mercè Casals nació su primer hijo, Joan.

¹⁶³ Véase Pons, 1998, pp. 40.

En julio de 1939, Calders emprendió su viaje rumbo a México, donde permaneció exiliado durante veintitrés años¹⁶⁴. La elección de México como país de acogida se debió, principalmente, a que un grupo de amigos se encontraba ya allí y a la presencia en México de un personaje tan importante para las letras catalanas como lo era Josep Carner:

Dir que em vingueren ganes d'anar-me'n a Amèrica pot fer l'efecte d'una amplitud de tria que, en realitat, no estava al meu abast. El cert és que podia escollir entre Mèxic, Santo Domingo i Xile, i em vaig decantar per Mèxic, perquè uns quants amics ja m'havien precedit en el viatge i perquè, a Mèxic, hi residia, llavors, en Josep Carner. Això fou decisiu.¹⁶⁵

Desembarcó en Veracruz con 26 años, sin su esposa ni su hijo, con dos cartas de presentación (una de ellas precisamente para Carner), un par de cuentos inéditos y apenas unos cuantos francos¹⁶⁶. Su persona de contacto, el hermano del escritor Armand Obiols, se encontraba en serias dificultades económicas en ese momento, puesto que su socio de negocios se había marchado sin dejarle nada, por lo que lo único que pudo hacer por él fue darle una cama en una Delegación de Policía donde Calders pasó su primera noche en tierras mexicanas.

En diciembre de 1939 llegó a México su esposa, Mercè Casals, de la que había estado separado mucho tiempo. Su matrimonio se rompió al poco, y en 1942 Calders se casó con Rosa Artís, hermana de su amigo Tísner, con la que tendría tres hijos. Durante su estancia en México se dedicó a todo tipo de actividades para ganarse la vida: trabajó como editor en UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana) y en la editorial Atlante. Fue dibujante, impresor, e incluso carpintero junto con sus amigos y también autores en el exilio Agustí Bartra i Lluís Ferran de Pol¹⁶⁷. Estas actividades las compaginó, como había hecho siempre, con su profesión de escritor. Se encargó de una publicación periódica propia en solitario, *Fascicles Literaris*¹⁶⁸, además de colaborar en diferentes publicaciones en catalán, entre ellas *La Revista dels Catalans d'Amèrica*, *Catalunya*, *La Nostra Revista* o *Pont*

¹⁶⁴ De 1939 a 1962.

¹⁶⁵ Pere Calders: *Josep Carner*, Argenton: L'Aixernador, 1991, p. 40.

¹⁶⁶ Josep Carner le ayudó al llegar abriéndole puertas, escribiéndole una recomendación para trabajar en una editorial y comprándole sus cuentos. Véase Calders, 1991. Sobre la relación entre ambos autores véase Jaume Subirana: "L'oncle d'Amèrica: Pere Calders i Josep Carner", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 225-235.

¹⁶⁷ Amanda Bath: *Pere Calders: Ideari i ficció*, Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 47.

¹⁶⁸ Desde septiembre de 1958 a abril de 1959.

Blau. En 1942 fue el ganador del premio Concepció Rabell en los *Jocs Florals* que se organizaron en México, con *Memòries especials*, un conjunto de cuentos.

Durante su estancia en México, el autor no consiguió adaptarse al país de acogida y tuvo la mirada siempre puesta en el regreso: “Jo dec ser de les persones que van sortir del país l’any trenta-nou que més poc es va integrar a la nova pàtria”¹⁶⁹, confesaba en una entrevista ya de vuelta. Por ello, aprovechando una oferta laboral de UTEHA que le ofrecía un puesto en Barcelona, Calders regresó en 1962 a Cataluña, donde vivió y continuó con su creación literaria hasta su muerte en 1994¹⁷⁰. Nunca volvió a México, pero como fruto de su estancia en el exilio nació lo que se ha llamado su “narrativa mexicana”: *Gent d’alta Vall*¹⁷¹ (1957), la novela *L’ombra de l’atzavara* (1964), ganadora del premio Sant Jordi en 1963, y el relato *Aquí descansa Nevares* (1967)¹⁷². Desde su regreso Calders fue un escritor reconocido en Cataluña, especialmente a partir de los años 70, cuando se representó la obra *Antaviana*, basada en algunos de sus cuentos, que resultó ser todo un éxito¹⁷³. Sus obras fueron traducidas a numerosos idiomas y le fueron otorgados diversos premios, de entre los que destacaremos el Premi d’Honor de les Lletres Catalanes en 1986. En 1992 se le nombró doctor Honoris Causa en la Universidad Autònoma de Barcelona.

2.4. Escribir en el exilio

2.4.1. Situación del escritor exiliado

Cualquiera que fuera su país de origen o de acogida, los autores afrontaron obstáculos similares para continuar con su profesión en el exilio. El primero y más obvio fue la desazón existencial que provoca el abandonar la patria de manera involuntaria, verse desplazado a un país ajeno con una cultura y muchas veces un idioma extraño¹⁷⁴. La presión que esto

¹⁶⁹ Pere Calders, en Estanislau Torres: *Els escriptors catalans parlen*, Barcelona: Nova Terra, 1973, p. 18.

¹⁷⁰ Pere Calders falleció en Barcelona el 21 de julio de 1994. Para una biografía completa de Pere Calders véase Bath, 1987 y Pons, 1998.

¹⁷¹ Conjunto de cuentos ambientados en México que incluía *Fortuna Lleu*, *La vetlla de donya Xabela*, *Primera part d’Andrade Maciel* y *La Verge de les vies*. Todos ellos fueron escritos y publicados en México.

¹⁷² Escrito en México, publicado una vez de vuelta en Barcelona. Sobre la narrativa mexicana de Calders véase Bath, 1987; y Carme Gregori Soldevila: *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2006.

¹⁷³ Representación a cargo de la compañía Dagoll Dagom en 1979.

¹⁷⁴ Para un estudio detallado de los problemas que afrontaron los escritores en el exilio véase Stephan, 1979 y Wegner, 1967, pp. 86-111.

suponía aumentaba con los problemas materiales a los que debían enfrentarse. La huida apresurada les obligó a abandonar la mayoría de sus pertenencias. Muy pocos podían llevar consigo sumas de dinero importantes, ya que sus cuentas bancarias o habían sido cerradas o estaban bajo vigilancia. Los gastos de viaje, visado y otros de igual urgencia eran generalmente lo único que se podían permitir. Nadie contaba con que la estancia en el exilio se alargaría durante años, por lo que no llevaron sus posesiones consigo.

Al haberse marchado clandestinamente, en algunos casos con falsa documentación, llegaban al país de acogida en la ilegalidad, lo que a su vez les impedía obtener el permiso de residencia o de trabajo¹⁷⁵. En estas circunstancias de temor y angustia, encontrar la concentración adecuada para escribir ya era de por sí un problema. Así lo explica Lion Feuchtwanger:

[Nicht jedem Schriftsteller sei es gegeben] einen weitgespannten Roman in einem Hotelzimmer zu schreiben, wenn der Autor nicht weiß, ob er morgen noch dieses Hotelzimmer wird zahlen können, wenn seine Kinder ihn um Essen bitten, und wenn die Polizei ihm mitteilt, daß binnen drei Tagen seine Aufenthaltsbewilligung abgelaufen sei.¹⁷⁶

Otro de los obstáculos que el autor exiliado encontraba en su camino era la pérdida de público:

El escritor que pierde el círculo de lectores de su propio país, pierde con él muy a menudo el centro de su existencia económica. Muchos escritores, que en su propio país se vendían bien, no se venden en el extranjero a pesar de su elevadísimo talento, ya sea porque su valor reside sobre todo en lo lingüístico y lo lingüístico no es transferible, ya sea porque sus temas no interesan al público extranjero.¹⁷⁷

Por estas razones, tan obvias como inevitables, conseguir una publicación durante el exilio podía llegar a convertirse en una verdadera odisea. Las editoriales del exilio disponían generalmente de pocos fondos, de ahí que apostar por un autor poco conocido era un riesgo que no se podían permitir. Por eso los más afortunados fueron los que ya tenían un nombre

¹⁷⁵ Nos referimos en este caso principalmente a los autores alemanes, ya que las asociaciones de ayuda en el exilio SERE y JARE regulaban la llegada de exiliados españoles a sus países de acogida.

¹⁷⁶ Feuchtwanger citado en Wegner, 1967, p. 89.

¹⁷⁷ Feuchtwanger en Pérez, 2008, p. 239.

que les abriera las puertas. Un escritor novel apenas tenía posibilidades de publicar y, en caso de que las tuviera, el salario era muy bajo. Lo mismo ocurría con las colaboraciones en revistas. Algunas de ellas ni siquiera podían pagar a sus colaboradores y utilizaban sus fondos para pagar nuevas publicaciones. No es de extrañar por ello que muchos autores vivieran bajo mínimos¹⁷⁸.

Pero las editoriales no eran de ningún modo culpables de los problemas de los autores, todo lo contrario: su papel fue crucial para la supervivencia de muchos. Por ejemplo, algunas editoriales en lengua alemana ofrecieron a los exiliados en la medida de lo posible sueldo y protección, ayudándoles a conseguir los papeles necesarios para el viaje y permisos de residencia.¹⁷⁹ Las más importantes en el exilio fueron *El Libro Libre* en México, *Querido* y *Allert de Lange* en Amsterdam o *Aurora* en EEUU. Algunas de ellas se fundaron ya en 1933, como la editorial *Bermann Fischer*, en Estocolmo. Muchas de ellas se encontraban en una difícil situación económica por la falta de lectores. En Latinoamérica, las editoriales que publicaban obras de los exiliados españoles, al tener más posibilidades de público por la lengua común, se encontraban en una situación aventajada.

A pesar de todos los obstáculos, la mayoría de autores no se resignó y continuó escribiendo, aunque sus trabajos no se publicaran. Así surgió lo que se ha llamado en Alemania *Literatur für die Schublade* (literatura para el cajón): textos que ni se publicaban ni se imprimían, y permanecían como manuscritos durante años en el cajón de sus autores. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, con la novela de Heinrich Mann escrita en su exilio americano *Empfang bei der Welt*, la cual, a pesar de los numerosos intentos de su autor por publicarla, vio la luz a título póstumo en 1956.

Si bien escribir en el exilio contaba con numerosas dificultades, la ausencia de censura y la posibilidad de escribir abiertamente sobre temas de actualidad en su país suponía una ventaja. Lo difícil era hacer llegar estas obras al público al que estaban destinadas. Ilegalmente se introducían publicaciones periódicas u obras antifascistas al país de destino, muchas veces camufladas bajo pintorescos títulos. Un ejemplo es el ensayo de Bertolt Brecht *Cinco dificultades para escribir la verdad*, que se hizo llegar a Alemania bajo los títulos *Praktischer Wegweiser für Erste Hilfe* (Orientación práctica para primeros auxilios)

¹⁷⁸ Para una relación de las revistas alemanas en el exilio véase Stephan, 1979, pp. 96- 119.

¹⁷⁹ Véase Kunoff, 1973, pp. 184-185.

y *Satzungen des Reichsverbandes deutscher Schriftsteller* (Estatus de la Unión de Escritores del Reich Alemán)¹⁸⁰.

En medio del caos burocrático y existencial en el que se veían sumidos, era de vital importancia encontrar un trabajo que proporcionara algo de estabilidad. Los trabajadores cualificados lo tenían más fácil a la hora de encontrar ocupación pero, ¿qué país necesitaba realmente un escritor en el exilio? Especialmente, si dicho escritor no escribía en la lengua del país de acogida.

2.4.2. El problema del idioma

El caso es que hablamos alemán. Es la lengua que hemos traído, trabajamos con ella. [...] ¿Cómo podemos, como escritores alemanes en un país de lengua diferente, hacer lo nuestro, mantenernos vivos? ¿Cómo podemos encontrar nuestro espacio económico, cómo podemos cumplir nuestra tarea político-cultural?¹⁸¹

El problema del idioma afectaba a todos los exiliados, no sólo a los escritores. Sin embargo, si se tiene en cuenta que su principal herramienta de trabajo era la lengua, el problema se agravaba¹⁸². Escribir en el exilio significó, para muchos, escribir en un país donde la lengua oficial no era la materna del autor. La dificultad de crear en el nuevo idioma traspasaba los factores puramente lingüísticos. Ésta residía, además, en el hecho de que para ellos su lengua constituía el mayor referente cultural que llevaban consigo, lo único que les quedaba de su cultura y su patria. Alfred Döblin, exiliado primero en Suiza y después en Estados Unidos, expresaba así el problema del idioma en el exilio:

Pero nosotros, los que nos habíamos consagrado a la lengua en alma y vida, ¿qué pasaba con nosotros? ¿Con los que no querían ni podían desprenderse de su lengua porque sabían que lengua no es “lengua” sino pensar, sentir y muchas otras cosas? ¿Desprenderse de ella? Pero eso es más que arrancarse la piel, eso significa sacarse las entrañas, suicidarse.¹⁸³

¹⁸⁰ Véase Wolfgang Beutin et al.: *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 447.

¹⁸¹ Ernst Bloch, citado en Pérez, 2008, p. 243.

¹⁸² Sobre el problema del idioma en el exilio, véase Stephan, 1979, pp. 148-152.

¹⁸³ Citado en Pérez, 2008, p. 354.

Aferrarse a la lengua propia perseguía un objetivo añadido: en el caso de los autores alemanes, muchos se sentían en la obligación de cuidar el idioma que hasta ahora había sido un vehículo de cultura, y que con el nacionalsocialismo estaba siendo corrompido. Se trataba de evitar que el mundo asociara la lengua alemana con el fascismo, pues no todos los alemanes compartían las ideas nacionalsocialistas. Así comenzaba Ludwig Renn su ponencia en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura: “A vosotros, camaradas españoles, os ruego que os hagáis cargo de que mi lengua es la lengua alemana, porque a pesar de mi expatriación de la Alemania de Hitler no he dejado de ser alemán ni de escribir en alemán”¹⁸⁴. De este modo se distanciaba de los que pervertían el idioma, dignificándolo.

En *Lengua destruida, cultura destruida*, Ernst Bloch afirmaba que los nazis instrumentalizaban no sólo la literatura, sino también la lengua para ponerla a su servicio: “La lengua alemana se ha convertido en la del diablo [...]. El lenguaje se convierte en anestesia, las palabras pierden su sentido, a la guerra se la llama paz; al pogromo, defensa propia; al sádico asesino, Führer”¹⁸⁵. Advertía además del peligro en el que se encontraba la lengua alemana “*Intra muros et extra* está amenazada: en Alemania es de temer que se asfixie, en el extranjero, que se congele”¹⁸⁶.

Del mismo modo, los catalanes se aferraban en el exilio a su lengua para mantenerla viva. En este caso no se trataba tanto de “limpiarla” de connotaciones fascistas, sino de que sobreviviera¹⁸⁷. Como señala Teresa Férriz: “la llengua no és tan sols el principal tret identitari, també suposa un símbol de llibertat, lluita i continuïtat de la pàtria més enllà de les seves fronteres físiques, a més d'expressió de la voluntat d'universalització de la causa catalana”¹⁸⁸. Con la prohibición de hablar catalán en España, la lengua quedaba confinada a su uso en la clandestinidad o fuera de España. Muy concienciados desde el final de la Guerra Civil, ya en 1939 se publicaban libros y revistas en catalán.

¹⁸⁴ Véase Aznar Soler y Schneider, 1987, p. 59.

¹⁸⁵ Citado en Pérez, 2008, pp. 243-244.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 243.

¹⁸⁷ Véase Gustav Siebenmann: “Sprache als Faktor der kulturellen Identität (Der Fall Kataloniens)”, en Hugo Dyserinck y Karl Ulrich Syndram (eds.): *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bonn: Bouvier, 1992, pp. 230-251.

¹⁸⁸ Teresa Férriz Roure: “La conformació d'un discurs identitari a les revistes culturals catalanes de Mèxic”, en Manuel Aznar Soler (ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, vol.1, Barcelona: GEXEL, 2000, pp. 189-190.

Por su parte, los autores españoles en el exilio continuaron escribiendo en castellano. Ni siquiera los que conocían muy bien la lengua del país de acogida, como era el caso de Max Aub en Francia, escribieron en otro idioma que no fuese el español. No se trataba, pues, de desconocimiento del idioma de destino, sino de una consideración más profunda de la lengua. De hecho, según Patrick von zur Mühlen, la mayoría de los emigrantes de habla alemana consiguieron aprender el idioma del país de acogida¹⁸⁹. A veces lo aprendieron antes de emprender el viaje, gracias a organizaciones de ayuda en la emigración, que ofrecían cursos de idiomas. Otros optaron por el autoaprendizaje durante el viaje. A pesar de ello, de entre los exiliados alemanes, apenas unos pocos se decidieron a escribir en el idioma de su país de acogida¹⁹⁰ y, en cualquier caso, sólo los más jóvenes como por ejemplo Michael Hamburger, Peter Weiss o Jakov Lind¹⁹¹. A este respecto añade Feuchtwanger:

Algunos de nosotros han intentado con algún éxito escribir en la lengua extranjera: ninguno lo ha logrado de verdad. Nadie puede lograrlo. Ciertamente, uno puede aprender a expresarse en una lengua extranjera; pero no se pueden aprender *los últimos valores afectivos* del acento extranjero. En una lengua extranjera no se puede hacer poesía, no se puede crear.¹⁹²

En definitiva, la lengua materna era entendida en el exilio como una parte del exiliado, un pedazo de patria que tenían consigo y que se negaban a dejar de lado, aunque por esa misma razón se convirtiera paradójicamente en un obstáculo adicional para escribir en el exilio.

¹⁸⁹ Véase von zur Mühlen, 1988, p. 57.

¹⁹⁰ Para un estudio sobre la asimilación o influencia del idioma del país de acogida en los exiliados alemanes véase Stuart Ferguson: *Language assimilation and crosslinguistic influence: a study of German exile writers*, Tübingen: Gunter Narr, 1997.

¹⁹¹ Véase Schwarz, 1967, p. 307, y Egbert Krispyn: "Exil als Lebensform", en Egon Schwarz y Peter Hohendahl (ed.): *Exil und innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1973, pp. 101-118. Véase también Stephan, 1979, p. 151.

¹⁹² En Pérez, 2008, p. 24.

3. México, país de acogida

3.1. El país que los exiliados encontraron

Desde finales de la década de 1930, México tuvo un papel fundamental como país de acogida de miles de refugiados de toda Europa, muy especialmente de refugiados españoles. Su presidente en aquel momento, Lázaro Cárdenas, permitió la recepción casi ilimitada de todo aquel que quiso cobijarse en México¹⁹³. El país que abría sus puertas a los exiliados era, para la gran mayoría, completamente desconocido. México y su paisaje se presentaban con un gran exotismo a los ojos europeos, un vasto territorio de superficie aproximadamente cuatro veces mayor que la de España¹⁹⁴, y unas notables diferencias socioculturales respecto a Europa que supusieron un gran choque para los exiliados. Carlos Guzmán describe así el entorno de México en aquel momento:

a començament dels anys trenta el cens de monuments en registrava 768, només al centre de la capital i no eren pocs els antics convents o cases colonials reconvertides en casernes o en nuclis d'habitatge popular. Per anar als barris [...] de la perifèria, era necessari recórrer a alguna de les més de quinze línies de tramvies que feien les rutes a través d'enormes descampats arborats, sovint a la vora de canals plens de canoes per on es traslladaven els venedors per arribar als mercats. I l'inversemblant paisatge d'una ciutat encara envoltada de llacs i custodiada per dos volcans nevats visibles durant pràcticament tot l'any [...] constituïa l'espectacle gratuït de cada dia.¹⁹⁵

Para los exiliados, recién llegados al nuevo continente, incluso los objetos más convencionales suponían una curiosidad¹⁹⁶. Sin embargo, a pesar de las inevitables

¹⁹³ Lázaro Cárdenas fue presidente de México desde 1934 hasta finales de 1940. En sus apuntes, con fecha de diciembre de 1936, señalaba que: "México debe mantener el derecho de asilo a toda persona de cualquier país y sea cual fuere la doctrina política que sustente". Aún así, se puso de manifiesto una preferencia por los refugiados políticos de izquierdas. Véase Lázaro Cárdenas: *Obras*, vol. 2, México: Universidad Autónoma de México, 1972, p. 362.

¹⁹⁴ Véase Pons, 1998, p. 181.

¹⁹⁵ Carlos Guzmán: *Una geografia imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*, Valencia: Tres i quatre, 2008, pp. 29-30. Para una panoràmica de México en los años 1940, véase Christian Kloyber: "Mexiko - wie es von europäischn Exilanten in den Jahren um 1940 erlebt wurde", en *Argonautenschiff* 11, 2002, pp. 75-85.

¹⁹⁶ Pere Calders escribía a su amigo Josep Bartra cómo le llamaban la atención los periódicos mexicanos: "els diaris, a desgrat del seu aspecte impressionant [...] están escrits amb els peus i fan riure de debò. Un dels millors, "Excèlsior", publica tres edicions diàries. La del matí es furiosament germanòfila, la del migdia és rabiosament anglòfila, i la del vespre és «conllivant». No cal dir que el fan i el llegeixen la mateixa gent, i que tots plegats acaben per no tenir la més petita idea del que passa a Europa". Jaume Aulet: "Vuit cartes de Pere Calders a Agustí Bartra", *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 1-2, vol. X, 1996, p. 47.

diferencias, México ofreció unas condiciones muy favorables para los exiliados, que lo convirtieron en un país de acogida excepcional.

En aquellos años, México vivía una etapa de pleno desarrollo después de los importantes acontecimientos que se venían sucediendo desde principios de siglo, siendo el más significativo la Revolución Mexicana (1910-1917). Gracias a ella se había logrado mejorar las condiciones de los campesinos y poner fin a la dictadura de Porfirio Díaz, que había durado más de treinta años y que había defendido un latifundismo que beneficiaba tan sólo a una minoría de terratenientes. Fruto de esta Revolución había sido la Constitución de 1917, de corte socialista, y la Reforma Agraria. La nacionalización de los ferrocarriles (1936) y del petróleo (1938) fueron igualmente un paso importante para la historia mexicana. Especialmente la del petróleo, que trajo consigo la ruptura de las relaciones diplomáticas con Inglaterra y una gran tensión con Estados Unidos, país del cual dependía en gran medida su economía¹⁹⁷. Asimismo, México experimentó un importante desarrollo en la educación, que empezaba a ser más accesible a toda la población, sin excluir a la indígena¹⁹⁸. Además de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1910, se crearon numerosas escuelas, también para adultos, y el Instituto Politécnico Nacional, que vio la luz en 1936. Como resultado de la mejora en la educación surgió una industria editorial importante, sin precedentes en este país.

El mandato del presidente Cárdenas estuvo caracterizado por una activa lucha contra el fascismo. Por una parte, México intentó abrir los ojos al resto del mundo para que se tomaran medidas contra Alemania, que avanzaba hacia la conquista de Europa sin que nadie pareciera dispuesto a pararla¹⁹⁹. Por otra, desde el comienzo de la Guerra Civil española México defendió al gobierno republicano, el único legítimo para él, y lo ayudó en la medida de sus posibilidades aportándole armas y alimentos²⁰⁰. En consecuencia, México reaccionó contra el Pacto de No-Intervención firmado por la Sociedad de Naciones, que acordaba no involucrarse en la contienda española. Dado que sólo las potencias

¹⁹⁷ Véase Kiessling, 1984, p. 153.

¹⁹⁸ Véase Enrique Monedero López: *México. Los colegios del exilio*, Madrid: Fundación españoles en el mundo, 1989, p. 5.

¹⁹⁹ Sólo México y la Unión Soviética se negaron a aceptar la anexión alemana de Austria.

²⁰⁰ Cárdenas señaló en sus apuntes que “el gobierno de México está obligado moral y políticamente a dar su apoyo al gobierno republicano de España, constituido legalmente y presidido por el señor don Manuel Azaña”. Cárdenas, 1972, p. 355.

democráticas lo respetaban²⁰¹, este pacto lejos de ser neutral perjudicaba al gobierno republicano. México se declaró abiertamente en su contra, pues ponía en peligro a un gobierno miembro de la Sociedad de Naciones al que, como tal, estaban en la obligación de ayudar. Su acción, sin embargo, quedó en lo meramente simbólico, al no conseguir que el pacto se revocara. Cuando no se pudo hacer nada más para ayudar a la derrotada España republicana, México abrió sus puertas, tanto a los españoles como a los Brigadistas que allí habían luchado. Entre ellos se encontraban los exiliados alemanes que huían del régimen fascista en Alemania.

3.2. El exilio alemán en México

Para los exiliados alemanes, México fue un destino poco común, pero aún así el centro más importante del exilio en Latinoamérica, con aproximadamente 6.500 refugiados²⁰². Las razones por las que sólo una minoría eligió Suramérica como destino fueron fundamentalmente económicas, por su todavía escaso desarrollo, y políticas, por la existencia de simpatizantes del fascismo alemán en el continente, como Germán Busch en Bolivia, el General Saturnino Cedillo en México o Juan Perón en Argentina²⁰³. La gran mayoría de los que llegaron a México eran miembros del partido comunista alemán, KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*), que no habían sido aceptados en Estados Unidos. Así, México se convirtió en el segundo centro del exilio del KPD, por detrás de la Unión Soviética²⁰⁴. Entre los que allí encontraron asilo podemos señalar, junto a la ya citada Anna Seghers, a Egon Erwin Kisch, Gustav Regler, Bodo Uhse, Paul Mayer, Theodor Balk o Alfred Kantorowicz.

A comienzos de la década de 1940, antes de la llegada de los exiliados, entre 8.000 y 13.000 alemanes tenían su residencia en México, de los que entre 3.500 y 5.000 vivían en la

²⁰¹ Alemanes e italianos rompieron el Pacto para ayudar a las tropas franquistas.

²⁰² Se pueden observar las dimensiones del exilio alemán en México si se compara el número de 6.500 refugiados con los 300.000 que encontraron asilo en Estados Unidos. Véase Kiessling, 1984, p. 53. Para un completo estudio sobre el exilio alemán en México téngase en cuenta el trabajo de Fritz Pohle: *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*, Stuttgart: Metzler, 1986.

²⁰³ Véase Stephan, 1979, p. 81.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 82.

capital. En su mayoría tenían una cómoda posición social²⁰⁵, eran de ideas conservadoras y nacionalistas, y pensaban que Hitler era un buen líder²⁰⁶. La coordinación de instituciones o *Gleichschaltung* que se llevaba a cabo en Alemania traspasó fronteras, llegando a las asociaciones e instituciones alemanas existentes en México. A través de revistas como *Deutsche Zeitung von Mexiko*, *N.S.-Herold* o *DMV-Mittelungen der Deutschen Volksgemeinschaft*²⁰⁷, se difundía la propaganda nacionalsocialista que provenía del Reich contra los exiliados. En consecuencia, el recibimiento que una parte de los alemanes residentes en México brindó a los exiliados no fue siempre hospitalario.

Sin embargo, gracias a la generosidad del presidente Cárdenas, los autores exiliados encontraron el lugar perfecto para continuar la lucha que ya habían comenzado en Europa, a través de la creación de diversas instituciones. La *Liga Pro-Cultura Alemana* fue fundada en 1938 por el fotógrafo Heinrich Gutmann. Con ella nació la primera organización cultural antinazi de habla alemana en México, en la que participaron no sólo exiliados, sino también antiguos residentes alemanes. Como complemento a su amplio programa cultural, la *Liga* publicaba regularmente en español *Europa bajo el Fascismo. Informaciones mensuales de la Liga Pro-Cultura Alemana en México*. En 1939 la *Liga* se disolvió debido a los conflictos internos entre sus miembros, que surgieron sobre todo a partir del pacto entre Hitler y Stalin²⁰⁸.

En 1941 se fundó el *Club Heinrich Heine*²⁰⁹, cuya presidenta fue Anna Seghers. Entre sus miembros destacaremos los autores Egon Erwin Kisch (vicepresidente), Alexander Abusch, Theodor Balk, Leo Katz, Ludwig Renn, Paul Mayer, Ernst Röhmer y Bodo Uhse. Se trataba de una organización cultural contra el fascismo que pretendía establecer una conexión con la cultura mexicana pasada y presente, donde se ofrecía un programa en

²⁰⁵ Según Kiessling, "Die Mehrzahl gehörte zu den privilegierten Kreisen; es waren Plantagenbesitzer, Unternehmer, reiche Kaufleute, Konzernvertreter, Techniker oder kaufmännische Angestellte; in deutschen Händen konzentrierte sich der mexikanische Eisenwarenhandel und das Braugewerbe. Eine nennenswerte Arbeitersicht gab es nicht". Kiessling, 1984, p. 164.

²⁰⁶ Véase Patrik von zur Mühlen: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933 - 1945; politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Bonn: Neue Gesellschaft, 1988, p. 60.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ Este acuerdo, firmado el 23 de agosto de 1939, tenía como objetivo un pacto germano-soviético de no agresión, que suponía un duro golpe contra los esfuerzos hacia una unidad antifascista a través de un Frente Popular. Véase Pérez, 2008, p. 27 y Hagen Schulze: *Breve historia de Alemania*, trad. Ela María Fernández, Madrid: Alianza, 2001, p. 211.

²⁰⁹ Nombre original: *Klub Heinrich Heine, Vereinigung antinazistischer Intellektueller deutscher Sprache*. Sobre el Club Heinrich Heine véase Hugo Kunoff: "Literaturbetrieb in der Vertreibung: Die Exilverlage", en Manfred Durzak (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, pp. 183- 195; y Dieter Schlenstedt: *Egon Erwin Kisch. Leben und Werk*, Berlin: Volk und Wissen, 1985, p. 397.

alemán, incluyendo conciertos e incluso representaciones teatrales. Al igual que el resto de proyectos de los exiliados, sufrió muchos problemas económicos, sobre todo al principio, pero con el tiempo logró salir adelante. El *Club Heinrich Heine* permaneció activo hasta 1946, cuando se reunió por última vez, ya que muchos de sus miembros volvieron a Europa al finalizar la segunda Guerra Mundial.

Otra iniciativa de los miembros del KPD fue el movimiento *Freies Deutschland*. Se trataba de una organización que divulgaba la cultura alemana entre los exiliados. Publicaban una revista con el mismo nombre, que se editó desde 1941 hasta 1946, así como un boletín semanal en español, *Alemania Libre*. Ambas se distribuían en toda Latinoamérica y Estados Unidos. En estas publicaciones colaboraron exiliados de todo el mundo, entre ellos Heinrich Mann, Georg Lukács, F.C. Weiskopf o José Bergamín, lo que pone de nuevo de relieve la interacción entre los exiliados europeos. *Freies Deutschland* publicaba asimismo artículos de otros autores no exiliados, como Pablo Neruda, en aquel momento cónsul de Chile en México. En su primer número, publicado el 15 de noviembre de 1941, el editor de la revista Antonio Castro Leal²¹⁰ escribía:

La revista LA ALEMANIA LIBRE es el órgano de algunos espíritus generosos que desean ver a su patria –Alemania— salvada para siempre de la dictadura nazi. Esta ha logrado acallar por completo al pueblo alemán; la represión brutal impide el menor disenso, y apenas algunos espíritus libres que andan por el mundo nos aseguran que subsiste, dentro como fuera de Alemania, una opinión rebelde al nazismo.²¹¹

En este mismo artículo define a los alemanes que luchan contra el fascismo como los “verdaderos alemanes”, los que tienen “una visión amplia del mundo” y que saben que “la historia universal contradice la falsa propaganda del nazismo”.

En 1942 se creó la *Asociación Pro-Refugiados Políticos de Habla Alemana en México*²¹², la cual no tenía un carácter tan marcado culturalmente sino que se centraba en los aspectos sociales de la supervivencia en el país de acogida, como encontrar trabajo, ofrecer ayuda jurídica o prestar auxilio en caso de enfermedad, entre otros.

²¹⁰ La ley de prensa mexicana dictaba que el editor debía ser un ciudadano mexicano, por ello se eligió a Antonio Castro Leal, rector de la Universidad Nacional. Véase von zur Mühlen, 1988, p. 175.

²¹¹ Véase Antonio Castro Leal: “Por una Alemania Libre”, en *Freies Deutschland, Alemania Libre*, 1, México, Noviembre 1941- Octubre 1942, Leipzig: Kraus (reimp.), 1975, p. 2.

²¹² *Sozialvereinigung politischer Flüchtlinge deutscher Sprache in Mexiko*. Véase von zur Mühlen, 1988, p. 178.

En memoria del día de la quema de libros en Alemania, el 10 de mayo de 1942 se fundó la editorial *El Libro Libre*²¹³. Con el tiempo, se convirtió en la editorial del exilio en lengua alemana más importante de Latinoamérica. Llegó a publicar 21 títulos en alemán y 5 en español, siendo el primero de ellos *Marktplatz der Sensationen*, de Egon Erwin Kisch. Sus 26 títulos aparecieron de 1942 a 1946, entre ellos *Das siebte Kreuz*, de Anna Seghers; *Unholdes Frankreich*, de Lion Feuchtwanger; *Lidice*, de Heinrich Mann o *Stalingrad*, de Theodor Pliviers. También *El Libro Libre* sufrió problemas económicos. Los ingresos derivados de sus publicaciones estaban destinados a la supervivencia de la editorial. Para recaudar fondos, se llevaron a cabo todo tipo de acciones, como subastas de autógrafos de Anna Seghers o Ludwig Renn²¹⁴. Debido a la falta de fondos de *El Libro Libre*, sus colaboradores no recibían un sueldo por sus contribuciones. Algunos de ellos sobrevivían gracias a las organizaciones de ayuda a escritores como la *League of American Writers*, en Nueva York, o el PEN Club.

Como editorial antifascista, los libros que publicaba eran en su mayoría obras comprometidas que mostraban al mundo la barbarie alemana. Los temas del exterminio de los judíos y el antisemitismo eran frecuentes en su programa. Una edición especial fue la publicación en lengua castellana de la antología *El Libro Negro del terror nazi en Europa*, en 1943. En él se encuentran artículos de autores de 16 países, junto a numerosas fotografías, entre ellas algunas muy crudas de campos de concentración y víctimas del nacionalsocialismo. La redacción en castellano les daba a conocer en el mercado latinoamericano y les dejaba en un buen lugar delante del gobierno mexicano de Ávila Camacho²¹⁵, que además de ayudarles económicamente, les apoyó en su causa:

Häufig bezeugte die mexikanische Regierung den deutschen Antifaschisten, in denen sie die Nachfahren Alexander von Humboldts sah, ihre Solidarität. So nahm an der Protestkundgebung zum 10. Jahrestag der Hitlerischen Machtergreifung auch Cárdenas teil, der nach Ablauf der auf sechs Jahre begrenzten Präsidentschaft nun Verteidigungsminister war. Und auf dem Landeskongress der Bewegung Freies Deutschland, der am 8. und 9. Juni 1943 stattfand, wurde ein Grußwort des Präsidenten Camacho verlesen, wie dort

²¹³ Sobre *El Libro Libre*, véase Stephan, 1979, p. 95, y Olivia C. Díaz Pérez: "Der Exilverlag El Libro Libre in Mexiko", en Klaus-Dieter Krohn et al.: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, vol.22, München: Richard Boorberg, 2004, p. 166.

²¹⁴ Véase Batt, 1980, p. 149.

²¹⁵ Manuel Ávila Camacho fue el sucesor de Lázaro Cárdenas. Estuvo en la presidencia de México desde 1940 hasta 1946.

umgekehrt Ludwig Renn, der Präsident der Bewegung, die Dankbarkeit der deutschen Emigranten zum Ausdruck brachte.²¹⁶

No se puede determinar hasta qué punto fue fructífera la lucha llevada a cabo a través de los textos e instituciones del exilio, pero éstos colaboraron sin duda a limpiar de connotaciones fascistas las letras y cultura alemanas, dejando constancia de que la “verdadera” literatura alemana era la que estaba desterrada.

3.3. El exilio español, ¿destierro o *transtierro*?

México acogió aproximadamente a 25.000 refugiados de la España republicana²¹⁷, un número muy elevado si se tienen en cuenta las restricciones de la ley mexicana de admisión de inmigrantes. Según Patricia Fagen²¹⁸, esta ley era (y es todavía) estricta, sin embargo los españoles gozaron de una posibilidad de inmigración prácticamente ilimitada²¹⁹ y de unos derechos excepcionales en la historia de México, como la posibilidad de obtener la nacionalidad mexicana de inmediato manteniendo la española. Alicia Alted señala que

a quienes tramitasen su naturalización se les aceptaría en el país por tiempo indefinido, se les autorizaría a ejercer actividades remuneradas y además no se les obligaría a revalidar los títulos profesionales, lo cual constituía una política muy favorable para que los exiliados pudieran instalarse.²²⁰

Los primeros en ser acogidos en México fueron un grupo de niños huérfanos a los que se evacuó de España durante la Guerra Civil, los llamados “Niños de Morelia”. Llegaron a México en 1937 por iniciativa del *Comité de Ayuda a los Niños del Pueblo Español*, cuya presidenta honoraria era la esposa del presidente Lázaro Cárdenas, Amalia Solórzano de

²¹⁶ Véase Batt, 1980, p. 147.

²¹⁷ No existe un número concreto: según Dolores Pla se han dado cifras desde 15.000 a 50.000. Véase Dolores Pla Brugat: *Els exiliats catalans a Mèxic. Un estudi de la immigració republicana*, Barcelona: Afers, 2000, p. 157.

²¹⁸ Véase Patricia Fagen: *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 34-36.

²¹⁹ Siempre y cuando las autoridades republicanas españolas se hicieran cargo del transporte y ayudaran a los refugiados una vez en México.

²²⁰ Véase Alicia Alted: “El exilio republicano en México”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 61, 2006, p. 11. En consecuencia, aproximadamente un 80% de los exiliados adquirió la nacionalidad mexicana. Téngase en cuenta Clara E. Lida “Los españoles en México: Población, cultura y sociedad”, en Guillermo Bonfil Batalla (comp.): *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México: Fondo de cultura económica, 1993.

Cárdenas. Recibieron este nombre por Morelia, la ciudad donde se les refugió. Un año más tarde, en 1938, comenzaron a llegar los intelectuales invitados por la *Casa de España*.

Con el fin de la Guerra Civil, México ofreció su ayuda a los refugiados españoles que se encontraban en Francia, especialmente tras la capitulación francesa en 1940. Este hecho fue de vital importancia, dado que el gobierno de Vichy estaba pactando con el gobierno de Franco para que los exiliados fueran repatriados. Las consecuencias de este pacto podrían haber sido lamentables teniendo en cuenta las represalias que se llevaron a cabo en la posguerra española. Sin embargo, el 22 de agosto de 1940 México acordó con el gobierno de Vichy hacerse responsable de todos los emigrantes de España, asumiendo el coste de su transporte²²¹.

La llegada de los exiliados españoles fue controvertida y desató todo tipo de reacciones en los ciudadanos mexicanos. La decisión de abrir de par en par las puertas del país no fue apoyada por diversos sectores de la población. Entre los que se mostraron reticentes destacan la derecha católica; los antiguos residentes españoles en México, llamados “gachupines”; y grupos nacionalistas que “a menudo blandían el recuerdo de la espada de los conquistadores como una nueva forma de etnofobia contra los recién vencidos”²²². Es decir, en el pueblo pesaba, y mucho, la historia. Desde la Conquista los españoles no fueron vistos con buenos ojos en tierras mexicanas, puesto que se les asociaba con los colonizadores que ocuparon su pueblo. Después del colonizador, llegó el “gachupín”, figura que reforzó la mala imagen del español en ultramar. Como consecuencia, los exiliados se enfrentaron a un pasado que suponía un obstáculo en su andadura por el Nuevo Mundo y a un pueblo que nunca olvidó el pasado colonizador español²²³.

Patricia Fagen señala otros factores por los que la llegada de los refugiados creó descontento: en primer lugar, la propaganda fascista, que tachaba a los republicanos de comunistas. Como en el caso de Alemania, el bando franquista llevó a cabo una campaña de descrédito de los exiliados que, según Larraz: “advertía al Estado y al pueblo mexicanos acerca del error histórico que estaban cometiendo al aceptarlos en su suelo y su

²²¹ Véase Kiessling, 1986, pp. 157- 160. Finalmente, sólo se consiguió transportar a 4.000 de los 10.000-15.000 refugiados que se pretendía.

²²² Véase Lida, 1993, p. 448.

²²³ Respecto al “mal” recibimiento que se dio a los refugiados, véase Guillermo Sheridan: “Refugachos y refigiados (Notas sobre el anti-intelectualismo mexicano frente al exilio español)”, en Aznar Soler, 1998, pp. 253-262.

sociedad”²²⁴. En segundo lugar, Fagen señala el temor a que los españoles pusieran en peligro los puestos de trabajo de los mexicanos²²⁵. Para evitarlo:

se establecieron unos criterios de selección que estipulaban que los exiliados serían dispersados por el país, no se asentarían en las ciudades y se preferiría a jóvenes solteros de ambos sexos y a personas que fueran a ejercer actividades relacionadas con el sector primario, en menor medida con el sector secundario – técnicos y artesanos- y solo una pequeña proporción (un 10%) a intelectuales y políticos.²²⁶

Lo que realmente sucedió no se ajustó a esos criterios. El perfil de los que llegaron era, por lo general, gente joven con un promedio de edad de 34 años²²⁷. A pesar de que en principio se pretendía acomodarlos en zonas rurales, la gran mayoría se quedó en la ciudad de México. El 28% de los refugiados eran maestros, catedráticos, intelectuales y artistas²²⁸. Su llegada, aunque en un número superior al esperado, enriqueció notablemente el panorama intelectual mexicano²²⁹:

los exiliados españoles, sólo en México y sólo hasta 1960, fueron autores de 2.304 obras literarias y científicas, y de unos 12.000 folletos, ensayos, artículos, traducciones, etc. Volumen que se vería incrementado, posiblemente duplicado o triplicado, en los veinte años siguientes, dado que la actividad intelectual y académica de los exiliados españoles se vio incrementada en las décadas de los sesenta y de los setenta al contar con más medios de difusión, y especialmente alrededor de 1968 [...] fue muy prolífica.²³⁰

La creciente actividad intelectual se vio acompañada de la aparición de editoriales y numerosas revistas, como por ejemplo *Romance* (1940), *España Peregrina*²³¹ (1940-1941) o

²²⁴ Véase Fernando Larraz: *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid: Biblioteca nueva, 2009, pp. 32-36, para más información sobre la recepción y manipulación del exilio en España durante el franquismo, así como la propaganda que se daba de los intelectuales en los países de acogida.

²²⁵ Véase Fagen, 1973, pp. 44-46.

²²⁶ Véase Alted, 2006, p. 10.

²²⁷ Véase Blanco Aguinaga, 1999, pp. 98-99.

²²⁸ Véase Pla Brugat, 2000.

²²⁹ Sobre la aportación intelectual de los exiliados españoles en México véase Fernando Serrano: *La inteligencia peregrina: legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

²³⁰ Véase Juan Maestre Alfonso: “Ida y vuelta del exilio intelectual español en América Latina”, p. 1274, en http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/07/09/PDF/AT9_Alfonso.pdf [última consulta: 29.11.2010].

²³¹ *España Peregrina* se convirtió en 1941 en *Cuadernos Americanos*.

Las Españas (1946). El resto de los refugiados que llegaron eran mayoritariamente trabajadores cualificados²³².

El temor de los mexicanos a la competencia laboral que suponían los españoles se puso de relieve especialmente en torno a la *Casa de España*. El hecho de que los profesores españoles tuvieran salarios tan altos como los profesores universitarios mexicanos, a veces incluso superándolos, suscitó la polémica y se desató una dura propaganda en su contra. Guillermo Sheridan cita un extracto del artículo que Eduardo Pallarés, profesor entonces de la facultad de derecho, publicó en *El Universal* el día anterior a la llegada del *Sinaia* el 13 de junio de 1939:

La inversión de los valores sociales que tiene lugar hoy en día ha alcanzado un punto máximo de injusticia al otorgar a los extranjeros un lugar privilegiado en detrimento de los nacionales [por] la pasión sectaria, la ceguedad producida por el furor del radicalismo ideológico y político que da origen a privilegios que tanto “nos arden” y que se conceden no a los extranjeros por serlo, sino por ser rojos escapados del infierno de España. No se protege a filósofos, literatos y sabios por serlo, sino porque son comunistas derrotados.²³³

A pesar de las críticas, la *Casa* fue todo un éxito, y la mayoría de la intelectualidad mexicana apoyó la llegada de sus invitados. Para contentar a la sociedad de acogida, en 1940 la *Casa* se mexicanizó y pasó a llamarse *El Colegio de México*. De este modo se abría las puertas al trabajo en conjunto, dejando de ser exclusiva para los españoles.

Con la ayuda de SERE y JARE, junto a la *Casa* se crearon diversas instituciones españolas en México. Por una parte se establecieron numerosas escuelas para los hijos de los refugiados, siendo las más famosas el Instituto Luis Vives y el Colegio de Madrid. Los propios maestros exiliados se encargaban de dar las clases e impartían una educación basada en las ideas republicanas²³⁴. Por otra parte, en el ámbito social se crearon asociaciones donde los exiliados podían reunirse, como el *Centro Republicano Español* o el *Ateneo Español de México*. El *Centro Republicano Español* se fundó en 1939 y, a diferencia de la *Casa*, no era elitista. Disponía de numerosas instalaciones como biblioteca, comedor,

²³² Véase Lida, 1993, p. 433.

²³³ Véase Sheridan, 1998, p. 254.

²³⁴ Véase Hanns-Albert Steger: “Die Verwandlung des Exils in eine neue Heimat. Von der «Casa de España en México» zu «El Colegio de México»”, en Hans Hopfinger y Horst Kopp (eds.): *Wirkungen von Migrationen auf aufnehmende Gesellschaften*, Neustadt an der Aisch: Degener & Co., 1996, p. 123. Tanto la *Casa* como estas escuelas siguen todavía hoy en funcionamiento.

etc. y se encargaba de realizar actividades culturales para los exiliados²³⁵. El *Ateneo Español de México* fue uno de los centros más importantes que se crearon. Se fundó en 1949 por intelectuales españoles tomando el nombre del mismo centro en Madrid. Su objetivo era fomentar y difundir la cultura española, además de luchar contra el régimen franquista²³⁶.

Las oportunidades laborales, el idioma común y las instituciones que los exiliados españoles crearon, hicieron de México un país de acogida excepcional donde disponían de posibilidades de continuar la vida “española” con facilidad. El filósofo José Gaos, quien fuera rector de la Universidad de Madrid y también refugiado en tierras mexicanas, acuñó el término *transterrado* para designar al exiliado español en tan favorable entorno. Según Gaos, los refugiados españoles no se sentían en México desterrados, sino *transterrados*²³⁷. Es decir, habían trasplantado su vida española a un nuevo espacio, México, y allí continuaban su labor intelectual y profesional de una manera muy similar a como era en España.

Igualmente, Juan Ramón Jiménez acuñó en su exilio un término para designar este mismo sentimiento: *conterrado*. Con este concepto describía el momento en que dejaba de sentirse desterrado al escuchar el idioma español en Argentina. El reencuentro con el español en el exilio se convierte en el reencuentro con su patria, con su espacio. Como indica Abellán, “ambos neologismos se inventaron por separado y sin que mediase la menor influencia entre la creación de uno y otro, prueba de que surgían de una vivencia real y de un estado espiritual compartido”²³⁸. Sin embargo, *transterrados* o *conterrados*, el exilio se trataba al fin y al cabo de una estancia involuntaria, lo que hizo que, aunque tuvieran más privilegios que aquellos refugiados en otros destinos, la mayoría continuó sintiéndose desterrada. Como señala Lida:

A pesar de la generosidad del esfuerzo mexicano por integrar a los refugiados de la guerra a su nueva sociedad, al comienzo nada fue fácil. Con razón cundió entre los refugiados ese famoso juego de palabras, tan terrible y a la vez tan gracioso: “En México, o te aclimatas o te aclimueres”²³⁹.

²³⁵ Véase Alted, 2005, p. 241.

²³⁶ Véase Alicia Alted: *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Madrid: Santillana, 2005, p. 241; y Fagen, 1973, p. 94.

²³⁷ Véase Abellán: “El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado”, en José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001b, p. 24.

²³⁸ Véase Abellán: “La perspectiva del cincuentenario”, en *Cuadernos hispanoamericanos: revista mensual de cultura hispana*, 473-474, 1989, p. 12.

²³⁹ Véase Clara E. Lida: *La casa de España en México*, México: El Colegio de México, 1992, p. 47.

3.4. El exilio catalán en México

De los 25.000 refugiados republicanos que llegaron a México, entre 5.000 y 6.000 procedían de Cataluña²⁴⁰. Aunque a efectos oficiales todos los españoles representaban una unidad, extraoficialmente la dicotomía catalán/no catalán que ya se había dado en España siguió patente en el exilio:

Entre els catalans hi havia la voluntat de distingir-se d'altres grups d'exiliats republicans. En els esdeveniments politicoculturals republicans, els catalans sempre es manifestaven i es mostraven específicament com a tals. Com hem dit, refusaven el terme general *exiliat espanyol* o *exiliat republicà* i intentaven mostrar la seva identitat ètnica mitjançant celebracions patriòtiques autòctones.²⁴¹

Las condiciones del exilio catalanoparlante en México fueron, como las del exilio español al que se adscribían, muy favorables. Sin embargo, el exilio catalán se diferenciaba del castellanoparlante en la pérdida de su lengua. Por esta razón son muchos los testimonios de refugiados que afirmaron que los catalanes se encontraban más desarraigados, si cabe, que el resto. La sensación de pérdida absoluta en la que muchos catalanes se vieron sumidos provocó una fuerte conciencia colectiva: en el exilio debían mantenerse unidos como grupo para luchar por la supervivencia de su lengua y cultura.

Con este propósito, los exiliados catalanes en México se reunían regularmente en diversas asociaciones. La más importante de ellas era el *Orfeó Català*, fundado en 1906, cuya actividad era al principio únicamente musical pero que más tarde promovió todo tipo de eventos. Con la llegada de los exiliados después de la Guerra Civil, el *Orfeó* alcanzó su cifra de miembros más alta y se convirtió en un lugar común de reunión:

el Orfeó, se convirtió en el punto de encuentro donde se resolvían problemas de tipo práctico (encontrar trabajo o casa, por ejemplo) y el lugar donde la comunidad catalana se afirmaba en la celebración de los «ritos» compartidos (la fiesta de Sant Jordi, la Diada Nacional, la celebración del 14 de abril o la Navidad, etc.). El Orfeó era asimismo el espacio propiciatorio para todos aquellos acontecimientos que fortalecían la hermandad (salidas conjuntas, viajes) y, sobre

²⁴⁰ Véase Prócoro Hernández: *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, Barcelona: ECSA, 2000, p. 51.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 106.

todo, mantenían la savia de la catalanidad: orfeó musical, grupos de danzas y teatro, conferencias, coloquios, cursos de todo tipo (sardana, trabajos manuales).²⁴²

Ya que la actividad política en el *Orfeó* era muy moderada, se creó la *Agrupació d'Amics de Catalunya*, que reunía a simpatizantes de la lucha antifranquista²⁴³. En 1943 se fundó el *Casal Català*, también con un marcado interés político. Otros centros de reunión fueron la *Institució de Cultura Catalana*, fundada en 1948, y el *Centre Català*, fundado en 1957²⁴⁴. Éste último fue el organizador de los *Jocs Florals* de 1969²⁴⁵.

En el ámbito literario, México fue uno de los países más importantes del exilio catalán, puesto que se convirtió en refugio para la mayoría de la intelectualidad catalana. Allí se acogió a autores tan representativos como Josep Carner, Pere Calders, Avel·lí Artís-Gener, Agustí Bartra, Lluís Ferran de Pol o Vicenç Riera Llorca. A diferencia de los autores alemanes o de lengua castellana, los autores catalanes tardaron en poner en papel la experiencia de la guerra y el exilio, tratando temas que “se centraban en la evocación de un pasado que continuó siendo recordado aún bastantes años después”²⁴⁶. Según Riera Llorca y Albert Manent:

Al conocer, hoy, la producción literaria catalana inspirada en la época, se diría que muchos de los escritores catalanes la vivieron como un paréntesis en blanco. Las primeras muestras de la literatura catalana en el destierro, en forma de libro, no tratan del exilio y en algunos casos ni siquiera de la guerra que lo había precedido y motivado.²⁴⁷

El tema del destierro en la literatura catalana se dio en los cuentos y poemas publicados en las revistas del exilio, antes de ser tratado de manera más extensa en libros²⁴⁸.

Después de Francia, México fue el lugar donde se editaron más publicaciones periódicas en catalán, alrededor de 100²⁴⁹. Las más destacadas fueron la *Revista dels*

²⁴² Véase Teresa Férriz Roure: *La edición catalana en México*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6236&portal=21> [última consulta: 27.11.2010].

²⁴³ Véase Díaz Esculies, 2008, p. 142.

²⁴⁴ Dolores Pla señala cómo, a pesar de la gran iniciativa cultural catalana en el exilio, llama la atención la ausencia de una escuela exclusivamente catalana. Véase Pla Brugat, 2000, p. 327.

²⁴⁵ En México tuvieron lugar en cuatro ocasiones: en 1942, 1957, 1969 y 1973. Véase Pla Brugat 2000, pp. 326-327.

²⁴⁶ Vicenç Riera Llorca y Albert Manent: “Literatura catalana en el exilio”, en José Luis Abellán (dir.): *El exilio español de 1939*, vol. 6, Madrid: Taurus, 1976, p. 174.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 160.

²⁴⁸ *Ibidem*.

Catalans d'Amèrica (1939), *Catalunya* (1940), *Informacions de Catalunya* (1940), *Full Català* (1941), *El Poble Català* (1941) o *Quaderns de l'Exili* (1943). Bartomeu Costa-Amic fundó en 1942 su editorial, *Biblioteca Catalana*, que editó 40 títulos, el número más alto publicado por una editorial catalana en el exilio²⁵⁰. Según Dolores Pla, se han encontrado hasta 200 títulos en lengua catalana publicados en México²⁵¹.

En definitiva, si del exilio intelectual alemán decíamos que su interés se centraba en una sistemática lucha antifascista, del catalán podemos destacar el compromiso de los escritores por divulgar y promover su lengua y cultura, y mantener viva su tradición literaria para que sobreviviera a pesar de su prohibición en España.

3.5. Tres exilios: un contraste

Tanto los autores alemanes como los españoles, entre ellos los catalanes, partieron de una situación similar en el destierro: todos ellos se vieron obligados a abandonar la patria huyendo de un régimen totalitario tras una lucha común contra éste, en el frente, o de manera organizada en la retaguardia por medio de congresos o escritos. Los escritores combatieron el fascismo en Europa hasta que, derrotados, se embarcaron con destino a un exilio de ultramar.

Una vez en México, sin embargo, los tres colectivos de exiliados que nos ocupan vivieron diferentes experiencias²⁵². La llegada de los refugiados españoles a México estuvo organizada por las asociaciones SERE y JARE. Gracias a ellas y al apoyo del gobierno mexicano, los exiliados españoles dispusieron de ayuda económica así como de la posibilidad de continuar con su carrera profesional. El México cardenista que les recibió mostraba una gran semejanza con el gobierno de la Segunda República española: ambos

²⁴⁹ Véase Josep Maria Figueres: "Aproximació a la primera premsa de l'exili (1936-1952)", en Enric Pujol, (coord.): *L'exili català del 1936-1939. Un balanç*, Girona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 2003, p. 216. Véase también Daniel Díaz Esculies: *De la guerra civil, l'exili i el franquisme (1936-1975)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, p. 142.

²⁵⁰ Véase Pla Brugat, 2000, p. 325.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 326.

²⁵² Véase Hans Bernhard Moeller: "Historical Background and Patterns of the Exodus of European Exile Writers", en Hans Bernhard Moeller (ed.): *Latin America and the Literature of Exile: a Comparative View of the 20. Century European Refugee Writers in the New World*, Heidelberg: Winter, 1983, pp. 49-67. Moeller hace una aproximación comparatista a los exilios de autores europeos a Latinoamérica, especialmente españoles, alemanes y eslavos en la época que nos ocupa.

gobiernos apostaron por reformas sociales, como el impulso de la cultura y la educación. La afinidad entre ambos fue sin duda una clave para la acogida e integración de los refugiados en tierras mexicanas. Por sus extraordinarias condiciones, nunca antes dadas en ningún otro exilio en la historia, el exilio republicano español en México se ha considerado privilegiado. A pesar de ello, no dejaba de ser involuntario, y es discutible si los refugiados se sentían en su país de acogida desterrados o *trasterrados*²⁵³.

Los autores alemanes exiliados en México tuvieron más dificultades que los españoles. En primer lugar, no gozaron de asociaciones de ayuda que organizaran su llegada, su estancia o su seguridad económica. En segundo lugar se encontraban los problemas con el idioma. Aunque consiguieron aprenderlo para la supervivencia diaria, ninguno de los autores germanohablantes escribió en español, por lo que su accesibilidad al público mexicano era muy limitada. Algunas de sus revistas incluían una parte en la lengua del país de acogida, como *Alemania Libre*, e incluso se publicó *El Libro Negro* íntegramente en español, pero éstas fueron tan sólo excepciones. Las consecuencias de escribir en una lengua diferente a la del país de acogida fueron, principalmente, los problemas para publicar y encontrar un círculo de lectores, que originaban a su vez problemas económicos para sus editoriales. Sólo hay que comparar el volumen de publicaciones de la editorial alemana *El Libro Libre*, que únicamente alcanzó 26 títulos publicados, con el de las publicaciones de los exiliados hispanohablantes: editoriales como Emecé Editores, Editorial Losada, o La Sudamericana, se dedicaban exclusivamente a publicar literatura del exilio, llegando tan sólo la Editorial Losada a los 2.000 títulos en 1977²⁵⁴. Por ello los autores alemanes a menudo no podían vivir de su profesión sino de algún otro trabajo complementario, como dar clases de idiomas. Es el caso de Paul Mayer, quien impartió clases de alemán durante su exilio. En el siguiente poema, dejaba reflejadas sus impresiones al respecto:

²⁵³ No todos encontraron un buen puesto de trabajo, o encontraron uno diferente al que desempeñaban anteriormente. Por ejemplo, Clara Lida señala respecto a la *Casa de España*: “hay otra cara menos feliz de esta medalla. La mayoría de los estudiosos que llegaron en el exilio carecían de familiaridad directa con México; muchos de ellos se habían dedicado a estudiar realidades científicas, históricas y sociales europeas, en especial españolas, y sólo muy excepcionalmente alguien había incursionado en los temas y asuntos mexicanos. Esto significó que muchos, especialmente los mayores, se vieron obligados a sacrificar sus propias trayectorias previas y redirigir sus intereses e investigaciones a temas vinculados con el nuevo país. Qué duda cabe de que este proceso de adaptación significó un duro y enorme esfuerzo, por no decir una violenta cercenadura profesional al abandonar largos años de preparación, investigación y conocimiento especializados para volver a comenzar en campos y temas totalmente desconocidos”. Lida, 2011, p. 26.

²⁵⁴ Véase Moeller, 1983, p. 60.

Perfekt von "tun". Ihr Guten, sagt es schnell.
Gebt nicht zur Antwort mir: "Ich hab' getutet".
Enrique, Carlos, Carmen, Isabel,
Ihr weißt ja nicht, wie meine Seele blutet,

Wenn Ihr die Muttersprache mir entstellt
Und sie zerhackt in krauser Silben Scherben.
Zum zweitenmal zerstört Ihr mir die Welt,
Die meine ist auf Sterben und Verderben.²⁵⁵

Paul Mayer siente que traiciona su lengua al ponerla en boca de sus alumnos, y le duele profundamente escuchar cómo la utilizan de forma incorrecta. Es tan grande el dolor que siente, que lo equipara con la primera vez que su mundo se vino abajo, con su marcha al exilio. El mismo Mayer, como muchos otros, se vio obligado a ejercer diversas profesiones que no tenían que ver con la suya para subsistir, por ejemplo vendiendo libros a domicilio²⁵⁶. Algunos intentaban buscar una salida ejerciendo de traductores, pero de nuevo no sin dificultades, ya que el público que leía en una lengua extranjera era muy limitado²⁵⁷.

Los españoles exiliados en México compartieron con los alemanes la angustia personal y el sufrimiento de abandonar la patria, pero no perdieron su herramienta fundamental de trabajo que era la lengua. Los españoles no sólo publicaron más títulos que sus coexiliados alemanes, sino que también disfrutaron de mejores y más amplias posibilidades laborales, por ejemplo en el campo de la traducción. La intelectualidad española tenía en su mayoría una buena formación en idiomas, muchos de ellos habían estudiado en universidades europeas y, en general, su conocimiento de lenguas era mayor que el de los mexicanos²⁵⁸.

Sin embargo, no hay que asumir que por el mero hecho de escribir en español su acceso al público fuera automático, ya que sus obras no interesaban necesariamente al lector mexicano: las diferencias entre las variedades del español de México y el de España se hacían patentes en su recepción. Como Patricia Fagen apunta:

para los escritores españoles también existía una barrera del lenguaje. Los escritores en el exilio tomaban su léxico de España y escribían como españoles

²⁵⁵ Citado en Stephan, 1979, p. 148.

²⁵⁶ Véase Moeller, 1983, p. 63.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁵⁸ Moeller, 1983, pp. 61-62.

para otros españoles. Sus significados e inferencias no eran ni familiares ni totalmente claras para los mexicanos.²⁵⁹

Es decir, los exiliados tropezaron con el componente cultural y de uso de la lengua. Como afirma Max Aub en sus diarios:

yo trabajo la lengua. Y aquí hay cosas que uno no sabrá nunca decir. No los giros, ni los insultos, ni las blasfemias, ni los dicharachos, ni la corrupción; que eso es fácil y cuestión de meses, de pocos. No, es más y de más adentro. Uno no sabrá nunca cómo habla la gente de otro país, aunque hable con la misma lengua. Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir: nadie se libra de sus diez a sus veinte años. Lo demás es costra, y cae con la uña.²⁶⁰

Aub subraya que lo realmente importante para conocer una lengua es algo mucho más profundo que el mero conocimiento lingüístico. El contenido que transportan los signos subyace a lo que oímos o leemos, es algo que no se puede aprender con el paso de los años.

La similitud entre el castellano y el español mexicano era a menudo fuente de confusiones. Un ejemplo es esta anécdota que Pere Calders le relataba a su amigo Agustí Bartra:

La gent d'aquí no m'entenen mai, i passo més treballs que a França; perquè vegis com van les coses de l'idioma a Mèxic, t'explicaré un cas: fa pocs dies vam anar a un restaurant, en el menú del qual hi figurava "Caldo de pollo" i "Caldo gallego". Jo vaig demanar això del "caldo gallego", però me'l van portar de pollastre; vaig protestar, naturalment, i aleshores la noia que ens servia em digué: "Usted ha pedido caldo". "Sí -vaig respondre- pero se trataba de caldo gallego". I aleshores la noia, amb un aire paternal d'instructora, em digué que "cuando se trata del gallego, se escribe caldo pero se pronuncia sopa". Ho va dir tan convençuda, que no vaig tenir més remei que dir-li que em dispensés, que no hi tornaria mai més.²⁶¹

En esa misma carta continúa: "Dels autobussos en diuen «camiones», dels camions «trocas», dels tramvies «trenes», etc. En els bitllets dels tramvies hi ha una inscripció que

²⁵⁹ Fagen, 1973, p. 66.

²⁶⁰ Aub, 1998, p. 165. Entrada del 28 de abril de 1950.

²⁶¹ Aulet, 1996, pp. 46-47.

diu: «Bueno por un pasaje de a bordo de los carros del sistema»²⁶². En definitiva, la variedad mexicana estaba llena de falsos amigos para los exiliados españoles.

Los autores catalanes se esforzaron por desmarcarse del español en México aunque, en la vida cotidiana, algunos aceptaron el nuevo idioma como concesión al país de acogida:

L'actitud dels escriptors catalans envers el castellà de Mèxic va ser diferent de la mantinguda amb el castellà de Castella. [...] mostren una actitud més oberta, sense que resulti un problema expressar-se en castellà a Mèxic. Volien demostrar un agraïment envers el país que els havia acollit.²⁶³

De este modo surgió el bilingüismo en la comunidad catalana como una forma de cortesía. En sus obras, muchos tuvieron que sacrificar la lengua propia, ya que no se podía escribir exclusivamente en catalán por razones pragmáticas: el público catalán era limitado, y cuanto menos público tenía acceso a sus trabajos, peores posibilidades económicas tenía el autor. Los escritores en el exilio tuvieron que sacrificarse para poder tener un sustento y en consecuencia combinaron el castellano en las obras literarias con el catalán en las revistas, las que, según Josep Maria Figueres, en su totalidad “utilitzaren el català, si bé admeteren també la llengua del país d'acollida, per raons òbvies de relació, en una proporció que anà d'unes poques o cap ratlla a la meitat del contingut, com és el cas de *Vida Nova*”²⁶⁴.

A pesar de las desventajas derivadas del idioma, los exiliados alemanes disfrutaron de unas condiciones favorables para continuar la lucha antifascista en el exilio con el apoyo del gobierno mexicano, lucha que compartieron con los exiliados españoles a través de colaboraciones en revistas como *Freies Deutschland/Alemania Libre*. La situación menos privilegiada en algunos ámbitos de los autores alemanes se vio compensada por el hecho de que su exilio fue más breve que el español. Tras la segunda Guerra Mundial, la mayoría de los exiliados alemanes regresaron a su patria y, si no lo hicieron, fue por decisión propia. Los españoles en cambio tuvieron que esperar hasta tres décadas para poder regresar, algunos incluso hasta la muerte de Franco, por lo que una gran parte de su vida transcurrió en el destierro.

²⁶² *Ibidem*, p. 47.

²⁶³ Hernández, 2000, pp. 131-132.

²⁶⁴ Figueres, 2008, p. 216.

3.5.1. La creación de espacios de evasión

Para superar el hecho de verse desplazados en un espacio ajeno, tanto exiliados alemanes como españoles se reunían regularmente con sus compatriotas en el exilio. Estas reuniones tenían lugar en espacios *otros*, reductos de escape donde los desterrados se evadían temporalmente de la realidad mexicana para crearse la ilusión de estar de nuevo en su espacio propio, como las asociaciones de exiliados, los cafés del exilio, las editoriales o imprentas donde trabajaban, etc. En ellos los exiliados reproducían la patria que habían dejado atrás, hablaban su idioma, comían platos típicos de su país de origen... Estos espacios se convertían en enclaves de Alemania, España o Cataluña en México los cuales, aunque se encontraban en el país de acogida, formaban parte en su esencia de la patria perdida. La creación de estos enclaves era prioritaria para la supervivencia en el ambiente ajeno.

Los exiliados alemanes encontraron estos espacios de escape en las instituciones que fundaron, como por ejemplo la *Liga Pro-Cultura Alemana*, el *Club Heinrich Heine* o el movimiento *Freies Deutschland*. Se trataba de lugares que les creaban la ilusión de estar de vuelta en la patria: “Das «Freie Deutschland» hatte es vermocht, einen kleinen sozialen Mikrokosmos zu schaffen, der [...] vielen Emigranten so etwas wie Heimat bot”²⁶⁵.

En el caso de los exiliados españoles, lugares como la *Casa de España*, los colegios españoles o las asociaciones del exilio, se vivían a modo de enclaves de España en México. El ejemplo más representativo de estos espacios lo constituyen los cafés del exilio donde los refugiados se reunían a diario, que se convirtieron en todo un fenómeno socio-cultural. Como indica Patricia Fagen: “con frecuencia, antes de encontrar alojamiento permanente o trabajo, urgentemente necesario, escritores, científicos, médicos, políticos y otros habían establecido sitios de reunión regular en los cafés del centro”. Las reuniones de los exiliados tenían su antecedente en las tertulias de los cafés españoles, donde los intelectuales se reunían para tratar temas de actualidad cultural, social y política. En México tenían un carácter aglutinador, más social que cultural. En estos espacios, los refugiados abandonaban por un momento el país de acogida para sumergirse en el espacio propio que se habían construido.

²⁶⁵ von zur Mühlen, 1988, p. 178.

Existen numerosas representaciones literarias de los cafés, así como testimonios de los exiliados donde dejaron constancia de ellos. En *Crónica de una emigración: [la cultura de los republicanos españoles en 1939]*, Carlos Martínez describe estos cafés españoles en México y relata cómo a su llegada los refugiados sólo encontraron un café al estilo español, llamado el Tupinamba. Con el tiempo, los cafés del exilio proliferaron: el Papagayo, el Latino, el Campoamor... En ellos había una división según los intereses de los tertulianos: artistas e intelectuales tendían a reunirse en el café París, mientras que los anarquistas y la clase trabajadora prefería el café de la calle Artículo 123. El café Barcelona acogía tras sus puertas a un grupo heterogéneo de exiliados²⁶⁶. Al principio, los mexicanos se unieron a esas tertulias, pero debido a diferencias culturales dejaron de ir, por ello la clientela de estos cafés era casi exclusivamente española²⁶⁷.

Un valor añadido a estos enclaves es que servían comidas españolas: “[e]l olor a paella y a fabada que saturaba el Café -que era a la vez restaurante- hizo que los refugiados que lo frecuentaban se sintieran unidos a la patria, aunque fuera tan sólo por el lazo de aquellos tan espesos y excitantes vahos culinarios”²⁶⁸. La comida española les acercaba todavía más a su tierra perdida. Es por esto que, en todos y para todos los sentidos, los cafés constituían un pedazo de la patria en el exilio, donde escapaban de la realidad mexicana y de la nostalgia de estar lejos de su espacio.

En el caso de los exiliados catalanes, encontraron su reducto de evasión junto al resto de españoles en los cafés del exilio, pero contaban también con aquellos lugares donde se reunían en círculo más reducido con el resto de catalanes. En ellos se daba el componente más importante del que gozaban: la lengua catalana. Se puede considerar el *Orfeó Català* como el principal lugar de reunión y escape, pero también se encontraban en otras asociaciones del exilio como el *Casal Català* o la *Institució de Cultura Catalana*, como mencionamos en páginas anteriores.

Los espacios de evasión, sin embargo, constituían un arma de doble filo. Es discutible si realmente colaboraban a la integración de los refugiados en el país de acogida o

²⁶⁶ Véase Juan Carlos Hernández Cuevas: *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006, p. 265. Tesis doctoral. Véase también Fagen, 1973, pp. 79-80.

²⁶⁷ Según Patricia Fagen, los mexicanos no estaban acostumbrados al alto volumen de su voz y a su enfático modo de argumentación. Véase Fagen, 1973, pp. 79-80.

²⁶⁸ En este ejemplo hace referencia al café Tupinamba. Véase Carlos Martínez: *Crónica de una emigración: [la cultura de los republicanos españoles en 1939]*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7237> [última consulta: 1.12.2010].

si los segregaban de la comunidad mexicana. Como ejemplo, podemos tomar en cuenta el testimonio de un antiguo alumno de un colegio español del exilio:

Yo iba a un colegio donde todos mis maestros eran españoles, mis compañeros eran españoles; luego acababan las clases y me quedaba ahí jugando con ellos; iba a mi casa donde todos eran, por supuesto, españoles, al igual que los vecinos de arriba y de abajo; llegaba el domingo y nos íbamos a los Hogares Mundet, todo lleno de españoles; y cuando acabé el colegio, dejé el instituto y fui a la universidad, a la Facultad de Derecho, dije: “¡Uy! ¿Qué hacen aquí todos estos mexicanos?”²⁶⁹

Estos espacios, orientados a la supervivencia cultural alemana, española o catalana; tenían como efecto secundario la inadaptación al lugar de acogida, puesto que muchas veces, sobre todo en el caso de los más pequeños, los aislaban del contacto con la realidad mexicana²⁷⁰. De este modo se creaba una confusión en los hijos de los exiliados, la llamada segunda generación. Un ejemplo es el de Tessa Calders, hija de Pere Calders, que estudió en el *Liceo Franco Mexicano*²⁷¹. A pesar de haber nacido en México, sus padres la criaron a ella y a sus hermanos con la idea de que ellos eran catalanes y que México era un lugar de tránsito antes de volver a Cataluña: “Yo le decía a mi madre: es que en el colegio me dicen que soy mexicana. Y mi madre me decía: no, no, ¿verdad que un gato que nace en una panadería no es un pan? Pues tú tampoco eres mexicana”²⁷².

Además de los lugares de reunión mencionados, existían lugares no reales donde los exiliados se refugiaban, como el espacio de la memoria o de la nostalgia. En ellos los desterrados recreaban el espacio propio en su imaginación, evadiéndose del ajeno. Como explica la exiliada Emilia de Zuleta: “el espíritu del desterrado comienza, casi de inmediato, a construir un nuevo espacio subjetivo, hecho de fragmentos seleccionados y recompuestos, ordenados y reordenados constantemente por la memoria y la imaginación”²⁷³. Estos

²⁶⁹ Véase Cruz, 2006, p. 31. Respecto a esta situación, aclara Patricia Fagen: “Algunos padres transterrados estaban conformes con que sus hijos se criaran en un ambiente mexicano y se sintieran parte del país en el que vivían más que del país donde habían nacido. Sin embargo, posiblemente eran más los que deseaban que sus hijos compartiesen su propia preocupación por su patria. Al poner a sus hijos en contacto con amigos de la escuela que eran los hijos y las hijas de otros transterrados, muchos padres esperaban aumentar la probabilidad de que sus hijos se casasen dentro de la comunidad republicana al desarrollarse su sentimiento de identidad como españoles”. Véase Fagen, 1973, p. 82.

²⁷⁰ Véase Clara E. Lida, 2011, pp. 21-33.

²⁷¹ En el que estudiaron los hijos de muchos refugiados, entre ellos, los hijos de Anna Seghers.

²⁷² Véase Julià Guillamon: *Literaturas del exilio: México*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2007, p. 43.

²⁷³ Emilia de Zuleta: *Españoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com> [última consulta: 15.11.2010].

espacios creados por la memoria están deformados, idealizados. Proyectan el lugar que les gustaría que fuera, más que como realmente era. Así lo expresa Pere Calders: “Es porta un món dintre, hi ha una mena d’aferrament, de necessitat de creure en allò... I va quedant un país una mica inventat, una mica fossilitzat, una mena de cosa que es voldria que fos...”²⁷⁴.

3.5.2. El idioma como enclave

Se ha demostrado que, para los autores exiliados, el idioma era mucho más que una herramienta de trabajo: constituía su hogar, su patria, su espacio. Era tan fuerte la unión entre el exiliado y su lengua, y tal el refugio que éste encontraba en ella, que podemos considerar la lengua en el exilio como un enclave, un espacio donde los desterrados se evadían del país de acogida. A través del uso de su lengua, y sobre todo, de escribir en ella, los autores refugiados eludían al menos temporalmente los sinsabores del exilio.

Al estar alejados de su tierra, su idioma se convertía en la parte de la patria más importante que los desterrados llevaban consigo. Es más, el idioma propio en el exilio hacía la función de patria, definiendo la identidad del exiliado y del grupo del que formaban parte: “La llengua era l’espai propi, identitari, que havia d’alternar-se amb l’altre, l’obligat donat l’entorn mexicà, el de la estricta subsistència com a individu”²⁷⁵. Por ello la consideraban un refugio, un espacio compartido con sus compatriotas del que los mexicanos quedaban excluidos.

Para los hispanohablantes, su variedad castellana era la barrera que diferenciaba lo propio de lo ajeno, dentro del marco común que era el español: su acento, su variedad era su espacio, y el acento mexicano, el espacio del otro. Del mismo modo, para los autores alemanes el idioma asumía el papel de la patria: escribían en alemán para limpiar su lengua (y así al mismo tiempo limpiar su patria) de las connotaciones que la asociaban con el nacionalsocialismo. Por último, los autores catalanes daban vital importancia a la supervivencia de su idioma como el medio más representativo de difusión de la catalanidad.

La lengua es el rasgo cohesivo más importante de la nación: “Los escritores del destierro fueron, quizá, los más conscientes de esta necesidad del mantenimiento de la

²⁷⁴ Torres, 1973, pp. 20-21.

²⁷⁵ Ferriz Roure, 2000, p. 190.

lengua como acto de supervivencia nacional²⁷⁶. Pero mantenerla viva no era tan sólo fundamental para la supervivencia nacional como señala Ferriz, sino también para la personal de cada refugiado. Tomemos como ejemplo el caso de Juan Ramón Jiménez, para quien el reencuentro con su idioma en el exilio argentino es el reencuentro con su patria y consigo mismo:

El milagro de mi español lo obró la República Argentina... Cuando llegamos al puerto de Buenos Aires y oí gritar mi nombre: ¡Juan Ramón, Juan Ramón!, a un grupo de muchachas y muchachos, me sentí español, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado [...] ¡El grito, la lengua española; el grito en lengua española, el grito! [...] Aquella misma noche yo hablaba español por todo mi cuerpo con mi alma... Y por esta lengua de mi madre, la sonrisa mutua, el abrazo, la efusión. [...] No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado.²⁷⁷

Juan Ramón Jiménez dota la lengua de un valor místico²⁷⁸: compara la pérdida del idioma materno con la muerte y su recuperación con una resurrección. El autor deja constancia de que el comprender y ser comprendido plenamente, el sonido de un acento familiar dentro de lo ajeno, es su bien máspreciado.

La lengua del exiliado era pues la constante que le unía a su vida pasada, el cordón umbilical a través del cual recobraba la vida en el letargo del exilio y en consecuencia, su mejor refugio.

3.6. El exilio mexicano de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders

La llegada a México de Seghers, Aub y Calders, tras un breve exilio en Francia, se desarrolló en diferentes circunstancias: Anna Seghers desembarcó en el puerto de Veracruz en 1941. La autora había manifestado su intención de exiliarse en EEUU, sin embargo, su acceso fue denegado al ser miembro del partido comunista. Por ello, de los tres autores que nos ocupan, la llegada a México de Seghers fue la menos voluntaria. La presencia de un grupo

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Abellán, 1989, p. 13.

²⁷⁸ Paul Mayer la definía incluso como un "lugar sagrado". Véase Mayer citado en Moeller, 1983, p. 66.

de miembros del KPD y la ayuda del cónsul Gilberto Bosques determinaron la acogida de Seghers en México.

Max Aub se exilió a tierras mexicanas en 1942, como Seghers, gracias a la ayuda de Bosques, atraído sin duda por las excepcionales condiciones que rodeaban al exilio español en México y por la presencia allí de un gran número de intelectuales y amigos. Pere Calders llegó tres años antes, en 1939, por razones similares a las de Max Aub.

Tanto Seghers como Aub y Calders manifestaron su nostalgia por la patria en el exilio y nunca ocultaron su deseo de regresar. El país de acogida nunca sustituyó para ellos a la patria y los tres tomaron México como una sala de espera hasta poder volver. Anna Seghers regresó a Berlín del Este un año después del fin de la segunda Guerra Mundial, en 1946. Pere Calders aprovechó una oportunidad laboral para volver a Barcelona en 1962. Sólo Max Aub, a pesar de su deseo ferviente de regresar, permaneció hasta su muerte en el exilio, puesto que se le prohibió el regreso a la España franquista. De los tres autores, Aub fue el único que tomó la nacionalidad mexicana, en 1955, si bien lo hizo con el fin de facilitar un viaje a España.

Respecto a la integración en el país de acogida, Pere Calders fue el que mostró más dificultades a la hora de adaptarse al nuevo espacio. En México confesó:

Fa vint anys que sóc fora de Catalunya, sense haver-me'n mogut mai del tot o almenys la part que m'importa més de mi mateix, i em valc de tots els miratges per seguir habitant-la. [...] Penseu que m'he mantingut tossudament al marge de qualsevol incursió en una cultura que no és la meva.²⁷⁹

Calders mostraba abiertamente su reticencia a abrirse a la nueva cultura. Igualmente, presentaba especial preocupación por sus hijos. Ya de vuelta en Barcelona, confesó en su entrevista con Joan Oliver: "arrossegava una mena d'angúnia pel perill que els meus fills no volguessin tornar. Després de l'edat dels quinze anys, els fills quedaven molt integrats i es produïa aquell tipus híbrid que no és ni mexica ni català"²⁸⁰. Sin ser mexicanos ni catalanes, Calders temía que sus hijos pertenecieran a ninguna parte.

²⁷⁹ Pons, 1998, p. 237.

²⁸⁰ Joan Oliver - Pere Calders. *Diàlegs a Barcelona*, conversa transcrita per Xavier Febrés, Barcelona: Laia, 1984, p. 56.

En lo referente a su vida profesional en el exilio, los tres autores fueron privilegiados, dado que pudieron seguir escribiendo con considerable éxito. Aub y Calders publicaron incluso sus propias revistas y los tres autores gozaron, si bien es cierto que no desde el primer momento, de una estabilidad económica. Pere Calders además fue uno de los pocos autores catalanes que escribió en México exclusivamente en catalán²⁸¹. Dicha exclusividad tenía su razón en el hecho de que a él nunca le faltó trabajo como dibujante o diseñador gráfico y por esto se podía permitir seleccionar la lengua de escritura sin pensar en las consecuencias económicas que podía traer escribir únicamente en catalán²⁸².

Durante sus años en México, Aub fue un asiduo de los cafés, Calders disfrutaba pasando su tiempo en el Orfeó Català y Seghers participó activamente en las instituciones del exilio alemán, siendo colaboradora principal de muchas de ellas e incluso presidenta del *Club Heinrich Heine*. Los tres se refugiaron en los espacios de la comunidad de exiliados para afrontar el hecho de encontrarse en el espacio ajeno.

El tema del exilio ocupó su obra literaria en diferente medida. Anna Seghers publicó durante su destierro mexicano las dos obras que la llevaron a la fama, *Transit* y *Das siebte Kreuz*, ambas fruto de las circunstancias socio-históricas y las experiencias del momento, así como *Der Ausflug der toten Mädchen* (1943), su única obra que tiene como protagonista a un exiliado alemán en México. Una vez de vuelta en Alemania publicó, entre otras, tres obras con tema mexicano: *Crisanta. Mexikanische Novelle* (1951), *Die Heimkehr des verlorenen Volkes* (1957) y *Das wirkliche Blau. Eine Geschichte aus Mexiko* (1967).

La obra del exilio de Max Aub fue, como se ha señalado, extraordinariamente prolífica, en obras tanto con tema mexicano como con temas que reflejan la realidad del exiliado, en todos los géneros²⁸³. Pere Calders sin embargo, al igual que Seghers, plasmó la experiencia del destierro en su obra de manera muy limitada. En México escribió su narrativa mexicana: *Gent d'alta Vall* (1957) y el relato *Aquí descansa Nevares* (1967) que, aunque escrito en el país de acogida, se publicó en Barcelona tras el regreso del autor. En 1964, dos años después de su retorno, Calders publicó la novela *L'ombra de l'atzavara*, con el tema del exilio catalán en México.

²⁸¹ La única colaboración que hizo en español fue *Acolman: un convento agustino del siglo XVI*, junto con su coexiliado y amigo Tísner. Véase Amanda Bath, 1987, p. 49.

²⁸² Pons, 1998, p. 46.

²⁸³ Véase Ignacio Soldevila, 1999a, para una referencia a la totalidad de la obra del exilio de Max Aub.

A continuación se analizarán los textos escogidos de cada autor: el relato *Der Ausflug der toten Mädchen*, de Anna Seghers; el cuento *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez*, de Max Aub; y la novela *L'ombra de l'atzavara* de Pere Calders. El objetivo será hacer un estudio de la estructura del espacio en los textos, tanto a nivel de la historia como del discurso; señalar cómo y qué espacios se crean en el exilio y en qué medida son una trasposición de los espacios "reales" que se dieron en México; así como observar las reacciones de los personajes literarios exiliados ante el nuevo espacio.

4. *Der Ausflug der toten Mädchen*

*Der Ausflug der toten Mädchen*²⁸⁴ se publicó por primera vez en la revista *Cuadernos Americanos*, en lengua española, con el título *La excursión de las muchachas muertas* (1944). En su lengua original no apareció hasta 1946, en la editorial *Aurora*, en Nueva York. En Alemania se publicó casi veinte años más tarde, en 1962²⁸⁵.

Der Ausflug nos relata la historia de Netty, exiliada alemana en México que recuerda una excursión con sus antiguas compañeras de la escuela. La narradora nos cuenta las historias de sus amigas, cuyas vidas fueron irreversiblemente marcadas o destruidas por la guerra y, especialmente, por el nacionalsocialismo. Las imágenes idílicas del paisaje de la excursión se entrelazan con los lúgubres finales que tuvieron sus personajes. Cuando la excursión termina y la narradora va a volver a casa, se ve transportada de vuelta al punto de partida, el exilio.

La historia se caracteriza por una compleja estructura espacio-temporal. Su acción se divide en dos partes: la primera constituye el marco, donde se sitúa la yo-narradora en México, antes y después del relato de la excursión. Dentro de ésta, a nivel intradiegético²⁸⁶ queda enmarcada la segunda parte, donde la narradora evoca la excursión con su escuela y aparece como yo-personaje entre sus compañeras. A su vez, dentro de esta parte, a nivel metadiegético se presentan entrelazadas las historias de las vidas de los personajes en la excursión, que tienen lugar en diferentes segmentos espacio-temporales, como veremos más adelante.

La historia-marco comienza en una pulquería a las afueras de un pueblo mexicano, donde se encuentran la narradora y el tabernero. Desde el principio se confronta al lector con la otredad de la narradora, que procede de muy lejos: ««Nein, von viel weiter her. Aus Europa.» Der Mann sah mich lächelnd an, als ob ich erwidert hätte: «Vom Mond»» (ATM 208). La extrañeza del tabernero hace que ella misma se dé cuenta de lo extraño que es el estar México y de lo extraña que ella misma se percibe en ese paisaje.

²⁸⁴ Anna Seghers: "Der Ausflug der toten Mädchen", en Anna Seghers: *Erzählungen*, vol. 1, Berlin: Luchterhand, 1963. A partir de ahora se abreviará el título con *Der Ausflug* (sigla ATM).

²⁸⁵ Véase Werner Zimmermann: *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*, vol. 2, Düsseldorf: Schwann, 1969, p. 329.

²⁸⁶ Seguimos la terminología de Gérard Genette: *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1989.

La narradora abandona la pulquería para dirigirse hacia un muro o rancho que ha llamado su atención a lo lejos. Es muy probable que éste exista sólo en su imaginación o que sea fruto de su cansancio y su estado febril, puesto que afirma que ha preguntado acerca de este rancho pero nadie ha podido proporcionarle ninguna información al respecto. La curiosidad la lleva a continuar su camino, atravesando un desolador paisaje mexicano, presa de un gran agotamiento que le hace parar de vez en cuando a descansar. La narradora está enferma desde hace meses. No se especifica su enfermedad, pero sí que le provoca un profundo cansancio, problemas en la vista y una sensación de calor abrasador, sobre todo en los ojos. Este cansancio la acompaña a lo largo de todo el relato.

Finalmente llega al muro, donde hay una puerta. Al atravesarla, se ve transportada a una excursión que hizo con su escuela en la infancia. Con un idílico paisaje de Alemania como telón de fondo la narradora se reencuentra con sus compañeras, a las que no había vuelto a ver desde hacía muchos años. Se centra especialmente en Leni y Marianne, las que eran sus mejores amigas.

Mientras se relata la excursión, se desvelan los destinos de los personajes que van apareciendo. La narradora tiene un conocimiento ilimitado de lo que les ha pasado a todos y cada uno de ellos, aunque es imposible que sepa algunos de los detalles que proporciona. Por ejemplo, afirma sobre Leni:

Die Falte in ihrer Stirn, die früher nur bei besonderen Gelegenheiten entstand, wurde zu einem ständigen Merkmal, als man sie im Frauenkonzentrationslager im zweiten Winter dieses Krieges langsam, aber sicher an Hunger zugrunde gehen ließ. (ATM 211)

No es posible que la narradora tenga constancia de que el surco en la frente de Leni era un rasgo permanente durante el tiempo que pasó en el campo de concentración, puesto que ella no estaba presente para verlo.

Las chicas, ajenas a sus destinos, toman café con sus profesoras, hasta que aparece el barco donde llega la clase de los chicos. Tras un breve alboroto causado por el encuentro entre ambos grupos, las chicas regresan a sus casas, incluida la narradora, Netty. Su madre la espera sonriente en el balcón. La pequeña Netty siente la necesidad de abrazarla, pero no lo consigue porque vuelve a transportarse a la realidad mexicana donde ha comenzado la

historia. En ese momento recuerda la tarea que le ha encomendado su profesora de escribir una redacción sobre la excursión. Esta tarea le da fuerzas renovadas en el exilio, un objetivo con el que superar la apatía en la que se ve sumida al comienzo del relato. De este modo, tras todas las muertes y el tono gris de la historia, encontramos un tinte optimista en el desenlace.

4.1. Un relato del exilio

La experiencia del exilio de la narradora está latente a lo largo de todo el relato, aunque nos habla de sí misma sólo entre líneas: a pesar de que nos da información detallada sobre la vida de todos los personajes de la excursión, obtenemos información de su exilio a través de lo que ella omite o a través de las biografías de sus amigas.

Netty, de quien sólo conocemos su nombre cuando se reencuentra con sus compañeras, se ha visto obligada a dejar Europa para buscar refugio. A través de la vida de su amiga Leni, se desprende que Netty abandonó su patria cuando Hitler llegó al poder, que ambas pertenecieron a la resistencia y repartían octavillas. De su relato sobre Herbert Becker inferimos que, antes de México, Netty estuvo exiliada en Francia. La experiencia en el exilio de la narradora engloba reuniones clandestinas, comisarías, pasaportes y cambios de nombre:

Ich hatte gelernt, auf alle die guten und bösen Namen zu hören, mit denen mich Freunde und Feinde zu rufen pflegten, die Namen, die man mir in vielen Jahren in Straßen, Versammlungen, Festen, nächtlichen Zimmern, Polizeiverhören, Büchertiteln, Zeitungsberichten, Protokollen und Pässen beigelegt hatte. (ATM 209)

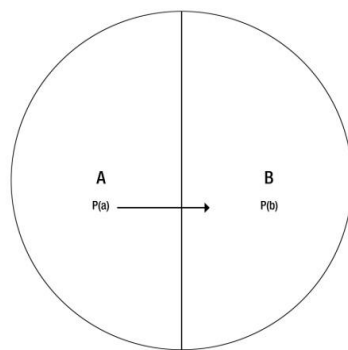
Netty hace referencia a su país de acogida, México, como un albergue (*Herberge*) o refugio (*Obdach*), en ningún caso hogar. Lo define como un lugar impuesto, al que se ha visto obligada a ir y al que da un status de refugio temporal. Para ella, el país de acogida es casi más peligroso que el país que ha tenido que abandonar. Compara el poco amparo que recibe con la escasa sombra que la resguarda del duro sol mexicano: “Ich lehnte mich gegen die Wand in den schmalen Schatten. Um Rettung genannt zu werden, dafür war die Zuflucht

in diesem Land zu fragwürdig und zu ungewiss" (ATM 207). La narradora cuestiona la protección que recibe en su refugio, ya que parece sentirse más vulnerable ahí que en su patria, donde ni toda una guerra ha podido con ella. En México, sin embargo, se ha puesto enferma sin razón aparente. Su debilidad física se ve acompañada por un profundo agotamiento vital. El largo viaje al exilio ha terminado con sus ganas de viajar y conocer nuevos parajes. Por ello, el único viaje que desea emprender es el de regreso a casa.

4.2. Exilio y espacio en *Der Ausflug der toten Mädchen*

4.2.1. Estructura del espacio

La experiencia del exilio de Netty está desde el comienzo fuertemente unida al concepto de espacio: punto de partida del relato es la localización espacial de su procedencia, Europa, que no sólo está lejos, sino mucho más lejos de lo que el dueño de la pulquería se imagina. La organización del espacio en el relato muestra el conflicto de Netty al encontrarse en el mundo ajeno. El argumento está dividido internamente en una contraposición binaria de dos espacios o mundos A y B:



La narradora (Pa) ha cruzado la frontera que separa ambos mundos, se ha visto obligada a abandonar su espacio (A), su patria, para sumergirse en el espacio ajeno (B), el país de acogida, el cual debe compartir con sus habitantes (Pb). El hecho de que la narradora se ha visto desplazada al espacio del otro, a su *antientorno*, representa un fuerte choque cultural. México y sus habitantes son extraños para ella y ella extraña para ellos. Ahora lo propio está

lejos y lo ajeno está cerca, como se puede observar explícitamente en el texto, donde se nos dice que el espacio A se encuentra *en la lejanía* (ATM 208) y el espacio B por el contrario está *aquí* (ATM 207), *en la cercanía* (ATM 208).

Los espacios propio (A) y ajeno (B) se definen en el texto a modo de oposición:

<u>A</u>	<u>B</u>
Lejos	Cerca
Libertad (espacio abierto)	Prisión (espacio cerrado)
Conocido	Desconocido
Soledad	Compañía de familia y amigos
Belleza	Falta de belleza
Salud/frescura	Enfermedad
Vitalidad	Cansancio
Alegría	Apatía
Colorido	Sombrío

El lector obtiene una caracterización de los espacios tal como los percibe la narradora. El espacio B se presenta como un país de acogida muy poco acogedor. Se trata de un espacio cerrado, que recuerda a una prisión al estar rodeado de la empalizada de cactus. La narradora se encuentra apresada en este lugar que se le ha impuesto y, al igual que en una prisión, no tiene a nada ni nadie consigo. Se encuentra inmersa en una soledad asfixiante.

El paisaje de este espacio B es sofocante, extenuante, dotado de una aridez febril y temible. La narradora lo percibe como desolador: "Ich konnte durch eine Ritze in die graubraunen Bergabfälle hineinsehen, die, kahl und wild wie ein Mondgebirge, durch ihren bloßen Anblick jeden Verdacht abwiesen, je etwas mit Leben zu tun gehabt zu haben" (ATM 207). Las plantas arden en vez de florecer y algunas están tan secas que parecen estar a punto de convertirse en piedra. Su descripción refleja el estado de ánimo de la protagonista, quien arde al igual que las plantas a causa de la fiebre y está sumida en un profundo cansancio existencial.

El tabernero y su acompañante, únicos habitantes que aparecen en B, demuestran una apatía casi enfermiza: están sentados, inmóviles, silenciosos, contemplando la nada, que es lo único que parece interesarles. Cuando la protagonista regresa de su excursión, el tabernero está en la misma posición que cuando se marchó. El verla de vuelta no le despierta ningún interés: “mein Wirt machte keine Bewegung, als ich zurückkam, ich war es nicht wert, ich war schon in die gewöhnlichen Sinneseindrücke eingereiht” (ATM 238). A Netty le parece que el tabernero y su amigo son muy similares, los describe como exactamente iguales (ATM 238). El hecho de que ambos le resulten idénticos pone de relieve la indiferencia entre la protagonista y los personajes de B: si bien ella no despertaba ningún interés en el tabernero, igualmente él tampoco despertaba interés en ella.

Al tabernero y su acompañante se les puede considerar un elemento más del paisaje o figurantes representativos del espacio de B, es decir, personajes irrelevantes para el desarrollo de la historia, pero no para la representación de la acción²⁸⁷. Según Reis y Lopes, el figurante toma una posición distanciada y pasiva con relación a los incidentes de la intriga, pero ilustra una atmósfera, una profesión, una mentalidad, etc. Lo definen como una “entidad híbrida, al oscilar entre el estatuto del personaje y el objeto ilustrativo del espacio social”²⁸⁸. La acción del tabernero y su acompañante es nula, pero sirve para dar una imagen estereotipada del habitante de B: el mexicano de gran sombrero dormitando, silencioso, desinteresado²⁸⁹. Es representativo el hecho de que la narradora les deje sin voz: el relato comienza con la exiliada respondiendo a una pregunta del tabernero, pero esta pregunta no está explícita en el texto. El restar toda importancia al personaje de B demuestra que, como señala Maier-Katkin: “Netty shares a common space with the locals but not their community”²⁹⁰.

El paisaje del mundo A que representa la Alemania de su infancia es a primera vista la antítesis de cómo se nos ha mostrado B. Es decir, un espacio abierto que se describe

²⁸⁷ Véase Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes: *Diccionario de Narratología*, Salamanca: Almar, 2002, pp. 98-99.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ “Der Wirt hatte sich auf den Boden gehockt, unter den riesigen Schatten seines Hutes” (ATM 207). Sin embargo, la imagen que se ofrece del paisaje de B está muy alejada del estereotipo de un México luminoso, soleado y exótico. Según Maier-Katkin: “The images of Mexican topography and people involve cliché-ridden descriptions. Yet, unlike travel guides that promote tourism to new and exotic locations, this story inspires little excitement about the charms of Mexico. Instead, the novella conveys apathy and disinterest in the beauty and allure of this country”. Véase Birgit Maier-Katkin: “«Kahl und wild wie ein Mondgebirge». Exile and Mind Travel in Anna Seghers’ *The Excursion of the Dead Girls*”, en *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 68, 2009, Amsterdam: Rodopi, p. 300.

²⁹⁰ Maier-Katkin, 2009, p. 300.

como el paraíso perdido, absolutamente idílico. Nos recuerda a un paisaje de fábula, como señala Christa Wolf²⁹¹:

Der Glanz über der Rheinebene, wie das Heimweh sie ihr vorspiegelt, die leuchtende Intensität, mit der eine unberührte, idyllische Landschaft heraufbeschworen wird, ähnelt der Schönheit des Waldes, der Wiese, des Flusses in deutschen Märchen; die spielenden Kinder scheinen so schon von den Romantikern gesehen, gemalt, beschrieben zu sein.

En el espacio A todo es verde, fecundo, lleno de vida, con chicas y chicos jóvenes, historias de amor que comienzan entre ellos, un río rebosante de agua... Incluso el muro que separa los dos mundos muestra la diferencia entre los espacios: “Es schimmerte grün hinter der langen weißen Mauer” (ATM 209). Nos señala que tras el muro hay un espacio diferente, con más vida.

El espacio A derrocha frescura: lo que en B estaba deshojado y yermo, aquí es fresco y exuberante. La hierba es alta y espesa, la arboleda frondosa. Sus habitantes rebosan vitalidad. A las chicas se las describe como vivas y alegres y se las compara con elementos de la naturaleza, flores y animales; y con elementos del arte y la mitología²⁹²: la cara de Leni es “wie ein frischer Apfel” (ATM 210); el rostro de Marianne es “so edel und regelmäßig geschnitten wie die Gesichter der steinernen Mädchenfiguren aus dem Mittelalter im Dom von Marburg” (ATM 211); a Gerda se le describe como un potrillo; las chicas andan como polluelos; el rumor de sus voces se compara a un enjambre de abejas²⁹³. En definitiva: alegría, frescor y armonía en las chicas y en el paisaje que las rodea, que es toda una fiesta para los sentidos, lleno de color y de olores agradables como el del café, del jardín, incluso del agua.

Ambos espacios contrastan tanto en su apariencia como en rasgos más concretos, como es, por ejemplo, el movimiento que se da en ellos: México es estático, reina el silencio, todo está paralizado. Por el contrario, en la patria todo es movimiento y vida. Encontramos en la descripción diferentes motivos que apoyan esta hipótesis, motivos que ocupan un

²⁹¹ Véase Christa Wolf: *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche. 1959-1985*, vol. 1, Berlin: Aufbau, 1986, p. 360.

²⁹² Véase Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie. 1947-1983*, Berlin: Aufbau, 2003, p. 47. Véase también Anthony Waine: “Images of women in Anna Seghers’ «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *New German studies*, 13, 1985, p. 4.

²⁹³ Lo que contrasta con el silencio del tabernero y su acompañante.

segundo plano en la historia pero que resultan fundamentales para la interpretación de los espacios. Nos referimos, por ejemplo, al perro que aparece de forma paralela en ambos mundos: el perro que la protagonista encuentra por el camino en B está cubierto de polvo, con las piernas estiradas y completamente inmóvil, como un cadáver. Ella lo rodea para continuar su camino, sin que el animal se inmute. Como contraste, en el espacio A aparece un perro muy diferente, que danza alegre alrededor de su dueña: “Die Schifferfrau, umtanzt von ihrem Hündchen, kehrte gerade das Verdeck” (ATM 214).

Asimismo, el río representa la inmovilidad del espacio B frente al A, donde hay un movimiento continuo de espuma, barcos, etc. El agua fluye de forma natural, mientras que en el espacio B está estancada en un pozo (ATM 209). Podemos entender la inmovilidad en el país de acogida relacionada de nuevo con la sala de espera. El exilio se presenta como una pausa, algo temporal, una sala de espera en la que el tiempo transcurre, pero donde no ocurre nada²⁹⁴.

La oposición en la caracterización de los espacios enfatiza el descontento en el que está sumida la narradora por el hecho de encontrarse en el espacio ajeno. Para afrontar el conflicto de habitar en el espacio del otro, la protagonista construirá un espacio de evasión, un lugar donde crea la ilusión de estar en su espacio A de nuevo. Sobre la construcción de ese espacio se tratará a continuación.

4.2.2. La construcción de un espacio de evasión

El exilio ha obligado a la narradora a instalarse en el espacio ajeno: un espacio desconocido, solitario, poco acogedor como se presenta B. Por ello, Netty construye un espacio propio a través de su excursión, donde se crea la ilusión de estar de vuelta en su patria, A. Este espacio, al que llamaremos C, se encuentra detrás del rancho que la narradora divisa en la lejanía y hacia el que emprende el camino casi como hipnotizada. A pesar de que ve todo nublado, lleno de polvo, el camino a C está completamente claro: “Ich konnte, obwohl mir die Augen vor Hitze und Müdigkeit brannten, den Teil des Weges verfolgen, der aus dem Dorf in die Wildnis führte. Der Weg war so weiß, dass er in die Innenseiten der Augenlider geritzt schien, sobald ich die Augen schloss” (ATM 207-208). Son sus sentidos, su subconsciente o

²⁹⁴ Véase el capítulo 4.2.3. del presente trabajo.

su fiebre los que la guían en el camino. Poco a poco el paisaje de B va desapareciendo y sólo se puede ver C: “Das Rancho lag, wie die Berge selbst, in flimmerigem Dunst, von dem ich nicht wusste, ob er aus Sonnenstaub bestand oder aus eigener Müdigkeit, die alles vernebelte, so dass die Nähe entwich und die Ferne sich klärte wie eine Fata Morgana” (ATM 208). Es decir, lo lejano se vuelve cercano y lo ajeno está a punto de convertirse en propio. El espacio B, México, se nubla, mientras que A se va haciendo más claro a sus ojos. En ese momento penetra en el espacio C.

La entrada en el nuevo espacio está explícitamente marcada en el texto: “Ich trat in das leere Tor” (ATM 209). La puerta simboliza la frontera entre ambos mundos. En la crítica, la entrada al nuevo espacio ha sido interpretada de diversos modos. Sonja Hilzinger pone de relieve la idea de que la puerta es la que marca la frontera entre los espacios: “Das Motiv des Tors trennt und verbindet zwei Welten, Gegenwart und Vergangenheit, Tod und Leben, Realität und Vision”²⁹⁵. Sin embargo, Zimmermann considera que es la palabra *Heimfahrt* la que marca el cambio en la narradora: “Dieses Stichwort [Heimfahrt] ist aber nicht nur Schlußpunkt einer folgerichtigen Gedankenbewegung, es ist zugleich Wendepunkt für den Übergang zu jener anderen Bewußtseinsebene der Jugendzeit”²⁹⁶. Por otro lado, para Mayer, su nombre es el elemento que le hace entrar en ese nuevo espacio: “Der Vorname Netty [...] wird als Klangbild gewählt, das den Übergang aus der mexikanischen Welt der Gegenwart in die rheinische Vergangenheit, ins Jugendland, wie durch Klangzauberei bewirken soll”²⁹⁷.

El hecho de que la narradora entre en C traspasando una puerta, nos hace pensar que se trata de un lugar real²⁹⁸. Sin embargo, este espacio es recreado exclusivamente en su mente: penetra un lugar real en el mundo B, aunque ella se crea la ilusión de que es en el espacio A donde está entrando. En realidad se trata del espacio C que se ha creado en su mente para suplantar la patria.

Podemos definir este nuevo espacio como un lugar imaginario de evasión: el espacio C en el que la narradora ingresa es producto de un sueño, una visión, un delirio. En el relato no queda claro si la narradora llega a él en un estado febril, en sueños o simplemente en su

²⁹⁵ Sonja Hilzinger: “Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr: Funktionen des Schreibens in der Novelle «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 36. 10, 1990, p. 1574.

²⁹⁶ Zimmermann, 1969, p. 331.

²⁹⁷ Hans Mayer: “Anmerkung zu einer Erzählung von Anna Seghers”, en *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, 17, 1962, Frankfurt am Main, p. 767.

²⁹⁸ Real entendido siempre dentro de la ficción.

imaginación. Son muchos los elementos que nos señalan que la narradora no se encuentra en un estado de plena conciencia: el camino que la lleva a la puerta, brillante, acompañado de un cansancio casi extremo; el hecho de que al cruzar la puerta el paisaje cambie completamente o el hecho de que sus compañeras son resucitadas y devueltas a la infancia. Asimismo aparecen elementos oníricos como el cansancio que paraliza a Netty cuando se encuentra en las escaleras, el intento frustrado de abrazar a su madre o el hecho de que las escaleras se transformen en una cerca de cactus en el momento de vuelta a B. Todo ello apunta a que es una alucinación de la narradora²⁹⁹, provocada por la enfermedad que sufre.

El espacio C sigue los principios que rigen los espacios *otros* o heterotopías de Foucault. Éstos son lugares que están en relación con los demás de una manera especial: suspendida, neutralizada o invertida. El espacio C en *Der Ausflug* establece esta misma relación: invierte los rasgos semánticos de ambos espacios B y C y al mismo tiempo neutraliza o suspende la tensión de encontrarse en el espacio ajeno B. El mero hecho de encontrarse en el nuevo espacio hace a la protagonista evadirse, ser feliz: “Je mehr und und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. Denn fast unmerklich verflüchtigte sich der schwere Druck von Trübsinn, der auf jedem Atemzug gelegen hatte” (ATM 214). La sensación de opresión que sentía en el espacio B desaparece para dar paso poco a poco a una sensación de normalidad, liberándose del cansancio y el desagradable calor que la inundaba. LaBahn señala cómo los verbos que marcan la entrada en el nuevo espacio son paralelos a las sensaciones que la narradora experimenta: “The forward momentum of the verbs «treten», «weitergehen», «laufen» occurs in a reciprocal relationship to the verbs of sense, «hören», «riechen», «hineinsehen»”³⁰⁰. Es decir, cuanto más se adentra en el nuevo espacio, más comienza a sentir, a llenarse de vida, a recuperar con todos sus sentidos sensaciones agradables y conocidas, que había dejado de sentir en B.

²⁹⁹ La versión más extendida en la crítica es que la excursión de Netty es una visión o alucinación. Véase Juliane Gronell: “Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen”, en Anna Eder: *...das Weib wie es seyn sollte*, Bamberg: Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, 1986, p. 67. Véase también Bernhard Greiner: “Re-Präsentation: Exil als Zeichenpraxis bei Anna Seghers”, en Bernhard Greiner (ed.): *Placeless Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile*. Tübingen: Niemeyer, 2003 y Karl Hotz (ed.): *Anna Seghers. Der Ausflug der toten Mädchen*, Bamberg: Büchner, 1993.

³⁰⁰ Kathleen LaBahn: *Anna Seghers' Exile Literature. The Mexican Years (1941-1947)*, New York: Peter Lang, 1956, p. 76.

A pesar de la idealización del espacio C, éste no es perfecto: no se ha restablecido el orden original anterior al exilio, ya que el nuevo espacio no es A sino una ilusión de A. Por ello, aunque el idilio de la patria está presente, contiene entremezclados elementos de A', es decir, de la Alemania nacionalsocialista. Cuando la narradora intenta evocar su patria, le es imposible ya que lo ocurrido en A' interfiere en su recuerdo.

La vuelta al espacio B se hace paulatinamente, sin cruzar una frontera clara: el espacio de B va ocupando C hasta que lo eclipsa totalmente. De hecho, los espacios B y C por un momento se superponen. Por ejemplo, en lugar de los *Pfannkuchen* de la infancia de la narradora, típicos en A, aparecen las tortillas mexicanas, características de B:

Man klapperte schon mit den Tellern zum Abendessen. Ich hörte hinter sämtlichen Türen das Klatschen von Händen auf Teig in vertrautem Rhythmus; dass man auf diese Art Pfannkuchen buk, befremdete mich: die zähe Masse, statt sie auszurollen, zwischen zwei Händen plattzuschlagen. (ATM 237)

Dos pavos, que en realidad están en B, aparecen en el nuevo espacio: "Ich hörte zugleich vom Hof her das zügellose Schreien von Truthähnen und wunderte mich, wieso man plötzlich im Hof Truthähne züchtete" (ATM 237). En el momento de la transición de vuelta al espacio B, el polvo lo cubre todo y la fiebre, de igual modo que marcó la entrada, marca la salida del nuevo espacio. La narradora tiene mucho calor y vuelve a sentir el cansancio. Todo empieza a nublarse, las escaleras que le llevan a su madre se convierten en un obstáculo insalvable. Cuando las escaleras se transforman en la empalizada de cactus, se encuentra de nuevo en B.

En la transición a los espacios cobran una importancia fundamental los colores y la claridad con la que ve la narradora. Es decir, la transición se hace a través de la niebla, o de un blanco neutral que da paso de un lugar a otro. Los colores se encuentran estrechamente relacionados no sólo con la transición, sino también con la caracterización de los espacios. En el país de acogida no hay un color definido. Es grisáceo, apagado, marcado por luces y sombras. En la descripción de A, sin embargo, hay una explosión de colores: desde el paisaje a las chicas sonrosadas, a los colores de sus vestidos o el del mantel de la mesilla de café. En algunos momentos los vivos colores de C se ven empañados por un

deslumbramiento o brumas que le impiden ver bien, que pertenecen al espacio B, al momento del exilio.

4.2.3. Estructura temporal

La estructura temporal en *Der Ausflug* posee un carácter cíclico: empieza y termina en el presente del marco de la historia, cuando la protagonista se encuentra en su exilio en México durante la segunda Guerra Mundial. El tiempo de la historia enmarcada se caracteriza por una gran complejidad y originalidad. Al penetrar en el nuevo espacio, la narradora cruza simultáneamente la barrera temporal para volver a su infancia. Del presente de la historia se transporta al pasado, a algún momento antes de la primera Guerra Mundial. Los destinos de las compañeras de Netty, sin embargo, oscilan entre la primera y segunda Guerra Mundial y la República de Weimar. El efecto que se consigue engarzando los tiempos es obtener una panorámica de tres momentos distintos: el exilio, el nacionalsocialismo y la infancia antes de la guerra.

A través del solapamiento temporal y entre las numerosas elipsis de la historia obtenemos el cuadro completo de la vida de las chicas. Hilzinger compara el solapamiento temporal con una lente que nos ayuda a tener una mejor visión general: “Hier schieben sich verschiedene Bilder übereinander, und eines lässt das andere klarer hervortreten, so dass schliesslich das Ganze durchschaubar wird, wie in einem Brennglas fokussiert”³⁰¹.

Tomando como punto de referencia el presente de la historia-marco, la historia enmarcada tiene lugar en un pasado en el que se entrelazan presente y futuro³⁰². Aquí reside, según Grossmann, lo original del relato: en la creación de un “pasado futuro” o de un “futuro pasado”: “Ihre Gegenwart geht unmerklich in eine Vergangenheit über, von der aus zukünftige Schicksale gezeigt werden. Die “zukünftige Vergangenheit”, die hier auch “vergangene Zukunft” ist, gibt der Erzählung etwas vollkommen Neues”³⁰³.

La alteración del orden general de espacio y tiempo se da en el momento en que la narradora entra en el espacio C. El idilio de la infancia en la patria que la protagonista

³⁰¹ Véase Hilzinger, 1990, p. 1580.

³⁰² Véase Zimmermann, 1969, p. 333.

³⁰³ Véase Walter Grossmann: “Die Zeit in Anna Seghers’ «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur*, 14, 1962, p. 131.

encuentra en C se ve empañado por los hechos que han ocurrido entre ese momento y el tiempo del relato, puesto que se entrecruza el tiempo de A', cuando el nacionalsocialismo toma el poder. La narradora vuelve en su excursión al pasado con el conocimiento presente, ya que se encuentra muy influenciada por los horrores de A'. Se siente confundida cuando describe a sus compañeras tal como eran en la infancia, porque sabe qué les ocurrió años después. Un ejemplo se nos presenta cuando, durante su excursión, Netty piensa que su calle va a estar reducida a escombros, aunque no es así porque en ese momento todavía no había estallado la Guerra: "Ich hatte wieder einen Anflug von Angst, in meine eigene Straße zu biegen, als ob ich ahnen würde, daß sie zerstört war" (ATM 235).

En el nivel diegético de la excursión podemos distinguir, con Zimmermann³⁰⁴, dos maneras de hacer referencia a los acontecimientos futuros (es decir, de A'): de manera directa, diciendo lo que les ocurre, o de manera indirecta, entremezclando el presente de la historia enmarcada con su conocimiento de lo que va a pasar. Los tiempos verbales en el texto nos dan la clave para leer este solapamiento temporal: el tiempo presente, cuando la narradora está en B, se expresa generalmente con el pretérito. El futuro dentro del pasado, es decir, el tiempo de A', se expresa indistintamente a través del pluscuamperfecto, el presente, el futuro, el pretérito de *sollen* o el *Konjunktiv I y II*³⁰⁵. Observemos un ejemplo:

Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen³⁰⁶. (ATM 210)

En esta cita observamos, en primer lugar, la simultaneidad marcada a través de *zugleich*: la narradora está en el tiempo del exilio (tiempo de B), cuando se muestra sorprendida (p.e. *wunderte*, *anmerkte*, en pretérito). Simultáneamente está en el tiempo del espacio A', cuando se explica que ha habido crueles sucesos en la vida de Leni que la han echado a perder, o que más tarde tuvo cicatrices de los golpes recibidos en su arresto. Este futuro se expresa a través del pluscuamperfecto (*verdorben hatten*, *versetzt hatte*). Por último encontramos el

³⁰⁴ Zimmermann, 1969, pp. 333-335.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ Mi subrayado.

tiempo del espacio A, el momento idílico de la excursión, cuando su cara está fresca como una manzana. En el uso del pretérito se funden el tiempo de A y el de B: *war so glatt wie ein frischer Apfel* se refiere al tiempo de C, en el que se funden los tiempos de A y B.

En el siguiente ejemplo, sin embargo, observamos la superposición temporal dentro de una misma frase:

Ich sehe Marianne immer weiter mit ihrer roten Nelke zwischen den Zähnen, auch wie sie den Nachbarinnen der Leni bössartige Antworten gibt, auch wie sie mit halbverkohltem Körper, in rauchenden Kleiderfetzen in der Asche ihres Elternhauses liegt. (ATM 232)

Aquí obtenemos los diferentes momentos únicamente a través del tiempo presente: *sehe* se refiere al presente de la historia, *gibt* hace referencia al futuro en la excursión, *liegt* a un tiempo posterior, pero todavía anterior al presente de la historia.

La superposición temporal en las chicas está marcada no sólo a través de los tiempos verbales, sino a través del motivo del pelo. Se describe el cabello de todos los personajes de A y en sus cambios leemos los cambios de sus personajes. Las trenzas, el pelo cuidado y recogido son símbolo de la infancia despreocupada y sana. A medida que pasa el tiempo y se encuentran en A', el sufrimiento provoca que sus cabellos se vuelvan canos³⁰⁷. Por ejemplo el cabello de Ida se describe por primera vez "mit zahllosen natürlichen Löckchen" (ATM 217). Más tarde se nos relata su historia y su sufrimiento porque no llega a casarse, dado que su prometido muere en Verdún. Su pelo va cambiando en consecuencia: "Ihre Lieblichkeit war schon ein wenig verwelkt, ihre Löckchen waren schon ein wenig grau, wie mit Asche bestreut, als sie Funktionärin bei den nationalsozialistischen Krankenschwestern wurde, ihr Wunsch nach Rache, ihre Erbitterung waren immer noch wach" (ATM 217). El final de Ida se relata también a través de su cabello: "Denn an dem Ort ihrer neuen Tätigkeit, in das Spital weit hinter der Front, schlug eine Bombe ein, die Freunde und Feinde zerknallte und natürlich auch ihren Lockenkopf" (ATM 218). Lo mismo le ocurre a Sophie, que tiene el pelo negro como el ébano y se vuelve blanco de camino al campo de concentración donde fue deportada:

³⁰⁷ Véase Gertraud Gutzmann: "Anna Seghers Ausflug der toten Mädchen als ein Beitrag der Literatur zur Neugestaltung Deutschlands", en Donald G. Daviau y Ludwig M. Fischer (ed.): *Das Exilerlebnis. 4 Symposium über Deutsche und österreichische Exilliteratur*, Columbia, South Carolina: Camden, 1982, p. 480.

Nicht nur das Haar der Lehrerin, in dem ich auch jetzt wieder verwundert ein Gemisch grauer Strähnen feststellte, auch das Haar der Schülerin Sophie, jetzt noch so schwarz wie Ebenholz wie das Haar Schneewittchens, sollte über und über weiß sein, als sie zusammen im vollgepferchten plombierten Waggon von den Nazis nach Polen deportiert wurden. (ATM 228)

El motivo del pelo y su cambio acompaña a la alternancia de tiempos para dar un cuadro completo al lector de los tres tiempos de la historia, así como un reflejo del estado de ánimo de los personajes.

En el capítulo 1 se ha introducido el concepto de *heterocronía*, unido a la heterotopía, para designar el hecho de que en los espacios *otros* se rompe con el tiempo convencional. Esto es lo que ocurre en C. Por un lado, la infancia se conserva intacta: las chicas permanecen exactamente como estaban. Por otro, en el espacio C encontramos una inversión del tiempo real. Los más jóvenes, que por naturaleza deberían fallecer más tarde, mueren antes que los adultos. El profesor ve morir a sus alumnos o mueren juntos como si fueran de la misma edad. Por ejemplo, el profesor Reiß de la clase de los chicos, sobrevive a todo indemne:

Umgekehrt wie es sonst geschieht, erlebte der Lehrer das Absterben seiner jungen Schüler im folgenden und im jetzigen Krieg, in schwarzweißroten und in Hakenkreuzregimentern. Er aber überlebte alle unbeschadet. Denn er wurde allmählich zu alt, nicht bloß für Kämpfe, sondern auch für auslegbare Äußerungen, die ihn hätten in Haft und Konzentrationslager bringen können. (ATM 226)

O Sophie, que en el momento de la muerte parece una hermana de la misma edad que su profesora: “Sophie war sogar völlig verhutzelt und veraltet, als sie in den Armen von Fräulein Sichel wie eine gleichaltrige Schwester überraschend starb” (ATM 228). Incluso la madre de Netty parece mucho más joven que ella: “Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich” (ATM 236). Aquí, *wie jung sie doch aussah* se refiere al tiempo de A, en oposición a *viel jünger als ich*, que ya se refiere al tiempo de B.

El final del relato está vinculado al concepto del tiempo: ya de vuelta al punto de partida, la narradora se pregunta en qué ocuparse a partir de entonces. En el espacio B no ha cambiado nada, parece que el tiempo se ha detenido durante su excursión y ahora, de

vuelta, siente que tiene una gran cantidad de tiempo por delante. Con el recuerdo de la tarea que le ha mandado la profesora, llega la esperanza para el futuro, la redacción de lo que ha acontecido en la excursión. El futuro queda abierto, no se ofrece una clave de lo que ocurrirá a la exiliada protagonista, lo que deja al lector con la misma sensación de inseguridad al respecto que tiene la narradora: da la impresión de que el exilio se va a extender hasta el infinito. Se retoma la idea de que el exilio es una sala de espera, pero esta vez de una espera infinita, en la que el tiempo transcurre pero no ocurre nada. Tomar las riendas de ese tiempo y usarlo para su tarea impregna el final de una nota positiva, como veremos en el siguiente apartado.

4.3. El exiliado en el espacio ajeno

4.3.1. Reeducción o mejora de A desde B

“Sie [Fräulein Sichel] sagte zu mir mit blanken grauen Augen, weil ich gern fahre und weil ich gern Aufsätze schreibe, sollte ich für die nächste Deutschstunde eine Beschreibung des Schulausfluges machen” (ATM 229).

La historia-marco nos muestra el contacto de la narradora con el espacio ajeno. Al principio del relato Netty se presenta con una fuerte nostalgia del espacio A, cansada, enferma, con una visión negativa ante su estancia forzada en el espacio B. Una vez de vuelta de su excursión, sin embargo, adopta una actitud diferente ante el hecho de estar desplazada. Este cambio se debe, en gran parte, a un acontecimiento que la marca profundamente durante su paso por el espacio C: su profesora le encarga una redacción en la que describa la excursión que ha hecho con sus compañeras, lo que da fuerzas renovadas a la protagonista, que se dispone a escribirla de inmediato. Por ello, el final de *Der Ausflug* es en realidad un nuevo comienzo: la narradora se dispone a realizar la tarea que la señorita le encomienda pero, al mismo tiempo, ésta se presenta ya escrita para el lector, en forma de la historia enmarcada de la excursión de Netty. Gracias a esta tarea, la narradora muestra una actitud más positiva hacia su exilio. Sigue sin mostrar un deseo de adaptación a la nueva cultura, pero ahora tiene un objetivo que da sentido a su estancia. La apatía que mostraba en B desaparece, la narradora vuelve a la vida.

En su cultura A, se le ha enseñado a no perder el tiempo sino a utilizarlo con un fin:

Man hat uns nun einmal von klein auf angewöhnt, statt uns der Zeit demütig zu ergeben, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen. Plötzlich fiel mir der Auftrag meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen. (ATM 238)

Interpretamos aquí “nosotros” (*uns*) como el pueblo alemán, los habitantes de A. Está acostumbrada, como miembro de la cultura A, a usar el tiempo de forma útil, lo que supone un contraste con los personajes que pertenecen a la cultura B, quienes parecen perder el tiempo sin importarles demasiado o sin ser conscientes de ello. El tener una tarea útil que hacer durante el tiempo de su exilio la motiva y la anima.

Con su redacción, Netty ofrece en realidad un testimonio de lo que está ocurriendo en el mundo A'. Podemos considerar su testimonio como una labor de mejora o educación, por medio de la que Netty sale de su letargo y retoma su actividad anterior al exilio, cuando pertenecía activamente a la resistencia. A través de la descripción de su patria como era antes de la guerra, intenta abrir los ojos a un posible lector de la cultura A, tratando de influenciarle. El procedimiento para llevar a cabo esta tarea es mostrar los perfiles de las chicas en su infancia, cuando se trataban como iguales. De este modo pone en evidencia lo absurdo del cambio de actitud de las chicas más adelante, cuando olvidan lo unidas que estaban de pequeñas: las chicas durante la excursión nos dan una imagen de unión y hermandad ejemplar. Se caracterizan por su bondad, nobleza de espíritu y disposición para ayudarse las unas a las otras, como cuando Marianne ayuda a Leni a bajar del balancín:

Marianne zog die Beine von der Schaukel und stellte, sobald das Brett nach Lenis Seite abwärts wippte, ihre Füße fest auf, damit Leni bequem absteigen konnte. Dann legte sie einen Arm um Lenis Hals und zupfte ihr behutsam Halme aus dem Haar. (ATM 212)

Las chicas se abrazan todo el tiempo, están unidas tanto física como espiritualmente. Lo mismo ocurre con sus profesoras, a las que respetan y admiran. A medida que avanza el relato, observamos que esta unión y respeto se pierden. Se da un cambio abismal entre el ahora de la excursión y el futuro de las chicas. Este cambio se ve especialmente en las dos mejores amigas de Netty: Leni y Marianne.

La descripción del físico de ambas se ajusta a un estereotipo. Marianne responde al ideal nacionalsocialista de una raza superior. Es la chica más guapa de la clase, esbelta, sana, con un rostro perfecto como el de una muñeca. Por el contrario Leni no destaca por su belleza. Es descrita como masculina, con sus grandes pies en los zapatos de su hermano mayor. Ambas juegan despreocupadamente en un balancín cuando Netty las encuentra. Este balancín hace las labores de balanza, representando la igualdad y la justicia. Las dos niñas, que con los años tendrán dos maneras diferentes de entender el nacionalsocialismo, están puestas al mismo nivel, una a cada lado del columpio. Son iguales en la infancia y más tarde, en la muerte:

Denn die Feuerwehr kam zu spät, um Marianne zu retten, als das Feuer des Bombardements von den unmittelbar getroffenen Häusern auf die Rheinstrasse übergriff, wo sie gerade bei ihren Eltern zu Gast war. Sie hatte keinen leichteren Tod als die von ihr verleugnete Leni, die von Hunger und Krankheiten im Konzentrationslager abstarb. (ATM 232)

A pesar de los acontecimientos, más o menos afortunados para las dos chicas, ambas muertes son crueles y causadas, de manera directa o indirecta, por el nacionalsocialismo. Así, a cada lado del balancín, se igualan las dos ideologías que representan Leni, activa luchadora en la resistencia contra el nuevo partido y Marianne, que se casará con un oficial de la SS y se negará a ayudar a Leni. El físico de ambas deja entrever los futuros que depara a ambas el nacionalsocialismo. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Otto Fresenius, el pretendiente de juventud de Marianne. Fresenius físicamente personifica el ideal nacionalsocialista: rubio, alto y sano, como Marianne. Es importante subrayar que a ambos se les describe explícitamente como sanos, si se tiene en cuenta que era uno de los principales valores nacionalsocialistas³⁰⁸. Incluso su nombre, Otto, tiene, según Gertraud Gutzmann, una estrecha relación con el régimen nazi:

In der Verbindung des Vornamens Otto mit dem latinisierten Nachnamen Fresenius weist diese Figur auf den Ottonenkult der Nazis, die sich als

³⁰⁸ Christmann y Leis señalan el ideal de las figuras en la literatura nazi: cuerpos bellos y sanos como modelo para la sociedad: "Die Öffentlichkeit wurde mit einer Ästhetik konfrontiert, die z.B. den jugendlich-perfekten und gesunden Körper als das Maß aller Dinge ausgab, entsprechend soldatisch und durchtrainiert sollten daher auch die Romanhelden sein, kränkliche und schwache Menschen galten nicht als literaturfähig". Christmann y Leis, 2007, p. 44.

rechtmässige Erben Ottos des I., des Begründers des ersten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, und seiner Ostexpansion verstanden.³⁰⁹

A pesar de su físico y su nombre, Fresenius tiene un carácter totalmente opuesto al que los nazis mostraban:

Das wäre Otto Fresenius, selbst wenn er gesund aus dem Krieg gekommen wäre, nie geworden, weder SS- Sturmbannführer, noch Vertrauensmann der Gauleitung. Die Spur von Gerechtigkeit und Rechtlichkeit, die seinen Zügen schon jetzt im Knabengesicht unverkennbar innewohnte, machte ihn untauglich für eine solche Laufbahn und solchen Beruf. (ATM 222)

La narradora rompe así con el estereotipo que han creado los nacionalsocialistas. Ser rubio, alto, esbelto, sano no tiene que estar necesariamente relacionado con una manera de actuar, como quiere dar a entender la propaganda nacionalsocialista. Netty deja entrever que, si Marianne se hubiera casado con Fresenius, se habría apiadado de Leni y le hubiera ayudado cuando lo necesitaba. Si hubieran estado juntos:

hätte sich Marianne auch später nie geweigert, für Lenis Kind zu sorgen. Otto Fresenius *hätte vielleicht* schon vorher Mittel gefunden, der Leni zur Flucht zu verhelfen. Er *hätte wahrscheinlich* dem zarten schönen Gesicht seiner Frau Marianne nach und nach einen solchen Zug von Rechtlichkeit, von gemeinsam geachteter Menschenwürde eingeprägt, der sie dann verhindert *hätte* ihre Schulfreundin zu verleugnen³¹⁰. (ATM 221)

No se sabe qué habría pasado si hubiera sobrevivido: la narradora sólo apunta a la posibilidad con el uso del tiempo *Konjunktiv II* o los marcadores de probabilidad *vielleicht* y *wahrscheinlich*. A lo largo del discurso, este tiempo nos marca un nuevo espacio, el espacio virtual de los sueños no realizados, de lo que no ocurre, que es una forma de continuar el espacio A: si no hubiera pasado, si no hubiera muerto, si no se hubiera instalado el nuevo régimen, etc. nada habría cambiado, el mundo A hubiera permanecido A y no se habría convertido en A'. Es la manera que tiene la protagonista de reescribir el mundo A.

El espacio de “lo que hubiera ocurrido” deja paso a lo que ocurrió realmente. Los acontecimientos se precipitan hasta un final dramático. La narradora guía a los lectores hacia

³⁰⁹ Gutzmann, 1982, p. 483.

³¹⁰ Mi cursiva.

los crueles finales de los personajes, influyendo en el lector al preguntarse a menudo cómo ha podido pasar, cómo es posible que haya ocurrido todo lo narrado. En numerosas ocasiones, tras señalar lo unidas que estaban Leni y Marianne, la narradora se pregunta cómo es posible que ésta última pudiera cambiar tanto:

Marianne hatte noch immer den Kopf an Lenis Kopf gelehnt. Wie konnte dann später ein Betrug, ein Wahn, in ihre Gedanken eindringen, dass sie und ihr Mann allein die Liebe zu diesem Land gepachtet hätten und deshalb mit gutem Recht das Mädchen, an das sie sich jetzt lehnte, verachteten und anzeigten. (ATM 230-231)

O cómo Lore fue capaz de suicidarse: “Wie konnte es da mit ihr so ein finsternes Ende nehmen? Freiwilliges Sterben durch eine Röhre Schlafpulver” (ATM 216-217). El lector se ve confrontado con las preguntas de la narradora y es obligado a reflexionar sobre qué es lo que ha pasado³¹¹.

Todos los personajes que se muestran de parte del nacionalsocialismo tienen un fondo marcado por algún complejo, por amargura o por rencor, por eso se vengan de los otros abusando de su poder. En la mayoría de los casos, tienen algún tipo de trauma que les ha marcado: tras la ideología nazi ocultan sus más oscuros instintos, venganzas personales. Para apoyar esta hipótesis encontramos numerosos ejemplos en el texto. Marianne se vuelve cruel tras haber perdido a su amor de juventud, Otto Fresenius, y por la influencia de su esposo:

Ehe sie, Leni und ihr Mann, von der Gestapo verhaftet sein würden, sollte Marianne von ihrem neuen Mann Liebig, dem sie auch ewige Treue gelobt hatte, so viel verächtliche Worte über den Mann ihrer Schulfreundin hören, daß ihr selbst bald die Freundschaft mit einem für so verächtlich gehaltenen Mädchen entglitt. (ATM 223)

De este modo, por influjo de su marido, reniega de su amiga. A su vez, su marido no actúa movido por fines políticos, sino dolido por el hecho de que el marido de Leni no da

³¹¹ Ana Pérez señala que “Los hechos, los históricos y los de las vidas privadas, se constatan como algo ocurrido, sin que se realice ningún análisis social ni se intente explicar el nacionalsocialismo”. Es el lector el que tiene que reflexionar por sí mismo y llegar a sus propias conclusiones. Véase Ana Pérez, “Rheinlandschaft im Mondgebirge: Der Ausflug der toten Mädchen de Anna Seghers”, en Siguan, Marisa, Jané Jordi y otros (ed.): “*Erzählen müssen, um zu überwinden*”. *Literatura y supervivencia*, Barcelona: Sociedad Goethe en España, 2009, p. 251.

importancia a pertenecer a las SS, donde él es un alto cargo, algo que le ha costado mucho esfuerzo alcanzar y quiere que se le reconozca:

Lenis Mann hatte sich mit allen Mitteln gestraubt, in die SA oder SS einzutreten. Mariannes Mann, der stolz auf Rang und Ordnung war, wäre dort in der SS sein Vorgesetzter geworden. Wie er merkte, daß Lenis Mann den von ihm für so ehrenvoll gehaltenen Eintritt verschmähte, machte er die Behörden der kleinen Stadt auf den nachlässigen Volksgenossen aufmerksam. (ATM 223)

Uno de los chicos de la excursión, acomplejado en su infancia por su peso, se convierte en SS:

Walter, ein pausbäckiges Knäblein. Jetzt waren die zu seiner Kummer noch kurzen Höschen zu stramm über seinem festen Hintern, später würde er, ein zwar schon ältlicher, aber noch äußerst ansehnlicher SS-Mann, als Transportleiter Lenis verhafteten Mann für immer fortbringen. (ATM 226)

El amante nazi de Lore, herido porque ella le ha sido infiel, la amenaza con internarla en un campo de concentración. Es decir, transporta esta infidelidad a un delito contra la nación (*Rassenschande*) para poder vengarse. Como último ejemplo citaremos el de Ida, que se convierte en una enfermera nacionalsocialista tras la muerte de su prometido en la guerra.

Las pérdidas de las personas queridas, en el caso de Marianne e Ida, les han hecho perder la esperanza o la sensatez. Sólo las personas mentalmente sanas, libres de complejos y de sed de venganza rechazan el nacionalsocialismo. Así pues, el efecto del relato se consigue mezclando lo idílico y lo pueril con lo peor de la sociedad: la intolerancia, las denuncias entre amigas, el miedo, el rencor...

Los perfiles de las chicas se dividen respecto a su actitud ante el nuevo régimen. Algunas están en contra, pertenecen activa o pasivamente a la resistencia, como Netty, Leni o Gerda, que se suicida por la vergüenza que le supone que su marido haya colgado una bandera con la esvástica en su balcón. Por otra parte están las que se vuelven crueles, como Marianne o Nora entre otras, que en la infancia comparten café con su profesora, pero después se olvidarán de esos momentos y la insultarán: "Alle übrigen Mädchen an unseren Tisch freuten sich mit Nora über die Nähe der jungen Lehrerin, ohne zu ahnen, daß sie später das Fräulein Sichel bespucken und als «Judensau» verhöhnen würden" (ATM 215).

Cualquiera que sea el bando que toman a lo largo de sus vidas, todas comparten en el futuro una muerte cruel. La narradora opone algo tan inocente como las chicas que se van de excursión con lo macabro de la muerte, lo cual provoca un choque en el lector, que se ve abrumado por el número de muertes y la violencia con la que se describen, ya que sólo unos pocos sobreviven en el relato: en primer lugar sobrevive Netty, que se ha marchado en el exilio. En segundo lugar los profesores de los chicos, el profesor Neeb y el profesor Reiß. En tercer lugar la profesora de las chicas, la señorita Mees. Por último la hija de Leni, quien sobrevive al bombardeo de la ciudad y no muere como muchas otras allí, incluida Marianne. Irónicamente, se salva por haber sido enviada a un centro de acogida nazi. Judíos, nazis: no importa quienes sean, todos ellos tienen un final funesto. El relato subraya así el sinsentido del nacionalsocialismo: al final todos pierden, tanto los que pertenecen al partido nacionalsocialista como los que no. La guerra sólo trae muerte y destrucción. Y eso es lo que pretende mostrar Netty con su tarea.

La supervivencia de la hija de Leni deja una puerta abierta a la esperanza. Representa el futuro de la nación. Para ella y para todos los supervivientes está escrita la tarea de Netty³¹². El objetivo es que conozcan su pasado y actúen en consecuencia en el futuro, que no se cometan los mismos errores y que sean conscientes de la inutilidad de la guerra³¹³. A esto se refiere la narradora cuando dice que escribe la tarea para “la siguiente hora de alemán”: esta hora en el relato representa la nueva Alemania, la que viene después del nacionalsocialismo, que debe ser educada por el escritor en el exilio. Con ese propósito, la narradora pretende hacer una tarea ejemplar, mejor de las que se han hecho hasta ahora. Una tarea que realmente influya y que refleje la importancia de la unión y la hermandad para la patria:

Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurde erwähnt, dass vornehmlich unser Schwarm aneinandergelehnter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte. (ATM 231)

³¹² Según Gutzmann, sin embargo, las destinatarias de este relato son las tres mujeres supervivientes: “Die Adressantinnen dieses Aufrufs sind in der Erzählung bereits vorgebildet. Es handelt sich um die drei einzigen überlebenden Frauengestalten, die alte Lehrerin Mees, die exilierte Schriftstellerin Netty und um Lenis Kind. In ihnen sind gleichzeitig drei Generationen vertreten, für die die Geschichten von den toten Mädchen eine Mahnung und eine historische Lehre bereithalten”. Véase Gutzmann, 1982, p. 483.

³¹³ La guerra en general, no sólo el nacionalsocialismo. Hay que recordar que algunos personajes como Otto Fresenius mueren en la primera Guerra Mundial, antes de que el régimen nazi tome el poder.

La narradora da a entender que, si hubieran recordado esa unión, nunca hubieran sido capaces de traicionarse las unas a las otras. Todos unidos conforman la patria:

Sie [Leni] war genau wie jetzt viel zu töricht, um zu ahnen, daß die Schicksale der Knaben und Mädchen zusammen das Schicksal der Heimat, das Schicksal des Volkes ausmachen, daß darum über kurz oder lang das Leid oder Glück ihrer Klassenfreundin sie selbst beschatten oder besonnen könnte. (ATM 223)

Por ello hay que reconstruir el espacio de la patria, convertido en A', para hacer de él un lugar en el que todos estén juntos y del que todos se sientan orgullosos. Entre las ruinas de la muerte y la destrucción, la narradora se aferra a la esperanza: la situación se puede mejorar y el escritor debe contribuir a ello con su tarea educativa.

4.3.2. Hibridación

En el capítulo 1 se ha señalado cómo la hibridación es consecuencia de que los personajes del espacio y cultura A se encuentren sumergidos en el espacio y cultura B. De entre los textos que se estudiarán en este trabajo, *Der Ausflug* es el único que no muestra signos claros de hibridación en la protagonista exiliada, al contrario de lo que les ocurre a los protagonistas de *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* y *L'ombra de l'atzavara*.

En *Der Ausflug*, la cultura B se muestra como una cultura donde no ocurre nada y donde los personajes que la protagonista encuentra son extremadamente pasivos. La narradora guarda las distancias con el nuevo espacio, no se siente cómoda en él, de modo que marca la frontera entre su mundo y el mundo que ahora habita de forma temporal. Con excepción del ambiente de apatía del espacio B que absorbe las ganas de viajar y de emprender nuevos retos de la protagonista, podemos afirmar que Netty se mantiene impermeable a la cultura de acogida.

La hibridación, sin embargo, tiene lugar en el espacio de evasión C a diferentes niveles. En primer lugar, C es una mezcla de espacios. En él confluyen rasgos de A, la patria idílica perdida; A', el espacio de la muerte y destrucción en que se ha convertido A; y B, el

espacio de acogida, que se entremezcla en los momentos de transición al principio y al final de la historia enmarcada.

En segundo lugar, C es un híbrido temporal donde se dan diferentes tiempos simultáneamente. La hibridación temporal traspasa a la protagonista, que cuando se encuentra en C está caracterizada con los rasgos del momento de A y de B. Esto se puede observar, por ejemplo, en su apariencia, puesto que todavía conserva las trenzas de su niñez: "Ich wunderte mich, dass ich die zwei dicken Zöpfe anpacken konnte: Man hatte sie also doch nicht im Krankenhaus abgeschnitten" (ATM 210). Las trenzas pertenecen al tiempo de la infancia, mientras que el hospital, sin embargo, pertenece al tiempo del exilio.

En C, aunque se ha convertido en la Netty de la infancia, una niña sana como las demás, sigue estando enferma y cansada, como lo estaba en B:

Die blaue Wolke von Dunst, die aus dem Rhein kam oder immer noch aus meinen übermüdeten Augen, vernebelte über allen Mädchentischen, so daß ich die einzelnen Gesichter von Nora und Leni und Marianne und wie sie sonst hießen, nicht mehr deutlich unterschied. (ATM 215)

Incluso las niñas, muertas, han vuelto a la vida, pero parece que ella es la única que no ha recuperado totalmente su vitalidad juvenil.

Con Heike A. Doane, podemos afirmar que Netty representa una simultaneidad anacrónica (*anachronistische Gleichzeitigkeit*), siendo al mismo tiempo la "niña" Netty y la superviviente en el exilio³¹⁴. Por esta mezcla de tiempos que se da en ella, se puede considerar a la propia narradora como el mejor ejemplo de solapamiento temporal.

³¹⁴ "Die Erzählerin selbst verkörpert gewissermaßen die anachronistische Gleichzeitigkeit, indem sie übergangslos als jugendliche Netty, als einzige und allwissende Überlebende und offenbar als die Exilantin Anna Seghers berichtet". Heike A. Doane: "Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers Erzählung «Der Ausflug der toten Mädchen»", en Helga Schreckenberger (ed.): *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam: Rodopi, 2003, p. 299. Sin embargo, diferimos en su opinión de que la exiliada Anna Seghers forma parte de esta simultaneidad: véase el apartado 4.5. de este mismo capítulo.

4.4. Otros espacios, espacios *otros*

4.4.1. El espacio de la identidad perdida

“Im selben Augenblick rief jemand: «Netty!». Mit diesem Namen hatte mich seit der Schulzeit niemand mehr gerufen” (ATM 209).

Además del espacio de evasión C, en el relato podemos encontrar espacios alternativos que se corresponden con la idea de espacios *otros*, en los que el desterrado se crea la ilusión de recuperar la patria que ha dejado atrás. Trataremos en este apartado de la identidad perdida de la protagonista como espacio de evasión: con la entrada en el espacio C, la protagonista se adentra al mismo tiempo en el complejo espacio de su identidad, donde recupera su nombre y con él recupera (es decir, se crea la ilusión de recuperar) su patria, su espacio.

El exilio supone para el desterrado dejar atrás lo que hasta ese momento había sido su mundo: su familia, sus amigos, su lengua materna, su patria. En consecuencia, la identidad propia se ve amenazada e incluso anulada en el nuevo espacio. El exilio, pues, implica una nueva identidad para el desterrado, donde adquiere una nueva vida, un nuevo nombre y un nuevo espacio. En *Der Ausflug*, el problema de la identidad se ve representado a través del uso u omisión del nombre propio de la narradora: en el exilio se vuelve anónima y se omite su nombre actual. Netty es el nombre de su infancia, pero desde entonces nadie la ha vuelto a llamar así. Por ello, la entrada en C supone encontrarse a sí misma, lejos de todos los nombres falsos que ha tenido después. “Netty” parece el único válido para ella. Su nombre de la infancia representa un tiempo y un lugar concretos, idealizados: los mismos que recrea en su enclave C. La narradora dota a su nombre de una especie de magia y piensa que éste la va a curar de su estado de debilidad:

Ich hatte sogar, als ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, von dem ich in Selbsttäuschung glaubte, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war. (ATM 210)

En esta cita observamos la relación que la narradora establece entre su nombre y su espacio propio. Por ello asumimos que, con la recuperación de “Netty”, se crea la ilusión de estar de vuelta en A y suspende temporalmente la tensión de encontrarse en el espacio ajeno.

En *Der Ausflug* se tematiza la pérdida de la identidad de Netty, pero al mismo tiempo su búsqueda. Según Gronell: “Gerade in der leblosen Fremde des Exils ist der Weg in die eigene Kindheit auch ein Weg zu ihrem ursprünglichen Wesen”³¹⁵. Al igual que el tabernero de la pulquería busca “Spuren meiner [ihrer] phantastischen Herkunft” (ATM 207), ella busca también el rastro de su origen, que está detrás del muro, siguiendo el camino. Para Gutzmann: “Die Suche nach dieser Mauer stellt sich also heraus als die Suche nach einem bedeutsamen Lebensabschnitt der Erzählerin und ihrer Schulgefährtinnen”³¹⁶. Al comienzo del relato, encontramos una narradora agotada, enferma, sin fuerzas ni ganas de vivir. El camino hacia el nuevo espacio es un proceso de introspección en una búsqueda de sí misma. Aleksandra Hadzelek justifica este fenómeno explicando que el recuerdo del pasado ayuda a reafirmar la identidad perdida: “el recurrir a la memoria indica un momento de urgencia a raíz de la pérdida de referencias estables cuyos signos se intentan encontrar y reconstruir a fin de reafirmar la identidad individual”³¹⁷. En consecuencia, a través de la reconstrucción de su infancia en el espacio C, Netty recupera su identidad en el exilio y con ello un pedazo de su patria.

4.4.2. El espacio de la muerte

Se ha observado que el exilio dota al desterrado de una nueva identidad, de una nueva vida. ¿Podemos entender entonces el exilio como la muerte del desterrado? Desde la Antigüedad se ha interpretado de ese modo:

Im grauen Altertum [...] bedeutete Exil den mehr oder weniger unmittelbaren physischen Tod des Exilierten, sei es in der Wildnis, sei es als vogelfreier Fremder unter einem fremden Stamm. Im übertragenen Sinn zumindest ist es

³¹⁵ Véase Juliane Gronell, 1986, p. 69.

³¹⁶ Véase Gutzmann, 1982, p. 478.

³¹⁷ Véase Hadzelek 2000, p. 310.

dabei geblieben und gilt das Wort des bereits im moderneren römischen Imperium nach Pontus verbannten Ovid, "Das Exil ist der Tod" bis heute.³¹⁸

En el capítulo 2 se ha señalado cómo el exilio suponía un duro castigo y desprestigio para los autores desterrados, a los que Goebbels denominaba «Kadaver auf Urlaub»³¹⁹, igualando el exilio a la muerte. Lo mismo se puede observar en la ficción con los personajes exiliados: en *Der Ausflug*, podemos entender el exilio como una muerte, metafórica, de Netty, quien ha desaparecido de la forma que era en A. Ha perdido sus ganas de vivir y ya no se muestra dispuesta a emprender nuevos retos sino que es una más de las chicas muertas que hace la excursión. De la antigua Netty no queda ni siquiera su nombre.

A través de la superposición de tiempos en la excursión, en C encontramos solapados lo idílico del paisaje y un paisaje desolado rodeado de muerte. Como afirma Maier-Katkin: "the novella creates a morbid dichotomy of life and destruction. In effect, what remains of beautiful childhood memories is a nearly incoherent pile of debris"³²⁰. La entrada al espacio C, además de suponer una vuelta al idilio de la feliz infancia, paralelamente supone una entrada en el espacio de la muerte. El espacio de la patria, que en la excursión original estaba lleno de chicas rebosantes de vida, es descrito como un lugar lleno de cadáveres, chicas muertas que cobran vida. La protagonista no puede verlas sin ver su muerte, no puede concebir ya la patria sin toda la destrucción a su alrededor. Es decir, no puede concebir puramente A, porque es consciente de que se ha convertido en A'.

Hay críticos que defienden la hipótesis de que la excursión de la protagonista puede equipararse a la entrada al reino de la muerte³²¹. Christmann y Leis lo denominan una excursión al inframundo, por el título del relato³²² y por la simbología que utiliza. Para ellos: "der «Hofhüter» erinnert an Hades, den Herrscher der Unterwelt, und der Hund auf dem Weg an den Höllenhund Cerberus"³²³.

³¹⁸ Joseph P. Strelka: *Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie; Aspekte der Geschichte und Kritik*, Bern: Peter Lang, 1983, p. 14.

³¹⁹ Véase Stephan, 1979, p. 39.

³²⁰ Birgit Maier- Katkin: "Debris and Remembrance: Anna Seghers's «Ausflug» and Walter Benjamin's «Engel der Geschichte»", en *The German Quarterly*, 79.1, 2006, p.9.

³²¹ Véase Greiner, 2003, p. 173.

³²² Por la correspondencia de la autora en esa época se sabe que en un primer momento Seghers pensaba titular el relato *Die Toten bleiben jung*, título que pondría a una de sus novelas en 1949. Véase Sonja Hilzinger: *Anna Seghers*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2000, p. 120.

³²³ Véase Beate Christmann y Mario Leis: *Anna Seghers. Der Ausflug der toten Mädchen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007, pp. 31-32.

Interpretaremos aquí la excursión, sin embargo, no como un camino a la muerte sino como una introspección, una evasión del espacio del otro para reencontrarse a sí misma y a su propio espacio. El hecho de ver la muerte en el espacio propio le hace aceptar la situación en el exilio, recuperarse a sí misma y el deseo de emprender la tarea que le ha mandado la profesora. Encontrarse cara a cara con el espacio de la muerte hace reflexionar a la narradora. Su vuelta al espacio B significa un nuevo comienzo para ella ya que, como señala Ugarte: "In exile a life ends, yet it continues; the effect is that the self is split by a notion of temporality which allows the present self to inspect and to re-create the former one, to give it a new birth"³²⁴. Al abandonar el espacio de la muerte, la vuelta al país de acogida se puede entender como una resurrección.

Las muertes de las niñas en el texto son un intento de reconstruir su pasado destruido, apuntando a la función didáctica del relato: las compañeras de Netty nos ofrecen un retrato prototípico de los destinos durante el nacionalsocialismo³²⁵. Las muertes de los personajes se relatan con una semántica brutal³²⁶. LaBahn subraya la crudeza de los verbos que utiliza la narradora: "absterben", "zerknallen", "zermalmen", "zersplittern", "zerstören", "zerreißen". Algunas chicas mueren en un campo de concentración, como Leni. Otras son víctimas de un bombardeo, como Marianne o Ida. Otras se suicidan, como Gerda o Lore. Y así sucesivamente, una detrás de otra, todas sus compañeras y la clase de los chicos. El procedimiento con el que se nos narran las muertes de los personajes es generalmente el mismo: primero se presenta la figura en el momento de la excursión, para luego romper el clímax contraponiendo ese momento de juventud, de belleza y rebosante de vida con una muerte cruel, muchas veces rozando lo macabro. Por ejemplo, Else es "fest und rund wie ein Knödelchen, durch nichts anderes zu zersplittern als durch eine Bombe" (ATM 225). Son todas muertes inútiles que no tienen ninguna consecuencia, puesto que tras ellas sólo hay más. El paisaje es lo único que indica vida, la vida que hubo, ahora reducida a cenizas y ruinas.

³²⁴ Véase Michael Ugarte: *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*, Durham: Duke University Press, 1989, p. 82.

³²⁵ Heike A. Doane afirma que la vuelta a la vida de las chicas en la excursión se justifica con el deseo de la autora por recuperar su patria. Según esta autora el relato "depicts the girls' physical and emotional resurrection as a paradigm for the renaissance Seghers sought for her devastated homeland". Véase Doane, 2003, p. 287.

³²⁶ Véase LaBahn, 1956, p. 84.

En base a lo aquí expuesto, podríamos entender el significado de la omnipresencia de la muerte en el relato como un elemento de denuncia de la situación en A, con función testimonial y educativa, como trampolín para el cambio de las nuevas generaciones, retomando las ideas expuestas en el apartado 4.3.1. Igualmente se puede interpretar el recuerdo de las compañeras de la infancia de la narradora a modo de despedida, de funeral por los seres queridos que ha perdido³²⁷. Los revive para despedirse de ellos, aunque no le es posible en el caso de su madre, a la que no llega a abrazar.

En cualquier caso, los desaparecidos vuelven a la vida, devolviendo a su vez la vida a la exiliada Netty: el exilio, entendido como la muerte, pasa a ser una resurrección tras el viaje interior, tras la confrontación de la realidad de su propio espacio y el espacio de la muerte en el que se ha convertido A.

4.5. *Der Ausflug der toten Mädchen*, ¿un relato autobiográfico?

Der Ausflug a menudo ha sido leído por la crítica como un texto autobiográfico, debido a los muchos paralelismos que se pueden encontrar entre la vida de la autora y la protagonista del relato. Parte de la crítica identifica la voz de la narradora con la voz de la autora que nos cuenta sus experiencias del exilio en primera persona. Entre los que defienden esta postura se encuentra Josefina Sandoval, quien afirma que “Das Land und die Kultur Méxicos [sic] bilden den Rahmen dieser Novelle, in der die Schriftstellerin Seghers in Ich- Erzählform ihre persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse dargestellt hat”³²⁸. Del mismo modo, según Kurt Batt, *Der Ausflug* “spricht von einer Anna Seghers, die von einer Krankheit noch nicht voll genesen ist. Aber diese Krankheit ist, mehr als die Folge eines Unglücksfalls, die des Exils und des Wissens um die zerstörte Heimat”³²⁹. Para Marie Haller-Neveermann el relato es una manera de revivir la infancia de la autora, así como de hacer una última despedida a su madre:

³²⁷ Véase Hilzinger, 1990, p. 1576; Mayer 1962, p. 767 y Marie Haller-Neveermann: *Jude und Judentum im Werk Anna Seghers. Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Traditionen und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, p. 89.

³²⁸ Josefina Sandoval: *Mexiko in Anna Seghers' Leben und Werk. 1940-1947*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2001, p. 136.

³²⁹ Batt, 1980, p. 160.

Das Zurücktauchen in die Kindheit ermöglicht es ihr, das eigene Leben und das der Mutter imaginativ noch ein letztes Mal wieder zusammenzuführen, nun aber mit dem Ziel, den Tod der Mutter zu realisieren. Seghers braucht den Entwicklungsverlauf des ganzen Textes, um das Definitive des Verlustes zu durchleben, anzuerkennen, den Verlust mit literarischen Mitteln zu gestalten.³³⁰

La escritura de relatos autobiográficos en el exilio ha sido una práctica habitual entre los autores desterrados. Esto se debe a que, al reflexionar sobre sus vidas pasadas para ponerlas en papel, los exiliados se creaban la ilusión de revivir de nuevo esas vidas, de estar de nuevo en su patria anulando la dolorosa experiencia del destierro. En consecuencia, la escritura autobiográfica en el exilio se convierte en una válvula de escape de los autores, para evadirse de la realidad e instalarse, temporalmente, en el espacio propio. De este modo, la escritura autobiográfica puede considerarse un espacio de evasión para los autores desterrados. Dicho espacio tiene su base en la nostalgia por lo que se ha dejado atrás. Según Aleksandra Hadzelek:

La autobiografía es fruto y expresión de la nostalgia. Nostalgia no tanto de lugares, gentes y momentos, como de sí mismo, perdido en el pasado y reconstruible sólo en la reconstrucción de ese pasado. [...] La nostalgia parte del sentimiento de la ausencia de algo y lleva a la creación de imágenes o sensaciones, no para que persistan sino para que, en el momento de su aparición y existencia fugaz, sustituyan esa ausencia original.³³¹

Es decir, el recuerdo y la memoria suplantando la realidad por el pasado y el desterrado se crea la ilusión de estar de vuelta en esa realidad perdida.

Al igual que los personajes de la ficción, los autores en el exilio mostraban una nostalgia por el pasado y a menudo la manifestaban transportando su espacio biográfico al literario, creando personajes que tenían mucho de sí mismos. De las coincidencias entre autora y narradora en *Der Ausflug der toten Mädchen* destaca especialmente el hecho de que ambas compartan su nombre de nacimiento, Netty, aunque más tarde se las conoció por otros nombres: en el caso de la autora, Anna Seghers, en el caso de la protagonista no se nos proporciona esa información. Ambas se encuentran exiliadas en México. La protagonista

³³⁰ Marie Haller-Neuermann: *Jude und Judentum im Werk Anna Seghers. Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Traditionen und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997, p. 89.

³³¹ Hadzelek, 2000, p. 316.

afirma estar sorprendida de haber ido a parar allí. Lo mismo podría decirse de Seghers, que manifestó su deseo de exiliarse en EEUU pero no le fue permitido³³². Entre las experiencias vitales que ambas comparten se encuentra la muerte de sus padres. La familia Reiling, judía, sufrió de pleno la barbarie nacionalsocialista. En 1938 tanto la casa de los padres de Seghers como su comercio se vieron afectados en la noche de los pogromos. A partir de ahí se instalaron en las casas destinadas a los judíos, las llamadas *Judenhäuser*³³³. Seghers supo en 1943 de la deportación y muerte de su madre en el ghetto Piaski, en Lublin. La madre de Netty en *Der Ausflug* ha tenido una experiencia similar, como se refleja en el texto:

Sie [Nettys Mutter] stand vergnügt und aufrecht da, bestimmt zu arbeitsreichem Familienleben, mit den gewöhnlichen Freuden und Lasten des Alltags, nicht zu einem qualvollen, grausamen Ende in einem abgelegenen Dorf, wohin sie von Hitler verbannt worden war. (ATM 236)

El padre de Anna Seghers, Isidor Reiling, murió en 1940, tan sólo unos días después de la venta forzada de su piso³³⁴. El padre de Netty en la ficción también ha muerto aunque, al igual que la madre, vuelve a la vida en la visión de la protagonista: “Er war gar nicht tot, denn er kam gleich heim” (ATM 237). Su muerte es la única en el relato sobre la que no se nos da información.

El accidente de tráfico que Seghers sufrió en 1943 y su convalecencia se reflejan en *Der Ausflug* en la enfermedad de la narradora: “Ich hatte Monate Krankheit gerade hinter mir” (ATM 207). A raíz de este accidente, los ojos de Seghers se vieron dañados, lo que le causó problemas con la luz. Estos problemas parecen haber inspirado la descripción de las transiciones entre espacios en *Der Ausflug*, por ejemplo cuando se dirige al muro: “Ich konnte, obwohl mir die Augen vor Hitze und Müdigkeit brannten, den Teil des Weges verfolgen” (ATM 207). El estado de debilidad de la narradora se observa en numerosas ocasiones. En el relato se menciona asimismo el hecho de que a la narradora le han cortado el pelo en el hospital, al igual que a Seghers se lo cortaron en su estancia en el hospital tras su accidente.

³³² Véase el capítulo 2.1.3. del presente trabajo.

³³³ Véase Hilzinger, 2000, p. 18.

³³⁴ *Ibidem*.

Mainz es el lugar donde se ambienta la excursión, aunque no se nombra explícitamente. Allí Seghers pasó su infancia. El recorrido que se relata desde el río hasta su casa en la Kaiserstraße es un recorrido real con calles que todavía existen. Mainz fue destruido en un ataque aéreo en 1942, a lo cual se hace referencia en el texto: “die Christhofskirche konnte unmöglich bei einem nächtlichen Fliegerangriff zerstört worden sein, denn wir hörten ihr Abendläuten” (ATM 232).

A partir de lo expuesto podemos afirmar que autora y narradora tienen mucho en común, sin embargo, el hecho de que ambas convergen en algunos puntos biográficos no es concluyente para afirmar que la historia de *Der Ausflug* es una experiencia intrínseca de su autora. Autores como Fritz Pohle o Hans Mayer apuntan las diferencias entre la narradora y Seghers, llegando a la conclusión de que ambas no se corresponden³³⁵.

Según Gertraud Gutzmann, la figura de la narradora no se refiere a la persona de Seghers, sino a la de escritor en el exilio en general, por ello una lectura autobiográfica es errónea:

Die Darstellung des Exils als ein schwieriges Zeiterlebnis und dessen Bewältigung durch das Schreiben bilden hier einen wichtigen Erzählgegenstand, dem die biographischen Details [...] die Authentizität des Erlebten verleihen. Es geht hier also nicht um die eigene Person, sondern um die Darstellung der Problematik einer ganzen, in die Kämpfe der Zeit verwickelten Schriftstellergeneration. Es geht um die “kämpfende Emigration” in der Anna Seghers neben den in Deutschland inhaftierten Antifaschisten die “künftige Lehrerschaft” der deutschen Jugend sah. Von dorthier versteht sich, warum auch das Exilerlebnis so eindringlich mitgestaltet wird.³³⁶

Christiane Zehl Romero argumenta en la misma línea que

Mit seiner Thematik gehört *Der Ausflug* zum Kern des Exilwerks. Im besonderen repräsentiert er seinen wesentlichen erzählerischen Beitrag zu den Fragen, die in Mexiko in den Vordergrund traten, vor allem zu den Auseinandersetzungen um das Schicksal der Deutschen nach dem Krieg. So sehr der Blick der Erzählung rückwärtsgewandt erscheint, so klar bestimmt die Frage nach der Zukunft der

³³⁵ Basándose en fechas que se mencionan en el relato, resulta imposible hacer una identificación entre Anna Seghers y Netty en *Der Ausflug*. Véase Mayer, 1962, p. 767 y Fritz Pohle: “Vorbereitung für die nächste Deutschstunde und mehr: «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *Argonautenschiff*, 1, 1992, p. 44.

³³⁶ Gutzmann, 1982, p. 478

alten Heimat und der Rolle derer, die im Exil überlebt haben, vor allem der Schriftsteller.³³⁷

En el capítulo 2 se ha observado que, tanto para Seghers como para la mayoría de autores en el exilio, la literatura era el arma de la que disponían para combatir el nacionalsocialismo y educar la sociedad³³⁸. Según Seghers, la literatura formaba parte de un proceso de cambio social³³⁹. Sus obras tenían como fin la reeducación del pueblo alemán, la formación de un nuevo país. Este era el objetivo de diferentes ensayos políticos escritos durante su exilio, como *Deutschland und Wir* (1941). En su ensayo *Aufgaben der Kunst*, Seghers reflexiona sobre la posición social que debe tomar el arte, y si debe tomarla en absoluto. Llega a la conclusión de que es necesario que el arte colabore en la reeducación del pueblo alemán, especialmente de su juventud. Seghers afirma que el arte “contribuirá con sus escritos y sus pinturas a la destrucción del fascismo y a la liberación de los pueblos y de los cerebros”³⁴⁰. Para ello, “los artistas deben despertar de nuevo en la juventud alemana los conceptos de tres valores: el individuo, el pueblo y la humanidad. [...] De la misma manera también debe contribuir a instaurar el nuevo concepto antifascista de lo que es el *pueblo*”³⁴¹.

Este es el objetivo que pretende transmitir *Der Ausflug* a través de la tarea de Netty. Igual que la protagonista, la autora pretende reeducar, mejorar la patria desde su exilio, luchar desde allí contra el fascismo³⁴². Así pues Seghers, más que representarse a sí misma en el personaje de ficción, instrumentaliza a la narradora haciendo de ella un ejemplo para el escritor en el exilio.

³³⁷ Zehl Romero, 1998, p. 88.

³³⁸ Véase Gutzmann, 1982, pp. 476-485; Hilzinger, 1990, p. 1574; LaBahn, 1956, pp. 73-74.

³³⁹ Véase Sigrid Bock: “Revolutionäre Welterfahrung und Erzählkunst: Der Einfluss des Exils auf das Schaffen der Anna Seghers”, en Edward Kowalski (ed.): *Verteidigung der Menschheit. Antifaschistischer Kampf und Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der multinationalen Sowjetliteratur und in den Literaturen europäischer sozialistischer Länder*, Berlin: Akademie, 1975, pp. 399-400.

³⁴⁰ Anna Seghers: “Tareas del arte”, trad. Ana Pérez, en Pérez, 2008, p. 384.

³⁴¹ Seghers en Pérez, 2008, pp. 386-387.

³⁴² Véase Gutzmann, 1982, pp. 476-485; Hilzinger, 1990, p. 1574; LaBahn, 1956, pp. 73-74.

4.6. Conclusiones

En *Der Ausflug* encontramos la situación base que se observará en los siguientes textos a analizar y que conforma el conflicto del exiliado: el hecho de que el desterrado se siente desplazado del espacio propio, A, al espacio ajeno, B. Netty, la protagonista del relato, se ve rodeada del paisaje del otro en el país de acogida, México. Como mecanismo de defensa ante esta situación, crea un espacio de evasión como válvula de escape a la oposición A-B. El nuevo espacio existe únicamente en la mente de la narradora, creado por un sueño, un delirio o una alucinación.

Desde la perspectiva de la protagonista exiliada, los espacios se caracterizan por rasgos opuestos: lo ajeno es temible, desconocido, asfixiante. Por el contrario, el recuerdo de la patria es idílico, está rebotante de vida. Al igual que su paisaje, los habitantes de B, están caracterizados de manera opuesta a los de A: apáticos, privados de cualquier interés, tanto que se les puede considerar figurantes del ambiente de B más que “verdaderos” personajes de la historia. Entre los personajes de B y la narradora reinan la incomprensión y la indiferencia. La cultura B se muestra como una no-cultura, donde nada ocurre, donde el tiempo se ha detenido, lo que pone de relieve la idea de que el exilio es una sala de espera. Para la caracterización opuesta de los espacios, se ha señalado la importancia de los colores y el movimiento.

El espacio de evasión que la narradora construye en su mente no contiene sólo los elementos idílicos de A: el reflejo de la patria perdida se ve empañado por el conocimiento que la narradora tiene de A', es decir, de la patria tomada por el nacionalsocialismo. En consecuencia, el discurso y la historia se convierten en una maraña de tiempos y espacios a partir de la cual conocemos los destinos fatales de las niñas y sus profesoras en A. Aquí se confirma la hipótesis de que el retorno es imposible, puesto que aunque se traspase la barrera espacio- temporal, A ha desaparecido y no puede volver a ser lo que era. En este caso, Netty ni siquiera puede volver en su mente al pasado tal como era, dado que está demasiado influenciada por la barbarie de A'.

La estructura temporal del relato se caracteriza por una superposición de tiempos dentro de la historia enmarcada que proporciona una visión completa de la vida y muerte de

los personajes de A. Esta visión abarca desde la República de Weimar, la primera y segunda Guerra Mundial hasta el exilio, el momento presente de la historia. El solapamiento temporal se observa en *Der Ausflug* a través del uso de los diferentes tiempos verbales y a través de motivos como el pelo de las chicas.

En el espacio C se puede observar, pues, una *heterocronía*: se rompe con el tiempo convencional, los tiempos se mezclan e invierten, de modo que los personajes de mayor edad mueren al mismo tiempo que los jóvenes, o las chicas se presentan tan mayores como sus profesoras.

El final del relato, cuando Netty regresa de la excursión, nos deja ver la gran cantidad de tiempo del que la narradora dispone. Sin embargo, Netty deja atrás la apatía previa a la excursión y recupera la fuerza perdida en su propósito de retomar la tarea que le ha mandado su profesora. Netty, escritora en el exilio, vuelve a esta tarea con ilusión, a través de la cual pretende reeducar o mejorar A desde su estancia en B: fijar sobre el papel lo que ha visto para que se aprenda de los errores en el futuro y no se repita la misma situación. Esta tarea está dirigida a los supervivientes, a la nueva generación que conformará Alemania después de la Guerra.

Respecto a la hibridación en el relato, se ha observado cómo Netty marca las distancias con el nuevo espacio. Se muestra impermeable a la cultura de B, por la que la protagonista sólo muestra incompreensión. La hibridación, sin embargo, tiene lugar en el espacio de evasión C, puesto que en él confluyen rasgos de la patria perdida (A), el espacio en que se ha convertido A (A') y el país de acogida (B). Asimismo, C es un híbrido temporal por su multiplicidad de tiempos. En este sentido, la propia narradora constituye un ejemplo de mezcla de tiempos superpuestos: cuando Netty se encuentra en C, se caracteriza con los rasgos de los momentos de A y de B.

Además del espacio de evasión C, se han propuesto espacios alternativos que se crean en el texto, como el espacio de la identidad perdida y el de la muerte. El exilio se ha considerado desde la Antigüedad como una muerte del exiliado. Es decir, en el destierro el exiliado deja atrás todo lo que hasta entonces constituía su identidad: su patria, su lengua, su vida pasada. En consecuencia, el desterrado pierde su identidad original para tener una nueva en el exilio. *Der Ausflug* tematiza la pérdida de la identidad de Netty, así como su búsqueda introspectiva en la excursión. Cuando Netty entra en el espacio de evasión,

penetra a la vez en el espacio de su identidad perdida, encontrando así un espacio de evasión alternativo donde se crea la ilusión de estar de vuelta en espacio propio.

Por otra parte, dentro del espacio C encontramos un espacio de la muerte que abrumba a la narradora por su omnipresencia en los destinos de los personajes de A. Confrontarse al espacio de la muerte hace revivir a Netty, que encuentra un sentido para luchar en su exilio.

A pesar de los muchos rasgos que la autora y la narradora comparten, existen asimismo divergencias entre ambas que no permiten interpretar *Der Ausflug* como un relato autobiográfico. Entre sus muchas similitudes, destaca el hecho de que ambas son escritoras concienciadas en el exilio. Seghers no se representa a sí misma en Netty, sino que la caracteriza a modo ejemplar para influenciar, por una parte, al lector del sinsentido de la guerra; y por otra al escritor en el exilio, motivándole a hacer de la literatura una herramienta para la reeducación y mejora de la patria desde el país de acogida.

5. De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez

*De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez*³⁴³ se publicó en México en 1959, incluido en el volumen *Cuentos Mexicanos (con pilón)*. Como su título indica, el cuento trata de las circunstancias en las que el exiliado Julián Calvo³⁴⁴ llega por segunda vez a la ruina, siendo la primera a causa de la Guerra Civil española. Al comienzo de la historia Calvo está refugiado en México desde hace 15 años y es patrón de una imprenta en la que trabajan obreros mexicanos. A pesar de la larga estancia, Calvo no se ha integrado en el país de acogida. Se muestra intolerante frente a la nueva cultura y se esfuerza por guardar las distancias con todo lo que a esta se refiere. La acción en *De cómo Julián Calvo* se ve eclipsada por el conflicto cultural que trasmite puesto que, como señala Ignacio Soldevila, el cuento relata “una actitud más que una historia: la del español inadaptado a su nuevo país, siempre comiendo cocina española, bebiendo a la española, y queriendo llevar su industria sin tener en cuenta el carácter de sus obreros mejicanos, gente llena de supersticiones”³⁴⁵.

De cómo Julián Calvo se divide formalmente en 3 partes. La primera nos relata la llegada de la nueva prensa a la imprenta del protagonista, en la que ha invertido gran cantidad de dinero. Sus empleados quieren que un cura bendiga la prensa como ellos acostumbran, lo que desencadena el conflicto: Calvo, indiferente a la costumbre del país de acogida, no está dispuesto a consentir esta bendición. La segunda parte tiene lugar en un café de México, donde los exiliados se encuentran regularmente. Aquí Calvo comenta con sus coexiliados el incidente con la prensa, dejando patente su postura de intolerancia e inadaptabilidad frente al nuevo país y sus habitantes, mientras el resto de exiliados intenta hacerle entrar en razón para que acepte el nuevo espacio. En la tercera parte llega el desenlace, cuando la nueva prensa deja de funcionar, lo que deriva en la segunda ruina de

³⁴³ Trabajamos con la edición de Marta Altisent: *Los cuentos mexicanos de Max Aub*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005, pp. 130-137. A partir de ahora se abreviará el título con *De cómo Julián Calvo* (sigla JC).

³⁴⁴ El nombre del personaje protagonista se corresponde con el nombre de un exiliado español real, que vivió en México y colaboró con Max Aub en el proyecto “Patria y ausencia”: Julián Calvo Blanco. “Patria y ausencia” fue un intento frustrado de crear una colección de obras del exilio literario español, dirigido por Max Aub con la ayuda de Joaquín Díez-Canedo, Francisco Giner de los Ríos y Julián Calvo en 1952. El “verdadero” Calvo fue abogado, secretario y colaborador en diversas revistas, realizó traducciones para el Fondo de Cultura Económica y fue funcionario de la CEPAL en Chile. El relato, sin embargo, está dedicado a Alí Chumacero, editor y escritor mexicano, y no al propio Calvo. Véase Manuel Aznar Soler: “Exilio republicano de 1939 y patrimonio literario: de la colección *Patria y Ausencia* (1952) a la *Biblioteca del Exilio* (2000)”, en Manuel Aznar Soler: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003, pp. 98-99. Véase también Hernández Cuevas, 2006, p. 265.

³⁴⁵ Ignacio Soldevila: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Gredos, 1973, p. 124.

Calvo. El final ofrece una pluralidad de lecturas: Calvo fracasa por segunda vez, no se sabe si por la tozudez de no bendecir la máquina o por la incompetencia de sus empleados. José de la Colina se plantea: “¿Es la mano del cielo? ¿Es un cubierto sabotaje de los obreros contrariados en su religiosidad? El narrador deja flotar la ambigüedad, sin inclinarse por ninguna de las dos explicaciones”³⁴⁶. Como un gran número de los cuentos de Aub, *De cómo Julián Calvo* se caracteriza por una pluralidad de perspectivas en la narración. Las voces de los personajes se mezclan con la del narrador a través del abundante diálogo y el estilo indirecto libre. En consecuencia, no obtenemos una perspectiva definitiva, sino diversas lecturas que dejan un final abierto.

El cuento se enmarca en el contexto de la realidad mexicana de la época, mostrándonos una escena recurrente en esos años: el exiliado español que busca suerte en las Américas, tiene una cómoda posición y trabaja como editor³⁴⁷. La historicidad que transmite el texto se justifica por el deseo que el autor expresó en numerosas ocasiones de dar testimonio de su época, tanto de su experiencia en el exilio como del país y sus habitantes que lo acogieron³⁴⁸. Así pues, sus cuentos son parte del testimonio ficcional que Aub ofrece al lector. En este capítulo nos centraremos en *De cómo Julián Calvo*, pero tendremos presentes otros cuentos del autor a modo de contraste³⁴⁹, principalmente, aunque no exclusivamente, *La Merced* y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. De este modo se pretende brindar un amplio análisis de la constelación del espacio en los cuentos del exilio de Max Aub con protagonistas desterrados.

³⁴⁶ José de la Colina: “Max Aub, cuentista mexicano”, p. 74, en <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Jose%20Colijna.pdf> [última consulta: 29.10.2011].

³⁴⁷ Algo común entre los exiliados en ese momento. Los refugiados ayudaron a mejorar la educación en México con su cultivada élite intelectual y dieron un gran impulso a la industria editorial, todavía no muy desarrollada en México. Véase el capítulo 3.3. del presente trabajo.

³⁴⁸ Como señala López García: “el autor siempre se autodefinió, antes que como novelista, como cronista de su tiempo”. Véase López García: “Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo”, p. 666, en http://earchivo.uc3m.es/bitstream/10016/8768/1/verdaderas_lopez_LITERATURA_2008.pdf [última consulta: 30.10.2011].

³⁴⁹ En el capítulo 4 no se ha hecho referencia a otras obras de Anna Seghers, como se hace en el caso de Aub, por ser *Der Ausflug der toten Mädchen* el único relato de la autora con una protagonista exiliada en México. *Das wirkliche Blau* y *Crisanta*, sus otras dos obras con tema mexicano, no son representativas en este caso por tener protagonistas mexicanos. Por la misma razón, en el capítulo 6 tampoco se contrastarán obras de Pere Calders, puesto que sólo *L'ombra de l'atzavara* nos presenta personajes exiliados.

5.1. Exilio y espacio en *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez*

5.1.1. Estructura del espacio

Aunque la historia se compone formalmente de las tres partes previamente mencionadas, para el propósito de nuestro estudio la dividiremos en dos: la historia-marco, que se corresponde con la primera y tercera parte formales; y una segunda parte intercalada. El espacio narrativo de la historia-marco es íntegramente el país de acogida, donde se da el choque entre culturas. La segunda parte en cambio tiene lugar entre espacios, en el café de los exiliados, donde se nos da la clave para la lectura del choque cultural y se nos confronta con el problema de la adaptación del exiliado al espacio ajeno.

El argumento de *De cómo Julián Calvo* se fundamenta en la oposición binaria entre el espacio A, España, y el espacio B, México. El protagonista, junto al resto de exiliados del cuento, tras la Guerra de España se ve obligado a desplazarse al espacio opuesto o *antientorno*, el espacio B. La alteración del orden que supone que los personajes de A estén en el espacio del otro, conviviendo con la cultura ajena, es la causa del conflicto.

El espacio A no se describe en el cuento, sino que se modela a través de la oposición con el país de acogida: todo lo que a Calvo no le agrada de México es antagónico a lo que encontraría en su patria, reinventada, idealizada. La acción se desarrolla en el espacio B, aunque tampoco se ofrecen detalles de su apariencia externa, sino una descripción de cómo es culturalmente, siempre bajo el punto de vista de la percepción del exiliado. Para Calvo, los rasgos que definen ambos espacios son:

<u>A</u>	<u>B</u>
Lejos	Cerca
Allí	Aquí
Propio	Ajeno
Conocido	Desconocido
Civilizado, ordenado	Desordenado
Trabajador, responsable	Irresponsable
Coherencia	Incoherencia

Correcto	Incorrecto
Progreso	Atraso
Bueno	No bueno
Razón	Superstición

La patria se encuentra lejos, *allí*, mientras que B está cerca, *aquí*. Los valores propios del protagonista se contraponen a los del espacio ajeno, dado que *aquí* y *allí* se rigen por un código distinto de valores. Por ejemplo, Calvo se muestra preocupado porque tiene que pagar las letras de la nueva prensa, algo que en la patria, *allí*, sería un asunto de primer orden. Sin embargo, en el nuevo espacio parece no serlo³⁵⁰. La cultura del otro se caracteriza por ser desordenada, poco entregada al trabajo e incoherente. Por oposición, la propia se deduce como ordenada, trabajadora y coherente en su manera de pensar y actuar: el espacio A representa lo correcto, el progreso, lo bueno, la razón.

En su actitud ante el trabajo, los personajes de B muestran una gran lentitud e incompetencia. Los obreros “tardaron quince días más de los dichos en instalar [la nueva prensa]: que la grúa, que el camión, que el señor Lupe tuvo que ir a Toluca” (JC 130). Los obreros mexicanos tienen especial dificultad en ir a trabajar los lunes, son los primeros en celebrar la llegada de la prensa y los últimos en incorporarse al trabajo después de la celebración. Mientras que Julián Calvo es el primero en volver al día siguiente, “el prensista no se presentó hasta dos días después” (JC 132). Calvo adopta la postura contraria y representa el progreso: él es el dueño de la imprenta, un empresario con éxito que se alegra de poder trabajar “más y mejor” (JC 130).

En el aspecto religioso, los personajes de B se caracterizan como supersticiosos e incongruentes. El obrero que solicita a Julián Calvo la bendición de la máquina, es en realidad masón y no cree en la charla del cura, que califica de “faramalla”, es decir, de un engaño³⁵¹. El bendecir la prensa no se hace por cuestión de fe sino por superstición, una más de las muchas que se dan en la cultura B. Uno de los exiliados nos ofrece un recuento de estas:

³⁵⁰ “Pagar las letras. Claro que aquí no tiene tanta importancia. Pero de todas maneras...” (JC 130).

³⁵¹ “Aquí estamos acostumbrados a que venga el padrecito y haga su faramalla y todos tan contentos” (JC 131).

Les encanta pedir trabajo y que no se lo den. Para que veas. Y rezan el Padre Nuestro y el Ave María al revés, hacen un nudo a cada palabra y a los siete nudos cae la bruja a sus pies. Además, los que nacen el día de San Juan son los que tienen más poder y mis hornos son mejores o peores según quemen mejor o peor los diablitos que les ponen. Y me dicen: - Su merced. (JC 135)

Los refugiados, laicos, tienen dificultades para comprender la actitud de los autóctonos. Calvo tiene muy claras sus ideas respecto a la religión: “el clero es lo peor: el responsable directo de cómo está el mundo” (JC 131). Con lo que irónicamente, el obrero que le pide la bendición está de acuerdo³⁵².

La caracterización de los personajes de B se ajusta al estereotipo del mexicano vigente en el momento. Según Hernández Cuevas:

Las características psicológicas y sociales atribuidas a los mexicanos durante los siglos XVIII, XIX y XX, comprenden, entre otras, el mestizaje, el complejo de inferioridad, la indiferencia hacia la vida o la muerte; el pudor, la desconfianza; el hermetismo, la hombría, y el lenguaje distintivo. Estos rasgos fueron estudiados, renovados o incorporados por Aub a sus cuentos, con el objeto de reproducir con verosimilitud o satirizar la atmósfera que permea las vicisitudes de sus personajes mexicanos y españoles.³⁵³

Calvo hace referencia a la cultura de B desde una perspectiva estereotipada, con un tono de superioridad y de distancia. Para él, entre ambas culturas subyace una jerarquía en la que el exiliado ocupa un nivel superior.

El resto de los refugiados comparte la percepción de Calvo, pero se abstiene de emitir juicios de valor como bueno/malo, etc. Se muestran conscientes de las diferencias entre la cultura propia y la ajena, pero se esfuerzan por aceptarlas. Las divergencias entre ambas culturas y ambos espacios son tan notables, que reprochan a Calvo que compare A y B con la misma medida, puesto que B es “otro mundo” (JC 134) que nada tiene que ver con su patria.

En el discurso, los espacios A y B se encuentran en tensión por la dicotomía entre lo propio y lo ajeno, entre el yo y el otro³⁵⁴ y las oposiciones nosotros/ellos, suyo/nuestro.

³⁵² “Así será, patroncito, ya que usted lo dice. Yo estoy de acuerdo. Pero ya ve usted, la costumbre...” (JC 131)

³⁵³ Hernández Cuevas, 2006, pp. 46-47.

³⁵⁴ Margaret Persin afirma que Aub “utiliza la posición binaria del Yo y el Otro como eje central de su obra, alrededor del cual giran las cuestiones de identidad en todas sus manifestaciones”. Margaret Persin: “La dialéctica del yo y el otro en

“Nosotros” se refiere al grupo de exiliados, dotado de un sentido de comunidad, mientras que “ellos” hace referencia a los mexicanos, generalmente de manera peyorativa, excluyéndolos de la comunidad española. La alteridad del “ellos” se presenta al lector por medio del lenguaje en boca de los personajes mexicanos, que hablan en la forma de usted y utilizan mexicanismos o americanismos como *rejega* o *atorar*; o usan frecuentemente diminutivos, característicos de la variedad mexicana, como *maquinita* o *padrecito*. La manera de hablar de ambos colectivos está muy presente por la abundancia de diálogo, que otorga al cuento dinamismo y permite a los personajes articular su propia voz. Este predominio del diálogo sin duda se explica como un efecto secundario de la pasión del autor por el teatro, que apreciamos igualmente en las divisiones de muchos de sus cuentos en partes a modo de cuadros o escenas teatrales.

Como se ha observado en *Der Ausflug*, el exilio supone un profundo cambio en el desterrado, quien debe enfrentarse a una nueva vida. En *De cómo Julián Calvo*, la comunidad de exiliados experimenta un nuevo comienzo en el espacio B, que se advierte fundamentalmente en sus nuevas profesiones:

Julián Calvo, hoy impresor, ayer magistrado; Rafael Gómez Izquierdo, fabricante de chorizo y jamón español, antes aparejador; Luis Sánchez Hernández, vendedor de agua de colonia ayer radiotelegrafista; Santiago Carretero Mompou, periodista, antes topógrafo; Gabriel Balbuena, director de cine, antes ingeniero naval y Manuel Alemany, antes pistolero de la CNT y hoy fabricante de ladrillos en Tlalnepantla. (JC 132)

La duplicidad que se pone aquí de relieve deja entrever la doble vida del exiliado, entre dos espacios.

dos textos de Max Aub”, en Cecilio Alonso (ed.): *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el Laberinto Español”*, vol. 2, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, p. 615.

5.1.2. La construcción de un espacio de evasión: el café

“El café es el lugar ideal del hombre. Lo que más se parece al paraíso”³⁵⁵.
“Hacia quince años que se reunían en el café Barcelona, todas las noches”³⁵⁶.

Mientras que la primera parte del cuento se desarrolla en el espacio narrativo de B, la segunda parte tiene lugar en un espacio entre espacios: el café. El café constituye para los desterrados un espacio de evasión donde escapar de la tensión de habitar el espacio ajeno. Allí los exiliados se reúnen a diario para encontrarse entre *los suyos*, a diferencia de los espacios que pertenecen en su esencia a B, como el taller de Calvo, en el que el protagonista está rodeado de los obreros mexicanos. En estos lugares, donde los personajes de A y B convergen, es donde tiene lugar más fuertemente el choque cultural. Dentro del taller encontramos un símbolo de este choque, la prensa, que se convierte en representante de la incompreensión entre los personajes de los espacios A y B. A pesar de estar totalmente renovada y haberse pagado un alto precio por ella, no funciona. Si entendemos una prensa como una máquina que produce información, que transmite y comunica, interpretamos que lo que no funciona realmente es la comunicación entre obreros y patrón, y por ende, entre las dos culturas.

El café, sin embargo, no pertenece esencialmente al país de acogida sino al espacio de la patria, A. Este espacio se corresponde con el concepto de heterotopía foucaultiana, puesto que se trata de un lugar que tiene una relación diferente con el resto de emplazamientos en el espacio B. En el café, el desterrado suspende la tensión de encontrarse en el espacio ajeno. Allí los personajes desterrados mantienen viva su cultura y variedad de lengua castellana, en oposición a la variedad mexicana que predomina en B. El nombre del café en el cuento, Barcelona, constituye un puente entre los espacios A y B, marcando su pertenencia a ambos mundos. Un café mexicano con el nombre de una ciudad española, que representa un enclave del espacio A en B.

En su espacio de evasión, Calvo busca la protección y aceptación del resto de coexiliados. Ellos, aunque están de acuerdo con Calvo en que la cultura ajena es diferente y extraña, intentan esforzarse por adaptarse al espacio que ahora habitan. En este caso, son

³⁵⁵ Max Aub: “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en Max Aub: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960a, p. 31.

³⁵⁶ JC 132.

tan incoherentes en su manera de actuar como lo son los mexicanos, dado que en lugar de adaptarse plenamente siguen reuniéndose todas las noches con los otros refugiados, alejándose de la cultura ajena.

En el capítulo 3 se ha señalado cómo los exiliados fuera de la ficción se reunían en los cafés y cómo estos lugares se convirtieron en una parte importante de la cultura española en el exilio³⁵⁷. *De cómo Julián Calvo* ofrece una representación literaria de los cafés que existían en la realidad. Al igual que hacían los exiliados reales, los desterrados de la ficción se reúnen allí para tratar, principalmente, el tema de España, las diferencias políticas entre los exiliados, la nostalgia de la patria o las diferencias culturales con el país de acogida. De este modo, los cafés constituyen verdaderos espacios de evasión donde los desterrados tienen la oportunidad de invertir el orden del mundo que les rodea.

5.1.3. El café y el espacio de evasión en otros cuentos de Max Aub

De cómo Julián Calvo puede considerarse pionero en escenificar el café como lugar de evasión entre los cuentos del exilio de Max Aub, aunque no se trata del único: en *La Merced* no sólo encontramos una escena donde los personajes exiliados se reúnen en el café, sino también una estructura espacial idéntica a la expuesta en *De cómo Julián Calvo*.

La Merced se publicó por primera vez en 1960, en el volumen *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*³⁵⁸. La historia, que de nuevo problematiza el conflicto entre los espacios propio y ajeno, se centra en los personajes exiliados de A que habitan B y que tienen como enclave el café en el que regularmente se reúnen. En una de estas reuniones tiene lugar la historia, cuando un grupo de antiguos anarquistas españoles comentan, extrañados, por qué nadie ha asesinado todavía a Franco.

El espacio narrativo de la historia es el espacio B, ciudad de México y dentro de éste, mayoritariamente el espacio de evasión C, el café de la calle Artículo 123³⁵⁹. Al igual que en *De cómo Julián Calvo*, en *La Merced* el café se convierte en el espacio donde los exiliados se ven aliviados de la tensión de encontrarse en el país de acogida. Allí, “nada les costaba

³⁵⁷ El propio Aub fue un asiduo a las tertulias del café París en México.

³⁵⁸ Max Aub: “La Merced”, en Max Aub: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960b, pp. 33-39. (Sigla LM).

³⁵⁹ Es significativo el dato de la calle concreta, puesto que la zona donde se encuentra, en torno al Paseo de la Reforma, la frecuentaban los españoles exiliados fuera de la ficción. Muchos de ellos tenían allí negocios. Véase Hernández Cuevas, 2006, p. 245 y Guzmán, 2008.

seguir siendo intransigentes durante el par de horas que pasaban muy a su gusto, de las tres a las cinco, oyendo el ruido intermitente y fragoroso de los tranvías que les hacía subir todavía más la voz” (LM 155). Al principio se reúnen a diario, al menos “durante los primeros cinco o seis años, cuando ellos mismos se denominaban *refugiados*” (LM 35). Después, algunos acuden cada vez con menor frecuencia, igual que ocurrió en los cafés del exilio de la realidad en México. Según Patricia Fagen: “con el tiempo, inevitablemente decayeron las tertulias de café, cuando los transterrados participaron cada vez más en sus actividades profesionales y se trasladaron del centro de la ciudad a los suburbios, donde ya no estaban en estrecha cercanía unos con otros”³⁶⁰.

El espacio del café como lugar de evasión aparece de manera recurrente en los cuentos del exilio de Max Aub con protagonistas desterrados. En algunos de ellos es uno de los escenarios donde tiene lugar la historia, como en *De cómo Julián Calvo*, *La Merced* o *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*³⁶¹. En otros tan sólo se le hace una referencia, como en *El testamento*³⁶² (1965) o *El remate*³⁶³ (1961). Muchos de los cuentos del exilio de Max Aub ponen de relieve la creación de espacios de evasión por los protagonistas exiliados, así como la creación de espacios *otros*. Un ejemplo es *Homenaje a Lázaro Valdés*³⁶⁴ (1960), en el que se presenta el trabajo del protagonista como su espacio de evasión: Lázaro Valdés está empleado en el Liceo Mexicano Español, el Liceo Español Mexicano, el Colegio Hispano Mexicano, la Escuela Mexicana Española y el Liceo Hispano Azteca (HL 44). Los lugares de trabajo de Valdés son espacios que tienen a ambos mundos, A y B, marcados ya en su nombre.

La base de estos cuentos es la estructura espacial que se ha observado en *De cómo Julián Calvo*, de modo que muestran el conflicto del exiliado en el espacio ajeno. Asimismo, tematizan diferentes aspectos de la vida del desterrado, como el cambio en sus profesiones

³⁶⁰ Fagen, 1973, p. 80.

³⁶¹ Por su diferente estructura espacial, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* se tratará en detalle en el siguiente apartado.

³⁶² El protagonista de *El testamento* es un exiliado español en México, quien “iba por el café, discutía poco”. Max Aub: “El testamento”, en Max Aub: *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento, 2008c, p. 203.

³⁶³ Remigio Morales, protagonista de *El remate*, y sus compañeros, durante su exilio en México “se reunían todos los días en un café céntrico”. Max Aub: “El remate”, en Max Aub: *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento, 2008a, pp. 135-170.

³⁶⁴ “Homenaje a Lázaro Valdés”, en Max Aub: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960c, pp. 42-54.

Ballester primero se ganó la vida vendiendo libros por los cafés, ahora tenía una fábrica de géneros de punto que prosperaba con la ayuda de la familia de su mujer que llegó de España en 1944; Pruneda, que fue estuquista, dirigía la propaganda de una fábrica de productos farmacéuticos, [...] Luis, que fue camarero en Madrid, corregía pruebas en una imprenta importante; (LM 36)

o bien el hecho de que algunos de los desterrados no pudiesen ejercer su propia profesión abiertamente: “el testamento [...] lo dictó hace siete años a uno de esos notarios españoles refugiados que no pueden ejercer pero que de hecho lo hacen bajo el nombre prestado de un colega mexicano”³⁶⁵; el exilio infantil³⁶⁶; la vida de aquéllos dedicados a la enseñanza, en aquella época una actividad tan popular entre los exiliados como lo era la industria editorial³⁶⁷ o la llamada “segunda generación”, la de los hijos de los refugiados que vivieron en México gran parte de su infancia³⁶⁸, entre otros.

Por otra parte, cuentos como *El testamento* ponen de relieve la importancia del espacio para transmitir una manera de pensar. El protagonista desea que:

Si muero en México, entiérreseme normalmente, es decir, acostado en un ataúd, cara arriba. Si muero en cualquier otro lugar de la tierra cuyo gobierno reconozca al de Franco, entiérreseme cara para abajo para no ver un mundo tan indecente. Si muero en España otra vez republicana, entiérreseme de pie. Si por casualidad, que no se puede prever, paso a mejor vida, en la que no creo, en la España de Franco, entiérreseme cabeza para abajo.³⁶⁹

Su posición revela una aprobación o desaprobación política. Estar boca arriba o boca abajo, es una manera de expresar protesta u orgullo para él, y sólo su posición en el espacio nos ofrece esta información.

³⁶⁵ Aub, 2008c, p. 203.

³⁶⁶ El exilio infantil es tema de *El zopilote* (1964), donde se narran las secuelas que un bombardeo en España dejó en un niño español exiliado en México. Max Aub: “El zopilote”, en Marta E. Altisent (ed.): *Los cuentos mexicanos de Max Aub*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005, pp. 112-113.

³⁶⁷ Igualmente un gran número de exiliados alemanes se dedicaron a la enseñanza en México, como Ludwig Renn o Paul Mayer, entre otros. Véase Aub, 1960c. Como señala Hernández Cuevas: “El personaje Lázaro Valdés rinde homenaje a la labor efectuada por los catedráticos exiliados que incursionaron en la enseñanza de diversas asignaturas en México, D. F., y otras ciudades mexicanas. De esta forma, Aub enfoca la relevante labor pedagógica del exilio, y reproduce parcialmente la ruta geográfica de los profesores que contribuyeron a transformar la educación en México”. Hernández Cuevas, 2006, p. 293.

³⁶⁸ Véase Aub, 1960c. Aquí se perfila el conflicto ideológico del exilio infantil, de los niños que pertenecen al espacio A pero viven la mayor parte de su vida en el espacio B.

³⁶⁹ Aub, 2008c, p. 203.

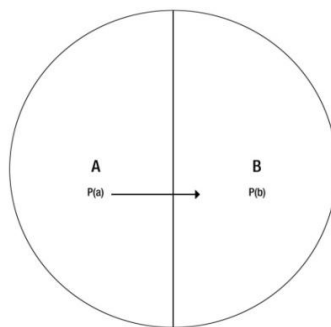
5.1.4. La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco

“Todo cambió a mediados de 1939: llegaron los refugiados españoles”³⁷⁰.

De entre los cuentos de Max Aub que muestran el café como espacio de evasión, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*³⁷¹ es el más representativo. En primer lugar, por su estructura espacial inversa a la del resto de cuentos. En segundo lugar, por el detalle con el que se nos describe el espacio del café, las conversaciones de los exiliados y el ambiente en general. Por último, porque el relato introduce una nueva perspectiva en la estructura del espacio vista hasta ahora, puesto que el personaje principal no es un exiliado del espacio A, sino un personaje del espacio B.

La verdadera historia se publicó por primera vez en 1960, en la compilación de mismo título. El principal espacio narrativo del cuento es el café Español³⁷², un café del exilio en México donde el protagonista, Ignacio Jurado (Nacho), trabaja como mesero. El nombre del café, como el del café Barcelona, señala su pertenencia al espacio propio a pesar de estar emplazado en el ajeno.

La situación de partida del cuento es la misma que se ha observado con anterioridad. Es decir, los personajes de A abandonan la patria y se ven desplazados al espacio ajeno:



Una vez desplazados, los desterrados crean un espacio C, que es el café donde trabaja Nacho. La llegada de los exiliados españoles a mediados de 1939, constituye el elemento que altera el orden del espacio B. Nacho, acostumbrado a su clientela, una clientela autóctona y conocida, se ve obligado a convivir con la nueva, de cultura ajena:

³⁷⁰ Aub, 1960a, p. 15.

³⁷¹ A partir de ahora se abreviará el título con *La verdadera historia* (sigla VH).

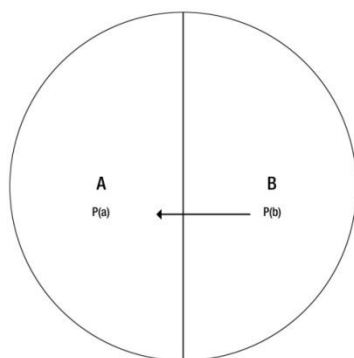
³⁷² En el cuento se explicita que el café está situado en la calle 5 de mayo, de nuevo en torno al Paseo de la Reforma.

Varió, ante todo, el tono: en general, antes, nadie alzaba la voz y la paciencia del cliente estaba a la medida del ritmo del servicio. Los refugiados, que llenan el café, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al “camarero”, psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos. (VH 15)

Para Nacho, el café Español es su espacio de evasión. Nacho venera su trabajo, nunca toma vacaciones y desea pasar todo su tiempo en el café, ya que para él ése es su espacio propio. Sin embargo, con la llegada de los refugiados españoles, Nacho siente que su espacio está invadido: “sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación” (VH 16). El relato nos ofrece el conflicto a la inversa: el personaje de B sufre un fuerte choque cultural debido a la presencia de los personajes de A. Para sobreponerse al hecho de haber perdido su espacio propio, Nacho decide cruzar la frontera y entrar en el espacio A para restablecer el orden alterado en B. Es decir, Nacho decide ir a España y asesinar a Franco para que los exiliados puedan regresar a su espacio de origen. A diferencia de *La Merced*, donde se especula sobre la posibilidad del magnicidio de Franco pero no se llega a efectuar, Nacho sí lo lleva a cabo³⁷³. Acto seguido se declara en España la Tercera República. El mesero está convencido de que los exiliados españoles volverán a su país y su café volverá a ser el que era. Sin embargo, al regresar a su espacio, se da cuenta de que su empresa no ha tenido las consecuencias esperadas: los exiliados siguen allí, anclados en sus conversaciones de siempre sobre la Guerra Civil. Además, a ellos se han sumado los nuevos exiliados franquistas que huyen de la Tercera República, por lo que la situación incluso ha empeorado.

La verdadera historia nos ofrece por primera vez una estructura del espacio desde la perspectiva del otro, lo que origina un movimiento a la inversa:

³⁷³ En *La Merced* los exiliados barajan la posibilidad de asesinar a Franco, en especial Giaccardi: “No tenía que ser tan difícil... Si él estuviera en España... [...]Llegaba a Barajas, pasaba la aduana, entraba en Madrid, iba al Pardo, esperaba, disparaba. Era un hecho. Echaba a correr. Una escuadra del 38 era suficiente” (LM 38). Por otro lado, el asesinato de Franco en *La verdadera historia* se nos describe así: “Jurado sacó la pistola, apoyó el cañón en el interior de su codo izquierdo doblado [...]. Disparó al paso de unos aviones de caza. El estruendo de los motores cubrió el de los tiros. El generalísimo se tambaleó”. Max Aub, 1960a, p. 29.



En consecuencia, los valores y la caracterización de ambos espacios se invierten a su vez. Desde la perspectiva del mesero, el espacio B, México, ya no es un espacio ajeno, sino el propio. Al principio del relato, el café y su clientela se nos describen de forma idílica, exclusivamente integrada por personajes de B. Nacho presenta las mismas oposiciones que observábamos en *De cómo Julián Calvo* sobre lo propio y lo ajeno. Podemos resumir así los rasgos de ambas culturas y ambos espacios bajo la perspectiva de Nacho:

<u>A</u>	<u>B</u>
Ajeno	Propio
Cerca	Lejos
Holgazán	Trabajador
Ruidosos	Discretos
Desagradable	Agradable
Arrogante, prepotente	Modesto

El conflicto, en sí, es el mismo: lo ajeno está cerca y lo propio lejos, pero los espacios se invierten. Ahora los personajes de A son los otros, el componente ajeno que ocupa el espacio B, en especial el café de Nacho. Este hecho provoca la “emigración” (VH 18) de la clientela mexicana habitual del café, haciendo que lo propio se vuelva lejano. La cultura ajena se caracteriza de nuevo como poco civilizada y molesta. Si antes se describía a los mexicanos como holgazanes, ahora son los españoles los que “no eran madrugadores” (VH 18) y están ociosos en el café, “sin otro quehacer visible” (VH 15).

El elemento que ambos colectivos deberían tener en común, la lengua española, en lugar de ser un nexo de unión es un motivo más de discrepancia. En el texto abundan los mexicanismos, que dificultan la comprensión al lector de lengua castellana y lo confronta con lo ajeno del lenguaje. Por ejemplo, cuando los exiliados utilizan la palabra castellana “camarero” en oposición al “mesero” mexicano, se hace entre comillas denotándola como extraña. Por otra parte, Nacho caracteriza el acento castellano y la manera de hablar de los españoles como desagradables, de un tono excesivamente alto, con una “estridencia de las consonantes” (VH 20) o “con la c y la z y la ll a flor de labio, hiriendo los aires” (VH 18). La variedad del castellano de España es aquí un agente invasor, al igual que en *De cómo Julián Calvo* o en *La Merced* lo era la variedad mexicana. En consecuencia, el lenguaje común no une, sino que desune.

La verdadera historia nos sitúa de pleno en el espacio de evasión de los refugiados españoles. Se pone de relieve la importancia social del enclave, donde los desterrados escapan de la realidad mexicana. A diario hablan de los temas de la Guerra de España, del exilio, de la muerte de Franco... siempre las mismas historias, que Nacho sabe de memoria. El protagonista se muestra tan intolerante como lo era Julián Calvo, negándose a aceptar al otro. Le irrita el aire de superioridad que dice caracterizar a los exiliados: “el ruido, las palmadas (indicadoras de una inexistente superioridad de mal gusto)” (VH 20), y su egocentrismo, que se hace patente a partir de un paralelismo entre las conversaciones de personajes mexicanos y exiliados. Las conversaciones de todos ellos empiezan con “cuando...”, pero mientras los mexicanos dicen:

- Cuando Maytorena...
- Cuando el general González...
- Cuando el coronel Martínez...
- Cuando Lucio...
- Cuando Villa... (VH 14)

Los españoles se sitúan en el centro de su propio discurso:

- Cuando yo...
- Cuando yo...

- Cuando yo...
- Cuando yo le dije al general...
- Cuando tomamos la Muela...
- Cuando yo, al frente de mi compañía... (VH 17,18,19).

Las conversaciones de los exiliados reflejan la situación real que llevó a la República a perder la Guerra Civil, que fue la desunión entre las distintas partes y la incapacidad de crear un frente común. Según Sánchez Zapatero, en *La verdadera historia* están presentes los “vicios políticos típicos de los exiliados españoles, como su mayor preocupación por dirimir sus propias diferencias que por organizar una plataforma eficaz de lucha política”³⁷⁴. El cuento hace referencia a las divisiones entre los que han recibido subsidios de SERE y JARE³⁷⁵, o los partidarios de Negrín y Prieto:

un socialista partidario de Negrín no podía hablar sino mal de otro socialista, si era largocaballerista o “de Prieto”, ni dirigirle la palabra, a menos que fuesen de la misma provincia; de cómo un anarquista de cierta fracción podía tomar café con un federal, pero no con un anarquista de otro grupo y jamás -desde luego- con un socialista, fuera partidario de quien fuera, de la región que fuese. (VH 17)

En el café conviven personajes tanto reales como ficticios, y se entrelazan hechos y personajes históricos con los de la ficción³⁷⁶:

A los mexicanos, se sumaron puntuales Pedro Garfias, León Felipe-barba y bastón-, José Moreno Villa-tan fino-, José Bergamín- con el anterior, únicos de voz baja-, Miguel Prieto, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Herrera Petere, Juan Rejano [...]: veinte más que trajeron aparejados otros mexicanos en edad de merecer: Alí Chumacero, José Luis Martínez, Jorge González Durán, Octavio Paz. (VH 18)

El propósito de esta mezcla, según Francisco Longoria, “es relacionar las narraciones con la realidad, aunque no se puede sostener que estas obras son novelas históricas”³⁷⁷. Como en el caso de *Der Ausflug*, no podemos interpretar el cuento como un testimonio histórico

³⁷⁴ Javier Sánchez Zapatero: “México en la obra narrativa de Max Aub”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 35, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html> [última consulta: 29.10.2011].

³⁷⁵ Véase el capítulo 3 del presente trabajo.

³⁷⁶ Para más detalles sobre los personajes reales en el cuento, véase Hernández Cuevas, 2006, p. 257.

³⁷⁷ Francisco A. Longoria: *El arte narrativo de Max Aub*, Madrid: Playor, 1977, p. 70.

fidedigno, sin embargo, ofrece una panorámica de situaciones que tuvieron lugar en el exilio real. José de la Colina afirma que el cuento nos da una imagen de “la inadaptabilidad, la discrepancia, la exclusiva afirmación del yo como valor absoluto, el continuo y caótico despliegue verbal” de los españoles. Y añade: “La situación no sólo es concreta, sino también absolutamente real (incluso no faltan nombres propios auténticos); la trama es ficticia, pero sirve para señalar, por contraste, la indudable realidad del escenario en que se desarrolla”³⁷⁸.

5.1.5. El tiempo en el espacio de evasión

“Los tiempos han cambiado. No los tiempos: nosotros”³⁷⁹.

El tiempo de la narración en *De cómo Julián Calvo* es, al igual que en *La Merced*, aproximadamente 1955, momento en que los exiliados han pasado quince años en México. A pesar de la larga estancia, los personajes continúan reuniéndose a diario en los cafés, continúan hablando de los mismos temas, con las mismas discusiones y los mismos protagonistas: los exiliados viven un presente anclado en el pasado. El espacio y el tiempo que dejaron atrás monopolizan las discusiones de los refugiados: “en una cosa estaban de acuerdo: en hablar sólo del pasado, con un acento duro, hiriente, que trastornaba” (VH 17). Según Sánchez Zapatero, en los cuentos de Aub se da una “siempre permanente incapacidad para dejar de estar anquilosados en un tiempo anterior que les impide integrarse sin problemas a su nuevo espacio”³⁸⁰. Es decir, la integración se dificulta a causa de su obcecación por mantenerse unidos a la vida que han dejado atrás, lo que hacen a través de su espacio de evasión, ya que “el café era lo único que les ataba a su vida pasada” (LM 155). El café constituye un vínculo tanto espacial como temporal a la patria perdida. En él se rompe con el tiempo convencional: el ambiente que allí se recrea se encuentra suspendido, los protagonistas exiliados viven en un bucle del pasado en el que no avanzan: “días, semanas, meses, años, iguales a sí mismos; al parecer sin remedio” (VH 20).

³⁷⁸ José de la Colina: “Dos libros de la semana. Los hombres del exilio”, *México en la Cultura. Novedades*, 590 (4 de julio 1960), p. 4. Guardado en el archivo de la Fundación Max Aub, Segorbe. C.48-29-2.

³⁷⁹Aub, 1960b, p. 38.

³⁸⁰ Sánchez Zapatero, 2007.

Esta situación tiene un paralelo en los personajes mexicanos que están en el café de *La verdadera historia* antes de que lleguen los refugiados, pues se muestran igualmente atados al pasado. Por ejemplo, don Luis “sólo hablaba de lo muy pasado; el mundo, para él, acabó en 1910” (VH 14)³⁸¹. Del mismo modo, para un grupo de mexicanos que se reúne a diario como los exiliados: “no hay más universo que el que forjaron, en la década de los veinte, Carranza, Obregón y Calles” (VH 14). En el café el tiempo se suspende tanto para los personajes de A como de B. Sirve de refugio del presente a los que allí se encuentran, lo que demuestra que, en diversas ocasiones, mexicanos y exiliados coinciden en su manera de actuar. Sin embargo, ambos colectivos son incapaces de darse cuenta, puesto que no existe un diálogo entre los habitantes del espacio A y de B.

Mientras que en el café el tiempo está suspendido en el pasado, fuera del espacio de evasión el tiempo real avanza, a menudo sin que los desterrados sean conscientes del verdadero presente. Los cuentos reflejan esta situación oponiendo el antes y el ahora: en *La Merced*, por ejemplo, se contrasta el antes glorioso y el ahora que atormenta a los exiliados. A raíz de la conversación sobre el posible magnicidio, su protagonista, Giaccardi, se enfrenta a sí mismo en el pasado:

Giaccardi se acuerda de los atentados en que tomó parte. Le parece otro mundo. Y, sin embargo, es él, el mismo que se preocupa –ahora-si faltan camisetas de punto de la fábrica del Águila [...]; que acaba de comprar un terreno en la nueva colonia Santa María para construirse una casa, una casa propia. A esto le había llevado matar –o haber tirado a matar- a ocho patronos, allá por el 22 y el 23, en Barcelona, y haber andado metido en el asesinato del cardenal Soldevila. (LM 37-38)

“Le parece otro mundo”, otra vida. No se reconoce a sí mismo, cuando tiene miedo, evita conflictos y es precavido, después de las hazañas de gran valor que hizo en España cuando era pistolero anarquista. Al abandonar el café, un mecapalero³⁸² del barrio, borracho, le insulta, le llama gachupín. En ese momento el protagonista se da cuenta de que de ser un

³⁸¹ 1910, año en que comienza la Revolución Mexicana.

³⁸² Según Hernández Cuevas, se denomina mecapalero “a gente humilde, casi toda de origen indígena, y que portaban, hasta hace poco, un mecapal o faja de cuero que, sostenido por la frente, se empleaba para transportar cargas muy pesadas de un lado a otro del enorme mercado de la Merced”. Hernández Cuevas, 2006, p. 250.

pistolero de la FAI³⁸³ ha pasado a ser gachupín en un barrio de comerciantes, y de que tiene una doble vida, puesto que aunque se piensa anarquista es, al mismo tiempo, patrón:

Los idealistas, los luchadores del 36, han ido perdiendo el ideal y el deseo de lucha a medida que los años pasan y el tirano se afirma en tierra lejana. [...] sucede simplemente que la nueva vida, lo propicio de la sociedad americana, incluso el aburguesamiento, han ido ganándolos. El ideal se esfuma; la lucha se hace verbalmente en los cafés. Y el que ayer combatió generosamente contra los patrones, hoy descubre que es, ni más ni menos, un patrón.³⁸⁴

El tiempo histórico que los cuentos tienen como telón de fondo es el régimen de Miguel Alemán, presidente de México de 1946 a 1952. Hernández Cuevas señala cómo el régimen alemanista estaba centrado en fomentar la industria editorial y del papel para mejorar la cultura mexicana en general, lo que hizo en gran parte gracias a los refugiados y al capital del exilio español³⁸⁵. En los cuentos se refleja esta época por medio de personajes que dirigen una imprenta como Julián Calvo o se dedican a la educación como Lázaro Valdés.

Una excepción es *La verdadera historia*, cuyo tiempo de la narración comienza antes de que lleguen los exiliados y se extiende hasta el futuro. Torres Nebrera calcula a partir de la fecha de la muerte de Franco, que en el texto se nos da como el 19 de julio de 1959, y de que “la entrevista del narrador con el protagonista, que da lugar al relato, tiene lugar [...] veinte, treinta o treinta y cinco años después de aquel verano del 59”, que “el cuento figuraría escrito en un hipotético futuro, para el autor y para el lector de entonces”³⁸⁶. Otra diferencia notable respecto al resto de cuentos es que, mientras que los demás tienen como trasfondo un tiempo histórico real, *La verdadera historia* se basa en la ucronía del magnicidio de Franco y sus consecuencias a favor de una Tercera República:

³⁸³ FAI: Federación Anarquista Ibérica.

³⁸⁴ José de la Colina: “Dos libros de la semana. Los hombres del exilio”, *México en la Cultura. Novedades*, 590 (4 de julio 1960), p. 4. Guardado en el archivo de la Fundación Max Aub, Segorbe. C.48-29-2.

³⁸⁵ Hernández Cuevas, 2009, p. 267.

³⁸⁶ Torres Nebrera, 2009, p. 449. Sebastiaan Faber señala que “según la historia hipotética del cuento, Franco fue matado en julio de 1959. En aquel momento, Nacho, nacido en 1918, tenía unos 41 años. Al entrevistarse con el narrador, sin embargo, el mesero es «ya muy viejo, duro de oído» y, jubilado, ha vuelto a Guadalajara. No sería ilógico suponer que, al revelarle la verdad al narrador, Nacho tiene unos 65 años. Esto nos permite situar el momento de la narración a principios de la década de los 80”. Sebastiaan Faber: “Un pasado que no fue, un futuro imposible”, en *Proyecto Clío*, 36, 2010, en <http://clio.rediris.es/exilio/Aub/aub.htm> [última consulta: 29.10.2011].

Parece inútil recordar los acontecimientos que, para esa época, se habían sucedido en España: formación del Directorio Militar bajo la presidencia del general López Alba, en Cáceres; la proclamación de la Monarquía, su rápido derrumbamiento; el advenimiento de la Tercera República. (VH 30)

Dicha ucronía se justifica a raíz de la carencia de un final justo del franquismo, por lo que Aub y otros autores que imaginan la muerte del dictador fundan “una temporalidad compensatoria uniendo el no-lugar de la utopía y el no-tiempo de la ucronía”³⁸⁷. En consecuencia, la utopía de matar a Franco, tanto en *La Merced* como en *La verdadera historia*, envuelve el texto a modo de espacio de evasión, donde se refugian del presente en las ilusiones de un hipotético futuro. Según López García, el narrador construye “una utopía y, en este sentido, contiene una condición de posibilidad revolucionaria, en tanto que articula una memoria alternativa y en tanto que todo acto de memoria supone, a su vez, una interpretación novedosa del presente”³⁸⁸. Esta “posibilidad revolucionaria” fue acogida con escepticismo desde España, y la publicación de *La verdadera historia* acarreó muchos problemas al autor por su controvertido título. Como señala Ignacio Soldevila,

los servicios de información del gobierno de Franco, fundándose exclusivamente en el título del relato, dieron por descontado que se trataba [...] de una incitación al asesinato del jefe del Estado, cuando, precisamente, se trata de una fantasía pseudo-histórica cuyo objetivo era, entre otros, demostrar la inutilidad de ese posible asesinato para resolver los problemas de España y de los exiliados.³⁸⁹

Es discutible si es ése realmente el objetivo del texto, o por el contrario ridiculizar el hecho de que el magnicidio no haya ocurrido todavía, incitando a hacerlo, como se pensaba en España. En cualquier caso, como señala Torres Nebrera, el título “no era la mejor recomendación para facilitar su regreso [de Aub], aunque fuera temporal, a España”³⁹⁰.

³⁸⁷ López García, 2008, pp. 668-669. Aub recurre a ucronías en diversas obras, como en *De los beneficios de las guerras civiles* y *Proclamación de la Tercera República Española*. Véase López García, 2008, p. 666.

³⁸⁸ López García, 2008, p. 667.

³⁸⁹ Ignacio Soldevila: *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999, p. 133.

³⁹⁰ Torres Nebrera, 2009, p. 444.

5.2. El exiliado en el espacio ajeno

5.2.1. La Conquista de B: una parodia (del exiliado)

El personaje principal en *De cómo Julián Calvo* se presenta como una figura muy intolerante hacia el país de acogida, considera su estancia allí más como una labor de colonización que como un exilio. Calvo manifiesta su profundo rechazo a la cultura mexicana bajo la premisa de que lo que es mexicano, de *los otros*, no es bueno: lo bueno es lo *nuestro*, lo español. Calvo está firmemente convencido de que la cultura propia es superior a la ajena y desea imponerla sobre la de sus obreros para mejorarla. En base a esta actitud definiremos la reacción del personaje exiliado en el nuevo espacio como una conquista de B, y al exiliado como conquistador.

La actitud colonizadora del protagonista puede observarse en el texto especialmente en la segunda parte, cuando los exiliados se encuentran reunidos en el café. Calvo define sus ideas como “las buenas” (JC 132) y a los mexicanos como “atrasados” (JC 132) por sus muchas supersticiones y su actitud hacia la religión, aunque igualmente critica su comida, su manera de trabajar, sus costumbres, etc. Los valores culturales de B para él no son válidos, dado que los juzga desde el punto de vista europeo. Calvo sitúa la cultura propia en una posición privilegiada, como una cultura superior, con un código de normas adecuado. Por ello intenta imponerla sobre la de sus obreros, “por su bien” (JC 134) y con el único modo que él ve de enseñarles, que es “en contra de su voluntad. No hay otra manera” (JC 132). Lo que él interpreta como ser fiel a sus principios (JC 133), en realidad significa intolerancia y tozudez. Calvo pretende ilustrar y liberar al pueblo mexicano, al que cree atrapado en sus obsoletas costumbres y necesitado por ello de ayuda. Para él, tradiciones como la de bendecir la prensa son las que abocan al atraso a la cultura de B, en consecuencia necesitan a alguien que les muestre la manera correcta de proceder. Julián Calvo presenta, como señala Ignacio Soldevila, “una actitud discriminatoria neocolonialista”³⁹¹. El protagonista del cuento cree que está en México para liberar a los mexicanos o hacer negocios, no porque tuvo que huir de España. La reacción de Calvo a la experiencia del exilio es, en consecuencia, reprimirla. Esto se aprecia cuando le dice al ladrillero: “Pues no, no me da la gana. Los principios son los principios. ¿Por qué estamos aquí?” (JC 133).

³⁹¹ Soldevila, 1973, p. 178.

En su actitud de “buen soldado de su justa causa” (JC 137) se encuentra una intertextualidad con Don Quijote: Julián Calvo hace una parodia del conquistador español, del mismo modo que el ingenioso hidalgo parodia en sus aventuras los libros de caballerías. Calvo, obstinado, es un quijote que intenta convencer sin éxito de sus propias convicciones: “soy el que soy” (JC 133), afirma Calvo, de lo que encontramos un paralelismo en el Quijote: “Yo sé quién soy”³⁹². Se trata de una afirmación que se interpreta como una marca de la confianza de los protagonistas en sí mismos y en su misión³⁹³. Sin embargo, al igual que Don Quijote, Calvo fracasará en su cometido. Otras similitudes que comparten los dos personajes es que ambos viven aferrados a un espacio y tiempo pasados, con los ojos cerrados al presente, y distorsionan la realidad para verla a su manera³⁹⁴. Calvo se crea un espacio quijotesco en el que cree defender su causa, sin lograrlo.

Dado que su intento de imponerse a la cultura de B se ve frustrado, y que el protagonista es un personaje cómico marcado por el fracaso, asumiremos que Calvo es una parodia del conquistador, así como el cuento *De cómo Julián Calvo* es una parodia del exiliado. La comicidad de Calvo reside en diferentes aspectos³⁹⁵. En primer lugar, consideramos cómico un fracaso de los personajes que no tiene consecuencias lamentables, o un fracaso sin dolor, siguiendo a Aristóteles: “lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor”³⁹⁶. En *De cómo Julián Calvo*, el fracaso es una constante para el protagonista. Julián Calvo fracasa en su intento de distanciarse de la cultura ajena, en su intento de llevar a flote la imprenta y en su adaptación al país de acogida. A pesar de todo, es un fracaso sin consecuencias y no sufre por ello, como observamos al final del cuento:

³⁹² En el capítulo V, el labrador espeta a Don Quijote: “«yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana». «Yo sé quién soy - respondió don Quijote -, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías»”. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: RBA Editores, 1994, p. 132-133.

³⁹³ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, en <http://cvc.cervantes.es/Obref/quijote/edicion/parte1/parte01/cap05/default.htm> [última consulta: 25.11.2011].

³⁹⁴ ¿Acaso no idealiza Calvo su patria como Don Quijote idealiza a Dulcinea?

³⁹⁵ Dado que un estudio detallado de la parodia y el humor queda fuera del propósito de este trabajo, señalaremos aquí únicamente algunos aspectos básicos en los que reside la comicidad de los personajes. Para un análisis amplio sobre el tema véase por ejemplo Henri Bergson: *La risa*, trad. Amalia Haydée, Losada: Buenos Aires, 2003.

³⁹⁶ Aristóteles: *Poética*, trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza, 2004, p. 45.

“Ahora vende medicinas de patente. Le va bastante bien. Tiene coche, piensa comprar una casa en Cuernavaca” (JC 137).

En segundo lugar, podemos señalar como factor cómico la descripción del protagonista. Según Aristóteles, la comedia es “imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño”³⁹⁷. Calvo se nos presenta con defectos, pero de nuevo sin dolor: “Julián Calvo era valenciano y comunista. A los quince años de estar en México, seguía siendo ambas cosas. Tozudo” (JC 130)³⁹⁸.

Una tercera causa de lo cómico reside en las contradicciones de los personajes. Julián Calvo está lleno de contradicciones. Por ejemplo, poco después de manifestar su ateísmo utiliza la expresión “A Dios gracias” (JC 133), lo cual es similar al hecho de que los trabajadores quieran bendecir la prensa aunque no son creyentes: tanto Calvo como los mexicanos utilizan estas expresiones o actúan de cierto modo no por motivos de fe, sino por superstición o por costumbre. El hecho de que los mexicanos lo hagan, es reprochable para el protagonista, pero cuando lo hace él mismo, le parece aceptable. De nuevo observamos un punto de convergencia entre las culturas A y B, pero los personajes no saben reconocer los rasgos que les unen. Otro signo de la contradicción de Calvo es que, aunque se nos describe como un comunista convencido, administra su empresa de manera dictatorial, hasta el punto de que el resto de exiliados llega a compararle con Franco³⁹⁹. De este modo, Calvo se contradice a sí mismo entre su manera de pensar y su manera de actuar.

En cuarto lugar podemos mencionar la rigidez, tanto de cuerpo como de espíritu, que es muestra, según Bergson⁴⁰⁰, de comicidad. Bergson define como personaje cómico aquél que

peca siempre por obstinación de espíritu o de carácter, por distracción o por automatismo. En el fondo de lo cómico hay una rigidez de cierto género que obliga a seguir rectamente el camino, sin escuchar y sin querer oír. [...] *Un personaje que sigue su idea* y que vuelve a ella constantemente por más que le

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Su apellido puede ser un guiño al lector e implicar que Calvo no sólo ha perdido su dinero sino posiblemente también su pelo.

³⁹⁹ “Entonces, ¿qué diferencia con Franco?” (JC 132).

⁴⁰⁰ “Lo cómico es más bien rigidez que fealdad”. Bergson, 2003, p. 24.

interrumpan. [...]. El que se obstina acaba por ajustar las cosas a su idea, en vez de acomodarla a las cosas.⁴⁰¹

Calvo es el mejor ejemplo de una rigidez de carácter, ya que se nos presenta como tozudo (JC 130). Mientras que el resto de exiliados se ha dado cuenta de que hay que adaptarse al nuevo país Calvo, cegado por su manera de pensar y al más puro estilo quijotesco, no está dispuesto a ceder en sus convicciones. Para poner de relieve la rigidez del protagonista, el cuento nos ofrece otros personajes como contrapunto, que nos dejan ver lo absurdo de sus convicciones. En este caso, el resto de exiliados.

Por último, la comicidad se manifiesta a nivel del discurso a través de los comentarios del narrador. El narrador en los cuentos de Aub, como señala Leal-Santiago, “no es indiferente hacia los personajes; el tratamiento que hace de unos y otros varía dependiendo de donde residan sus simpatías”. De este modo, algunos son presentados de manera “benevolente” y otros de manera “ridícula y exagerada”⁴⁰².

Junto a *De cómo Julián Calvo*, podemos entender *La verdadera historia* como un relato cómico que parodia al exiliado en el espacio ajeno. Los españoles en el café son ridiculizados en varios aspectos: en su tono de voz, su acento, su manera de hablar, etc. Por otro lado su protagonista, Nacho, es un personaje cómico, muy similar a Julián Calvo. En primer lugar, el mesero está marcado por el fracaso. Nacho tiene un objetivo en el cuento, que es recuperar su clientela mexicana y deshacerse de los españoles de su café. A pesar de que consigue llevar a cabo su quijotesca empresa de asesinar a Franco, cuando regresa al café los exiliados no sólo continúan allí, sino que hay incluso más, lo que nos resulta cómico.

En segundo lugar, Nacho es descrito al más puro estilo quijotesco y se subraya su fealdad:

Pequeño, hirsuto, canicas de obsidiana los ojos vivísimos; barba cerrada, magro, tirando a cobrizo, limpio a medias, los dientes muy blancos de por sí y de no fumar, se movía sin prisas, seguro de su importancia, de llevar a cabo sus funciones con perfección- lo cual era relativo. (VH 11)

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁰² Leal-Santiago, 1999, p. 23.

Sus defectos, como ser limpio a medias, al no ser dolorosos provocan la risa en el lector. Asimismo nos resulta cómico que la profesión de ser mozo del café en *La verdadera historia* se nos describa con tanta honra como la de caballero en Don Quijote:

Ser mozo de café es prestar servicios, no famulato; dependencia, no esclavitud; tiénese ocasión de ofrecer, indicar, recomendar, reconocer; lazarillo de gustos ajenos; factótum, no lacayo; maestresala, copero, no mozo; [...] Sólo el peluquero se le puede comparar, y no en la asistencia, menos frecuente. (VH 9)

En tercer lugar, Nacho presenta una contradicción, puesto que critica la actitud de los españoles en el café, aunque en realidad éstos no se comportan de una manera tan diferente a los mexicanos. Cambia el tono, más alto, y la pronunciación, además del tema de España, pero los mexicanos también tratan constantemente el mismo tema, el de México:

- Téllez renuncia la semana que viene
- El 1º de septiembre, Casas será nombrado embajador en Honduras.
- Ruiz pasa a Economía
- Desaforarán a Henríquez
- Luis Ch. es el futuro gobernador de Coahuila. (VH 11, se repite en VH 13)⁴⁰³

En las citas observamos que la mayoría de mexicanos se encuentran anclados en el pasado, como los refugiados españoles. Sin embargo, Nacho nos describe las reuniones de los mexicanos en términos idílicos y las de los españoles no.

En cuarto lugar, Nacho es un personaje obstinado en su plan de devolver a los personajes de B a su espacio propio. Odia su acento y su manera de hablar, y se muestra tan intransigente en sus convicciones como lo es Calvo. Cómica es asimismo la razón por la que los odia: aunque el narrador nos habla de cómo muchos mexicanos sienten aversión hacia los españoles por la historia o el pasado⁴⁰⁴, Nacho lo hace simplemente porque gritan mucho y quiere recuperar la tranquilidad de su café: “los despreciaba por vocingleros” (VH

⁴⁰³ El cuento hace referencia a otros acontecimientos de la vida política de México y sus relaciones diplomáticas con países como Estados Unidos que, al quedar fuera del objetivo del estudio, no mencionamos aquí. Información detallada a estas referencias se encuentra en Hernández Cuevas, 2006, pp. 252-264.

⁴⁰⁴ “Los recién llegados no podían suponer- en su absoluta ignorancia americana- el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución, amasado lo mismo con los beneficios que con las depredaciones” (VH 16).

16). Como personaje antitético, que pone de relieve la rigidez de Nacho, encontramos en *La verdadera historia* al nuevo mesero del café de Nacho:

Pronto Fernando Marín fue confidente de la indignación que le producían el tono- y las salidas del mismo-, los temas obsesivos de los refugiados españoles. No compartió el isleño esa opinión, antes muy al contrario. Nacho cesó inmediatamente su lamentación; le molestaba hablar con quien no fuera de su parecer. (VH 21)

Fernando Marín es tolerante y no siente aversión por los recién llegados. Como señala Torres Nebrera:

En este personaje secundario, pero de función indispensable para el relato, confluyen dos circunstancias que deben subrayarse: es exiliado, como los españoles del café, y se ha visto implicado en un frustrado magnicidio contra el presidente Truman, dos cualidades que le hacen mantener unas relaciones de aproximación con los refugiados españoles tan distintas al despego, casi odio, de Nacho.⁴⁰⁵

Por último, en *La verdadera historia* encontramos, al igual que en *De cómo Julián Calvo*, un narrador entrometido⁴⁰⁶. La polifonía de voces de los cuentos nos hace pensar de nuevo en *Don Quijote*⁴⁰⁷. Así como el narrador del Quijote insiste en la verosimilitud de su narración⁴⁰⁸, en *La verdadera historia* se nos habla de las diferentes versiones que circulan sobre la historia, siendo la versión del narrador la única verdadera, y así lo indica incluso en el título. Los narradores en Aub son personajes cómicos de los que no nos podemos fiar. Como mecanismo de ironía, la visión del narrador se contrapone a lo que piensa el personaje. Esto dota de pluralidad la perspectiva de la narración y, generalmente, su efecto es de una

⁴⁰⁵ Torres Nebrera, 2009, p. 448. Torres Nebrera señala al nuevo mesero que entra a trabajar con él, como “su antípoda”, complementándolo: es mujeriego, poco dado al trabajo... “por ello usará su identidad cuando se decida viajar a España para cometer el proyectado asesinato del Caudillo”.

⁴⁰⁶ Por ejemplo, describe a Nacho: “seguro de su importancia, de llevar a cabo sus funciones con perfección- lo cual era relativo” (VH 11).

⁴⁰⁷ Véase Horst Weich: *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman*; (von Amadis de Gaula bis Jacques le fataliste), Passau: Rothe, 1989.

⁴⁰⁸ “Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad”, Cervantes, 1994, p. 100. Torres Nebrera señala: “No debe dejar de advertirse lo cervantino de este interés en salir al paso de «apócrifos relatos» sobre tal hecho, con el testimonio de su auténtico responsable, que dé vitola de veracidad a esta historia frente a tantas posibles falsas que hubieran podido circular”. Torres Nebrera, 2009, en nota al pie p. 449.

comicidad que suaviza lo trágico de las historias que se narran, como en el caso del destierro⁴⁰⁹.

Ambos cuentos podrían interpretarse como una parodia del exilio, dado que se caricaturizan diferentes aspectos de la vida del exiliado como la inadaptabilidad, la intolerancia, el deseo de imponer la cultura propia sobre la ajena o las reuniones de los cafés de los exiliados que no saben sobrellevar el hecho de estar desplazados.

El conflicto al que se enfrentan los personajes de los cuentos es trágico, sin embargo se nos presenta en clave de parodia. Podemos plantearnos en este punto por qué Aub escoge la comicidad. Torres Nebrera señala que “a los veinte años de la llegada a tierras mexicanas escritores como Aub [...] miran atrás y asumen los aciertos y los errores de la andadura con humor y distancia suficientes para darle un poco de azúcar a la amargor del exilio”⁴¹⁰. Los protagonistas transportan una profunda tragedia, por ejemplo, en el caso de Calvo, un exilio por culpa de la derrota en la guerra y una ruina a causa de esta derrota. El narrador nos transmite a partir de lo cómico un efecto similar al que consigue *Der Ausflug* en clave trágica, haciendo uso del humor como mecanismo para afrontar la realidad. Los cuentos de Aub, en definitiva, hacen una tragicómica crónica de la emigración que no pierde, a pesar de su humor, su historicidad.

La reescritura en tono de parodia del exilio se llevó a cabo en México por primera vez por Simón Otaola con *La librería de Arana*⁴¹¹ en 1953. La obra es un

libro de anécdotas y semblanzas, no se propuso sino ser una “crónica menor” y humorística de un sector del exilio; nunca un tratado histórico del Exilio de mármol. Cuando apareció, [...] pasó casi inadvertido por la intelectualidad exiliada, hasta el punto en que se podría sospechar de una “conspiración de silencio”⁴¹²

puesto que, según José de la Colina:

⁴⁰⁹ Si tenemos en cuenta otros de los cuentos del exilio de Aub, observamos asimismo algunas de las marcas de comicidad mencionadas. El fracaso se hace patente, por ejemplo, en el protagonista de *El testamento*. Todo el esfuerzo que hace redactando su testamento, es en vano, ya que su sobrino, “ignorando la existencia del testamento, lo hizo incinerar de buenas a primeras, siguiendo sus propios deseos”. Aub, 2008c, 204.

⁴¹⁰ Gregorio Torres Nebrera: “El exilio en perspectiva irónica: un ejemplo de Max Aub”, en AAVV: *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, p. 443.

⁴¹¹ Otaola: *La librería de Arana. Historia y fantasía*, Madrid: Ediciones del imán, 1999. Simón Otaola siempre omitía su nombre propio, también en sus publicaciones.

⁴¹² José de la Colina, prólogo a Otaola, 1999, pp. 21-22.

En los cafés y en otros corrillos de exiliados, sí que el libro fue abundantemente comentado, y casi siempre con escándalo. ¿Cómo? ¡Un exiliado que escribía un libro de risa sobre el trágico, el heroico, el noble Exilio! [...] ¡Un irresponsable que en ninguna de las 470 páginas honraba a nuestra política lucha y nuestro éxodo, y que no manifestaba su conciencia política acerca de la España vencida pero con la frente en alto!⁴¹³

La recepción de una parodia del exilio por parte de los exiliados fue polémica, al tener los personajes nombres propios y apellidos, fácilmente identificables con sus coexiliados en México, entre ellos personajes tan conocidos como León Felipe, Joan Renau o el propio Max Aub⁴¹⁴. Otaola hace una parodia asimismo de los cafés del exilio en su capítulo “Por las peñas del café”:

Ahí recela el contertulio ingenioso, el sagaz, el memo. El que todo lo dice y el que todo lo calla. El serio, el alegre, el simpático y el inaguantable. Ese que acierta en el matiz humorístico y el que sólo entiende de caducados chuscarrillos baturros. Acude el que habla breve y substancioso, y no puede faltar el que expone su lata teoría arrancando desde el principio del mundo. Vaya... un rico muestrario para el gusto y disgusto de la concurrencia.⁴¹⁵

El objetivo de Otaola no era hacer una crónica del exilio, a pesar de ello consiguió llevar a cabo “la microhistoria de mil y un pequeños días de aquel territorio sin tierra, aquella Españita fuera de España, aquel país fantasma: el Exilio Republicano Español de México”⁴¹⁶.

5.2.2. Hibridación

Hemos observado que los personajes exiliados adoptan dos posturas contrapuestas frente al nuevo espacio. Por una parte, Julián Calvo se muestra impermeable a la nueva cultura e intenta no dejarse influenciar por ella. Por otra, el resto de la colonia de exiliados, aunque son conscientes de las diferencias entre su cultura y la ajena, aceptan que la adaptación es

⁴¹³ *Ibidem*, p. 22.

⁴¹⁴ Sobre Max Aub y su prolífica obra en el exilio, Otaola escribe: “publica libros, artículos, ensayos. Escribe obras de teatro y argumentos de cine. Escribe sin cesar, a chorro suelto, como el que mea. Y cuando necesita el desahogadero lírico para su uso particular funda y escribe y reparte una revista: «Sala de espera». Max Aub es Max Aun. [...] He oído decir: - Yo recibo todas las mañanas el diario «Excélsior» y el nuevo libro de Max Aub”. Otaola, 1999, pp. 46-50.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁴¹⁶ De la Colina en Otaola, 1999, p. 24.

la mejor solución para poder seguir viviendo en el nuevo espacio. Cualquiera que sea su postura, tras quince años en el espacio B los personajes de A adquieren expresiones, actitudes, comportamientos o maneras de hablar ajenas: “Quince años de vivir en México les había cambiado del todo en todo aunque ellos perjuraran lo contrario- creyéndolo” (LM 155).

En el plano de la historia, la hibridación está presente en la comida de ambas culturas. Calvo muestra abiertamente su rechazo por los platos ajenos: “Tú comes tortillas, y chile, y frijoles y esa porquería que llaman barbacoa y bebes pulque, que ya es el colmo. Pero yo no” (JC 133). En la celebración que patrón y obreros hacen para festejar la llegada de la nueva prensa Calvo, incapaz de conformarse con la comida del espacio B de los obreros, contribuye a la celebración trayendo su propia comida “española”:

Trajeron dos cajas de Coca-Cola, dos de cervezas, un garrafón de ron, las botanas: carnitas- el chicharrón lo trajo don Pedro, de la Villa- una cazuela de mole, regalo de Rafael Porrúa, queso, barbacoa, chile y una canasta de tortillas. Por su parte, él [Calvo] trajo manzanilla, salchichón, chorizo español, hecho en Tacuba, que le vendía Rafael Gómez Izquierdo- que iba por el café- aceitunas y dos latas de navajas “Albo”. (JC 131)

La comida que Calvo lleva, sin embargo, no puede considerarse propiamente del espacio A, ya que su chorizo “español” está hecho en Tacuba, México. El mero hecho de estar producido en Tacuba se contradice con que sea un chorizo español, lo convierte en un híbrido.

En el plano del discurso, encontramos la mezcla en boca de los personajes exiliados que adoptan el léxico ajeno. Los refugiados dan gran importancia a la conservación de su lenguaje e intentan mantenerlo puro, sin embargo, una vez han traspasado la frontera y entrado al nuevo espacio, la pureza es imposible, e incluso Calvo adopta sin remedio palabras del léxico de la variedad mexicana.

Las diferencias entre el modo de hablar de los obreros y de los emigrados son notables, y los personajes de A son conscientes de ellas. De hecho, cuando Calvo utiliza el verbo “mentar”, de inmediato uno de sus compatriotas le recuerda que mentar es mexicano (JC 132), y le llama en modo irónico “castizo”⁴¹⁷, haciendo referencia a la pureza a la que aspira. Se demuestra así que, por mucho que traten de marcar una línea entre ambas

⁴¹⁷ “Oye, castizo, eso de mentar es mexicano” (JM 132).

culturas, esta línea es, por causas ajenas a ellos, discontinua, permeable, por lo que permite una mezcla. Encontramos un ejemplo similar en *La Merced*. Uno de los exiliados que acude al café habla de usted al resto de compatriotas, ya que como el narrador indica, “hablaban, hacía años, a la mexicana” (LM 37). Del mismo modo, Giaccardi se sorprende a sí mismo cuando habla de una “escuadra”: “¿Una escuadra? Así no las llamaban en España. [...] Aquí las llaman escuadras. Aquí: en México” (LM 38). Rafael González, uno de los exiliados del café de *La Merced* que desde hace más de veinte años está en México, es consciente de la hibridación: “No sé si seré mestizo, pero sí meste, producto a medias del alcornoque y la encina, cerrado como el primero, duro como la segunda” (LM 35), pone así de relieve no sólo la mezcla de los exiliados, sino también su obstinación para evitarla.

5.3. Conclusiones

De cómo Julián Calvo puede considerarse un texto representativo del conjunto de cuentos del exilio de Max Aub con protagonistas desterrados. Su estructura espacial se repite en cuentos posteriores de forma idéntica, al problematizar el conflicto del personaje desplazado lejos de su patria (A) e inmerso en el país de acogida (B). Para suspender la tensión de encontrarse en el espacio del otro, los exiliados del cuento construyen un espacio de evasión, un lugar de reunión donde se crean la ilusión de restablecer el orden que se ha visto alterado: el café. A partir de su organización espacial, el relato pone de relieve las diferencias entre la cultura del país de origen y la del país de acogida, en aspectos como la actitud frente al trabajo, las preferencias gastronómicas o la postura ante la religión. Calvo se ve rodeado de lo ajeno e intenta marcar las distancias entre *lo suyo* y *lo del otro*, oposición que domina el discurso.

Para demostrar las hipótesis expuestas, se han tenido en consideración otros cuentos de Max Aub escritos durante su exilio mexicano⁴¹⁸, *La Merced* y *La verdadera historia* principalmente, y a modo de contraste *El testamento*, *El remate* y *Homenaje a Lázaro Valdés*. Todos ellos tienen como base la estructura espacial presentada en *De cómo Julián Calvo*. En *La verdadera historia*, sin embargo, se representa un conflicto inverso, que

⁴¹⁸ En el presente estudio nos hemos centrado únicamente en los cuentos con protagonistas desterrados. Sobre los cuentos mexicanos de Max Aub con protagonistas mexicanos véase Hernández Cuevas, 2006.

aporta un contraste en la estructura del espacio, puesto que tras la “invasión” de los personajes de A, es un personaje de B el que traspasa la frontera al espacio del otro. Lo que permanece inalterable en los tres cuentos principales es el café como enclave de A, donde el tiempo está paralizado: se reconstruye la vida pasada, siempre sobre un mismo y único eje: España. Estos refugiados viven anclados en un tiempo que ya no existe, anteponiendo a su presente el tupido telón del pasado.

Hemos demostrado que los cuentos reflejan la historicidad de la época. Gracias a sus diferentes enfoques, podemos recomponer un cuadro completo de costumbres del exilio español en México. Obtenemos información sobre los lugares habituales de trabajo para los exiliados, como las editoriales, imprentas o colegios, así como sobre su adaptación o inadaptación, sus problemas con el lenguaje ajeno, sus diferencias con la cultura de acogida, cómo tuvieron que salir de España por la guerra, etc. Los cuentos revelan cómo se reúnen en los cafés y los cambios en sus profesiones a los que se vieron forzados en el nuevo espacio, subrayando el hecho de que el nuevo espacio implica una nueva vida para los desterrados.

A partir de la actitud de Julián Calvo, se ha observado cómo la reacción del exiliado ante el espacio ajeno y su cultura es de un absoluto rechazo. Calvo se enfrenta al exilio no como un refugio de guerra sino como una conquista donde intenta imponer sus costumbres y cultura frente a la cultura de B. El resto de los exiliados sin embargo adopta una postura más flexible y con el paso de los años se vuelven más tolerantes frente a lo ajeno, aunque siempre sin perder de vista lo que es suyo y lo que pertenece al otro.

Hemos defendido la tesis de que tanto *De cómo Julián Calvo* como *La verdadera historia* son relatos cómicos que parodian al exiliado. Se han mencionado las razones que provocan comicidad: el fracaso de los protagonistas, siempre que no implique dolor ni daño; su caracterización cómica; las contradicciones de los personajes; su rigidez de carácter y obstinación; y por último un narrador entrometido que interviene con sus comentarios uniéndose a las voces de los personajes, que a través de la abundancia de diálogo están presentes en el cuento. Todas ellas dan lugar a una polifonía que otorga una pluralidad de lecturas al relato. En el caso de *De cómo Julián Calvo*, no obtenemos un claro desenlace ya que no se nos permite saber la verdadera razón por la que la prensa no funciona: bien por culpa de los obreros bien por la de la terquedad del propio Calvo.

Paralelamente, hemos mostrado la intertextualidad existente entre Don Quijote y los personajes Julián Calvo y Nacho. Se han señalado las similitudes entre el ingenioso hidalgo y los protagonistas, quienes aspiran a una empresa quijotesca, deforman la realidad a su gusto y tienen los ojos cerrados al presente y puestos en el pasado. Al igual que Don Quijote, están marcados por un fracaso cómico, sin dolor ni consecuencias.

Por último se ha evidenciado que los exiliados, a pesar de su preocupación por no mezclarse con la cultura ajena, son ellos mismos híbridos de ambas culturas A y B. Los refugiados fracasan en su intento de mantener una pureza de su cultura y de su lenguaje, que se mezcla irremediabilmente con la variedad mexicana.

6. *L'ombra de l'atzavara*

*L'ombra de l'atzavara*⁴¹⁹ se publicó por primera vez en Barcelona, en 1964, cuando su autor Pere Calders ya había regresado de su exilio en México⁴²⁰. La publicación de *L'ombra* no dejó indiferente a nadie. En primer lugar, resultó muy polémica entre los catalanes exiliados en México, dado que algunos se sintieron identificados con los personajes de la obra⁴²¹, lo que causó un profundo malestar. En segundo lugar, la polémica surgió en torno al tratamiento de sus personajes mexicanos, por cuya mordaz caracterización se llegó a acusar al autor de racista y de desagradecido con el país que le refugió. En consecuencia, en numerosas ocasiones Calders se vio en la necesidad de disculparse por las acusaciones que recibió su obra⁴²². El prólogo del autor a la edición de 1979 de *L'ombra* es un ejemplo de ello, donde Calders afirma: “estimo els meus personatges mexicans, els tracto amb una íntima tendresa. Si no es nota, si sembla un altra cosa, és culpa meva, un mal domini de l'art d'escriure” (OA 5-6).

La obra de Calders en su conjunto está caracterizada por un fuerte componente fantástico, propio del realismo mágico⁴²³. En este aspecto, *L'ombra* se puede considerar diferente del resto de las obras del autor, puesto que relata hechos que, aunque ficticiales, resultan verosímiles. Por ello, en los años 1960 y 1970 la crítica enmarcó *L'ombra* en la corriente del realismo histórico, una corriente que ponía de manifiesto la necesidad de los autores de contar su experiencia, en la que se incluía gran parte de las obras de la literatura del exilio. Calders, sin embargo, no parecía estar de acuerdo con esta clasificación. Durante años se debatió esta cuestión entre el autor y la crítica⁴²⁴. En cualquier caso, sea por la

⁴¹⁹ Pere Calders: *L'ombra de l'atzavara*, Barcelona: Edicions 62, 1980. Se abreviará el título con *L'ombra* (sigla OA).

⁴²⁰ Calders regresó a Barcelona en 1962.

⁴²¹ Anna Murià, amiga y coexiliada de Calders, afirmaba que en *L'ombra* “s'hi reflecteixen fets que tots havíem presenciat o experimentat. Nosaltres, els que visquérem a l'ombra de l'atzavara [...] hi vàrem reconèixer tots els personatges i ara, si alguns se'ns poden haver oblidat, encara n'hi ha que sabem molt bé qui són amb el nom fictici i la lleu disfressa”. Anna Murià: “La cohesió vital de Pere Calders”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, p. 36. Para una discusión sobre el malestar de los exiliados acerca de su parecido con los personajes de *L'ombra*, véase Carme Gregori: *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 25-26 y pp. 82-84.

⁴²² Véase Gregori, 2006, p. 82.

⁴²³ Véase Amanda Bath: *Pere Calders: Ideari i ficció*, Barcelona: Edicions 62, 1987.

⁴²⁴ En la actualidad existe cierta unanimidad entre los estudiosos de Calders que consideran *L'ombra* como novela con una tendencia al realismo histórico. Sobre *L'ombra*, Calders y el realismo véase Carme Gregori: “*L'ombra de l'atzavara*, de Pere Calders i el realisme històric”, en Assumpció Bernal y Carme Gregori (comp.): *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pp. 447-476. Véase

polémica que surgió al ser publicada o por la diferencia con el resto de la obra caldersiana, a pesar de su indudable interés y de la popularidad del autor *L'ombra* no ha alcanzado el éxito de otros de sus títulos como por ejemplo *Cròniques de la veritat oculta*. De hecho, la traducción al español de *L'ombra* es a día de hoy prácticamente inaccesible en España⁴²⁵.

Desde el punto de vista de su historia y de su estructura espacial, en *L'ombra* apreciamos las relaciones entre exilio y espacio de manera más contundente si cabe que en los textos anteriores. La nostalgia por la patria y el eterno conflicto del exiliado de regresar o permanecer en el país de acogida impregnan la historia de *L'ombra* con una semántica del exilio y, en especial, del espacio. Como su título indica, *L'ombra de l'atzavara* refleja México como país de acogida para aquellos que se encuentran bajo el refugio o sombra de la "atzavara", agave en castellano, planta típica de México muy ligada a su cultura⁴²⁶. A través de un narrador omnisciente se nos relatan las desventuras en el exilio de Joan Deltell, "barceloní blanc, extraviat en terres d'Amèrica" (OA 60) y su choque con la nueva cultura, que se nos presenta a través de los conceptos de lo propio y lo ajeno, oposición en la que se basa el discurso de la novela.

La trama principal se centra en cómo Deltell se embarca en el negocio de la imprenta. Deltell, soñador empedernido, fantasea desde hace años con el retorno a Cataluña, que hasta ahora le ha sido imposible a causa de su situación económica. El azar en el que tanta fe tiene le lleva hasta Rafael Trejo, un mexicano que desea "regalar" su taller de imprenta. Lo que parece un sueño hecho realidad resulta en una trampa de deudas y de obreros que no trabajan, decididos a aprovecharse de su inocente patrón hasta que éste desiste y vuelve a su mundo de fantasía, fracasada la inversión en la que tantas esperanzas había puesto. Paralela a la trama de la imprenta encontramos la de la misteriosa muerte del también exiliado y amigo del protagonista Estrader. Deltell se empeña en pensar que esta muerte no ha sido natural y sospecha que algo se esconde detrás. A lo largo de la novela, se dan pistas al lector sobre la vida y muerte de Estrader, para saber finalmente que se suicidó, desencantado de su vida en el exilio y atrapado en el país de acogida.

también Jaume Aulet: "El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta", en Carme Puig Molist (ed.): *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 109-127.

⁴²⁵ Del catalán se tradujo al español en México con el título *La sombra del maguey*, trad. Gerta Pallàs, México: Libros del Umbral-Conalcuta, 2002.

⁴²⁶ De esta planta se extrae el líquido con el que se produce el pulque, bebida popular mexicana.

La obra comprende formalmente doce capítulos, que para su estudio dividiremos en tres unidades de contenido⁴²⁷. Los cuatro primeros capítulos nos ofrecen instantáneas de la vida del exiliado en el país de acogida y, lo más importante para nuestro propósito, lo hacen a través de sus espacios más representativos: la funeraria, lugar de reunión obligatorio para los exiliados cuando un miembro de la colonia fallece; la casa, que debería ser un reducto de escape para los desterrados pero en el caso de Deltell es más bien una línea de fuego; la CEA, la editorial del exilio donde Deltell trabaja; y el Orfeó Català, espacio de reunión y de ocio exclusivo para la colonia de catalanes. Cada capítulo se ambienta en uno de estos espacios. Desde el capítulo 5 al 11 tiene lugar la acción propiamente dicha: se le propone el negocio a Deltell y, después de una fugaz y falsa euforia, empieza a perfilarse su fracaso. En los capítulos 6 y 7 el espacio vuelve a tomar importancia en el engranaje de la historia con la descripción del taller de Deltell, otro de los espacios más representativos. Por último, el capítulo 12 nos relata la caída final del protagonista, cuando Deltell abandona toda esperanza y se resigna a la espera en la que estaba sumido al principio de la novela.

6.1. Exilio y espacio en *L'ombra de l'atzavara*

6.1.1. Estructura del espacio

El argumento de *L'ombra* tiene como base la oposición binaria entre el espacio A, Cataluña, y el espacio B, Ciudad de México, donde tiene lugar la acción. Los personajes de A ocupan ahora el espacio ajeno, sumidos en el conflicto que eso les supone.

La historia empieza situando al protagonista en el nuevo espacio (B), en medio de un paisaje de hormigón, cruzando una de las avenidas más importantes de Ciudad de México y mirando la hora en el reloj de un rascacielos. Este comienzo enfrenta al lector español de la posguerra con un espacio absolutamente ajeno, impensable en comparación con la España de la época. Así, desde el principio, el lector se ve abrumado por el espacio del otro.

⁴²⁷ Francesco Ardolino propone igualmente una división de la novela en tres partes, basándose en el estado de ánimo de Joan Deltell. Los primeros cuatro capítulos tratarían la espera y la inquietud del protagonista. En los capítulos 5 a 8 surge la esperanza, mientras que los capítulos 9 a 12 tienen como protagonistas la desilusión y la resignación frente a la realidad. Véase Francesco Ardolino: "El desig del retorn: contribució a una lectura de *L'ombra de l'atzavara*", en Puig Molist, 2003, p. 319.

Ciudad de México es descrita como una gran ciudad, más moderna y desarrollada que las de Cataluña, pero a la vez provinciana por el comportamiento de sus habitantes, que parecen guiarse por sus instintos más elementales y no por los principios que rigen una civilización desde el punto de vista europeo. La ciudad constituye el omnipresente marco de la historia, representante en primera instancia de la otredad, y envuelve el discurso de la novela en una referencia constante a las calles, las avenidas, los lugares donde se mueven los personajes. Al mismo tiempo, la ciudad se encuentra expuesta y ajena a la mirada del otro, la de los exiliados que se han instalado en ese espacio y la observan distantes, como si México fuera el escenario de una obra de teatro y ellos los espectadores.

La mayoría de los desterrados tiene una percepción deformada del nuevo espacio. Aunque han pasado veinte años allí, le dirigen una mirada obsoleta que se niega a ver sus adelantos y ventajas: “si els compatriotes que anaven i venien de la Península es referien a evolucions inevitables, a alguna millora en qualsevol sentit, se’l miraven de reüll i no se’l creien. «S’ha tornat un gatxupín-deien-. Perquè veu més cotxes pels carrers, li sembla que el país progressa»” (OA 44-45). Aunque habitan en él, se encuentran *lejos* de este espacio. En determinados momentos, Deltell intenta acercarse, autoconvencerse de que tiene suerte de estar en México, pero por mucho que se esfuerza acaba encontrando defectos a todas las cosas buenas que intenta reconocer.

El espacio de la patria se concibe en oposición al espacio B y está constantemente presente de forma abstracta e idealizada en la nostalgia de los exiliados. Es en realidad su ausencia la que está presente en el discurso: la patria es lo que falta, lo que no está, y a pesar de ello los exiliados la llevan consigo a todas partes. No se nos describe como espacio físico en su forma, como ciudad o como país. El lector percibe su significado utópico de ciudad ideal por oposición al nuevo espacio. Sin embargo, el texto sí que nos ofrece pistas del espacio en que se ha convertido la patria en la actualidad, A', que se describe como un lugar sucio y descuidado, anticuado y “d’un provincianisme deplorable” (OA 71). El espacio A queda así como un mito inalcanzable, al que ya sólo se puede acceder a través de las heterotopías que crean los exiliados.

Bajo la percepción del exiliado, los rasgos que definen los espacios A y B podrían resumirse así:

<u>A</u>	<u>B</u>
Lejos	Cerca
Conocido	Desconocido
Civilizado, ordenado	Caótico, salvaje
Actitud positiva frente al trabajo	Apatía, pereza extrema
Dinamismo, vitalidad	Lentitud
Belleza	Falta de belleza

En *L'ombra*, B está *aquí* y A está *lejos* lo que, como en los textos previamente estudiados, es la causa del conflicto existencial del desterrado: lo conocido y familiar se encuentra alejado de sus vidas mientras que junto a ellos está la cultura extraña y desconocida con la que tienen que convivir. El grupo “del otro” forma una masa abstracta que rodea a la colonia de exiliados, sobre la que se cuentan historias casi a modo de leyendas urbanas⁴²⁸ que ayudan a conformar el estereotipo al que se ajustan.

La cultura del otro es presentada como una cultura sin normas, salvaje, lejos de la civilización: una no-cultura que acepta actitudes que para el “nosotros” no son aceptables. Dentro de la tercera persona del plural, del “ellos”, engloban sin distinción todo el carácter mexicano y lo hacen generalmente en términos peyorativos que designan su falta de orden y civismo, con calificativos como “són una colla de bèsties!” (OA 13), “són uns lladres!” (OA 13), “són uns irresponsables” (OA 45) o “que són animals!” (OA 14). Desde la perspectiva del personaje de A, la cultura B se caracteriza como corrupta. El país de acogida se define como un lugar en el que todo tiene un precio. El mexicano tipo intenta aprovecharse sin distinciones de todo y todos, desde los policías (OA 183), hasta los trabajadores de la aduana (OA 13) y de sanidad (OA 239). Su manera de actuar es “de sotamà, picant d’amagat i fugint” (OA 264).

En la actitud frente al trabajo es quizás donde encontramos las mayores diferencias entre las culturas A y B. La capacidad profesional de los exiliados se alaba con mordacidad por los mexicanos, que la aprovechan para no trabajar ellos mismos. Deltell y Natxo nos dan las claves para una lectura de las posiciones de ambos colectivos. Por un lado: “en Deltell, fidel a la seva raça, trobava que la feina- encara que fos excesiva, era una benedicció” (OA

⁴²⁸ Para un ejemplo véase OA pp. 15-16.

167). Sin embargo, para su cuñado mexicano Natxo, “el treball conservava tot l'horror de la maledicció bíblica, era un càstig que li feia pagar les culpes d'algú altre” (OA 144). Así pues, el trabajo se define por oposición para los dos grupos como una bendición/maldición. La actitud responsable de los exiliados, a quienes los mexicanos comparan con “hormigas” por su diligencia y previsión (OA 157), se ve representada asimismo en el personaje de Bau-Gomar, dueño de la CEA. Cuando Deltell le habla sobre el taller que va a dirigir, Bau-Gomar le aconseja que antes de ponerse al frente de la nueva empresa tenga en consideración las cuentas, los impuestos, etc.; en el lado opuesto está el mexicano don Lupe, también dueño de su propia imprenta, quien aconseja a Deltell que, en su nuevo taller “tingui sempre dos o tres altars per a encendre-hi ciris”. De este modo, don Lupe se refugia en la superstición y evita el trabajo propiamente dicho.

El choque de culturas se extiende a todos los ámbitos, también a la mesa, cuando el protagonista pierde “el color i la gana” (OA 255) ante algunos platos de la cultura ajena, como los insectos. O en las relaciones personales, cuando en la familia de su esposa Adela le sugieren que el hecho de que un marido pegue a su mujer no sólo no está mal visto, sino que es incluso recomendable (OA 28).

El personaje de B se nos presenta como un personaje colectivo y estereotipado⁴²⁹ al que se califica, siempre teniendo en cuenta la perspectiva del exiliado, de ignorante, supersticioso y de gran pobreza espiritual (OA 53-54). El indio utiliza un lenguaje lleno de eufemismos, muchas veces tan críptico que dificulta la comprensión de los recién llegados por su abundancia “de subterfugis i de símbols que s'havien de desxifrar” (OA 198). Su manera de actuar se ajusta a lo que Noguera y Guzmán llaman una idiosincrasia tropical, caracterizada por:

lentitud física i mental, la corrupció o la informalitat en molts aspectes de la vida però alhora un profund sentit ritual de la nimietat, la irracionalitat i la proclivitat a la violència visceral, el primitivisme, una mena d'obsessió i fascinació davant de la mort, el fatalisme, una espiritualitat tan intensa com la pulsó sexual.⁴³⁰

⁴²⁹ A este respecto, Noguera y Guzmán hablan del indio como un personaje plural “que sinecdòticament ha acabat representant, més que la societat mexicana, la seva «essència» estereotipada”. Véase Noguera y Guzmán, 2004, p. 307. Carme Gregori añade que “l'indi [...] respon als trets característics d'una categoria estereotipada i, a més, elaborada des d'una perspectiva europea [...]: primitiu, hieràtic, fatalista, el seu comportament respon a una lògica del tot oposada a la de l'home blanc”. Véase Gregori, 2006, p. 35.

⁴³⁰ Noguera y Guzmán, 2004, pp. 307-308.

Es decir, son personajes apasionados que se dejan llevar por sus instintos, a la vez que extremadamente pasivos en lo que se refiere a su trabajo y a la actitud ante la vida⁴³¹.

Por su parte, los personajes mexicanos hacen referencia a los personajes de A como gachupines que han ocupado su espacio para hacer las Américas; conquistadores que han llegado para imponer sus valores; o simplemente mengos, “qualificatiu mexicà que defineix la monotonía quan va acompanyada de l’estupidesa” (OA 26). Al igual que hacen los exiliados, los mexicanos tipifican al personaje de A y se dirigen a ellos con la forma de “vostès” (Uds.) independientemente de si se refieren a una sola persona o a varias. Ese “ustedes”, según Carme Gregori, “despersonalitza qualsevol dels seus membres engolits per l’estereotip”⁴³². Como pueblo de acogida, tachan a los “invasores” de desagradecidos, por no saber apreciar lo que hicieron por ellos al refugiarlos. Especialmente Adela se muestra muy dura a este respecto, acusando a su marido constantemente de ser un ingrato. En el fondo de los ataques al personaje “invasor” se dibuja un complejo de inferioridad que los personajes de B ocultan en forma de contraataque. El mejor ejemplo lo vemos en el hermano de Adela, quien utiliza su nuevo tocadiscos “per demostrar al seu cunyat europeu que no era tan superior com es pensava, que un xicot de Tepeopan de Galeana valia més, [...] que no pas el blanc” (OA 57).

Si hemos argumentado cómo el espacio estructura *L’ombra* en el plano de la historia, observaremos ahora cómo el espacio también estructura la novela en el plano del discurso. Conceptos espaciales en su naturaleza nos proporcionan las claves para una lectura tanto de la experiencia del exilio del protagonista como de la alteridad de los mundos A y B. Por ejemplo, a través de la descripción de los espacios obtenemos información sobre los valores que se atribuyen a los lugares donde trabaja el protagonista: el despacho de Bau-Gomar se describe como “una gran peça moblada amb una discreta modernitat, on tot suggeria eficacia i bon ordre” (OA 107). Un espacio ordenado, que implica el carácter tanto del jefe como de la institución que representa, así como de la influencia que tiene en Deltell. A partir de esta imagen, Deltell se imagina el taller que va a “adoptar” del siguiente modo: “un taller amb les

⁴³¹ Amanda Bath realiza un acercamiento al estudio del personaje mexicano en *Calders* centrándose en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Bath señala tres características recurrentes que Paz encuentra en la manera de actuar mexicana: en primer lugar indiferencia y prudencia extremas, con una proclividad a disimular las emociones. En segundo lugar, presentan una fe híbrida, mezcla de religión católica y pagana. Y por último, una actitud ante la muerte como parte de la vida. Bath tiene en cuenta asimismo los estudios de Oscar Lewis *Five Families: Mexican Case Studies in the Culture of Poverty* (1959) y *The Children of Sánchez* (1962). Véase Bath, 1987, pp. 112-113.

⁴³² Gregori, 2006, p. 91

parets recobertes de rajoles blanques, il·luminat amb tubs fluorescents, i unes màquines empavonades per les quals passaven muntanyes de paper. Els obrers, en aquella figuració, [...] feinejaven incansablement” (OA 110). Es decir, un espacio limpio, luminoso, ordenado, que anima a los obreros a trabajar. Sin embargo, lo que encuentra es: “una vella construcció d’una sola planta, on hi havia comerços insignificants i l’entrada, ampla i fosca, d’un garatge” (OA 110) por la que se accede al taller. Como descubriremos más adelante, los obreros que se encuentran tras ese túnel oscuro no sienten una inclinación por el trabajo. La CEA, que en su esencia es parte de A, tiene los rasgos que se atribuyen a este espacio: orden, disposición para trabajar. A su vez, el adjetivo “iluminado” da la sensación de claridad y transparencia. El taller, que pertenece plenamente a B, implica los valores opuestos de lugar desordenado, oscuro y poco acogedor, lo que transmite un interior turbio e inquietante.

Hay que destacar que el taller cuenta con una sola planta, es decir, se encuentra a un nivel espacial bajo, en oposición por ejemplo al gran edificio en el que se encuentra el Orfeo, con al menos tres pisos. Esto sitúa al espacio relacionado con A en un lugar elevado, con una connotación positiva, mientras que el lugar “bajo” donde se sitúa el espacio de B implica connotaciones negativas. En los textos previos hemos interpretado una percepción horizontal del espacio en el plano del discurso, basándonos en la oposición aquí/allí y cerca/lejos. También en *L’ombra* el conflicto del personaje exiliado de estar lejos de la patria se refleja en el discurso marcando la lejanía del espacio propio y la cercanía al ajeno, pero además, al aquí/allí, cerca/lejos se le suma una percepción vertical, relacionada con arriba/abajo. Si aquí/allí se asociaba con conceptos como bueno/malo, conocido/desconocido, propio/ajeno; los conceptos de arriba/abajo se relacionan con éxito/fracaso, afortunado/desafortunado, bueno/malo. Esta idea gana fuerza con la carta que Estrader deja antes de morir, en la que se dirige a sus coexiliados: “ens hem exiliat horitzontalment, quan el que calia era fer-ho d’una manera vertical: ja que ens n’anàvem, ho haviem de fer cap enlaire, perquè almenys ens hauríem elevat” (OA 250). Estrader implica que se han exiliado a otro espacio, pero no han cambiado su manera de actuar, no han mejorado a partir de la experiencia del exilio. Amanda Bath interpreta así la carta:

no n’hi ha prou amb el mer fet d’anar de manera horitzontal, físicament, d’un lloc a l’altre, satisfets de mantenir el propi estil de vida de cadascú en un nou domicili. El que també es important, és un moviment de superació, vertical i intel·

lectual, i alhora de distanciament de l'estil de vida i l'escala de valors que abans ens governava.⁴³³

Es decir, elevarse se asocia con una superación, implica una mejora. Encontramos diversos ejemplos en el texto que apoyan esta hipótesis, como el hecho de que cuando el protagonista está ilusionado con el taller y por fin parece que tiene éxito, escucha una música interior “en crescendo” (OA 182) que lo eleva, denotando como ascendente la suerte de los personajes. El fracaso, por lo tanto, se asocia con lo bajo, y podemos observarlo en el descenso personal del protagonista, descrito como un hundimiento:

De vegades el sorprenia la fredor amb què contemplava com el castell dels seus projectes desapareixia en una mena de procés de liquació. Els murs, d'una materia apegalosa, s'escorrien glació avall i la torre de l'homenatge arrossegava la bandera, un petit drap grotesc que se submergia a poc a poc en un suc grisenc. (OA 269)

En esta imagen, Deltell se distancia y observa desde fuera su propio fracaso sin poder hacer nada para remediarlo. La bandera es lo último que desaparece de manera simbólica, reducida a un trapo que agoniza hasta ser engullida por la masa grisácea en la que se ha convertido su vida. Para consolarse de todos los sinsabores que tiene que sufrir, Deltell invierte los valores de arriba/abajo: dado que él se encuentra en lo más bajo y algunos exiliados de éxito, como Fageda, en lo más alto, Deltell opina que “els qui menys valien eren dalt de tot i els millors arran de terra, aguantaven el trepig dels triomfadors” (OA 18). De este modo confiere la cualidad de “bueno” a lo “bajo” para situarse así en la mejor posición y hacer su situación menos dolorosa.

6.1.2. La construcción de un espacio de evasión

“Tot just en passar sota la llinda, ja es respirava un ambient de catalanitat” (OA 66)

Los personajes exiliados son conscientes en todo momento de que se encuentran en el lugar del otro, siendo la otredad del nuevo espacio o la nostalgia del propio perdido una temática

⁴³³ Bath, 1987, p. 140.

constante. Sin embargo, la tensión de estar desplazados se ve suspendida en los espacios donde los exiliados se reúnen para evadirse y crearse la ilusión de estar en el suyo propio (C). Podemos distinguir diferentes espacios de evasión en la novela, enclaves de la antigua patria A dentro del espacio ajeno. El más destacado es el Orfeó Català⁴³⁴, al que se describe como una “petita Catalunya [...] un model a escala reduïda bastit amorosament a ultramar” (OA 299). Esta reproducción de Cataluña cumple una importante función social, por ser el pilar que sostiene a la comunidad catalana en el destierro. Los exiliados que asisten regularmente al Orfeó se describen como los habitantes de un pequeño pueblo, donde todos se conocen. Este lugar, cuyo edificio o lugar físico pertenece a B es en su esencia, en su interior, plenamente A. El dintel de la puerta tiene la función de frontera que les transporta al nuevo espacio al traspasarlo, y el encontrarse en el nuevo ambiente les produce la ilusión de estar de nuevo, aunque sólo temporalmente, en A.

El segundo lugar de evasión más significativo es la CEA, la editorial donde trabaja un gran número de exiliados españoles, entre ellos Deltell desde hace quince años. Muchos de los personajes que se mueven aquí lo hacen también en el Orfeó y comparten así ambos espacios como lugar de evasión⁴³⁵.

Tanto el Orfeó como la CEA pueden considerarse heterotopías foucaultianas que se adaptan a los criterios de los espacios otros ya mencionados: se trata de emplazamientos relacionados con los demás de una manera diferente, que neutralizan la tensión de encontrarse en el espacio ajeno B, invirtiendo los rasgos de los espacios A y B. Aquí los miembros de la colonia son capaces de reproducir la vida que tenían en A antes del exilio. Asimismo, ambos lugares brindan protección a los exiliados, como vemos en el caso de Deltell, quien vuelve cual hijo pródigo al Orfeó y a la CEA para recibir ayuda y poder hacer frente a sus deudas cuando su empresa en el taller fracasa. Algunos de sus coexiliados son para Deltell como una “illa per al naufrag” (OA 294).

Sin embargo, a medida que la historia avanza, estos enclaves irán poco a poco cediendo terreno al espacio B, que los irá absorbiendo lentamente⁴³⁶. Causa de esto es en

⁴³⁴ Véase el capítulo 3.4. del presente trabajo para más información sobre esta institución.

⁴³⁵ Amanda Bath señala el Orfeó y la CEA como “territorio neutral”, en oposición a la imprenta (el taller) y a la casa de Deltell, donde el protagonista “afronta les realitats del món mexicà”. Bath, 1987, p. 134.

⁴³⁶ Según Noguera y Guzmán, “a *L'ombra de l'atzavara* els espais qued[en] ben determinats: d'una banda, els reductes de la identitat amenaçada- l'Orfeó Català i l'editorial CEA- i, de l'altra, el territori de l'amenaça creixent, primer la «fortalesa asteca» i el taller i, paulatinament, la ciutat sencera, fins ocupar l'espai de tot el país convertit en un enorme marge, en

gran parte el paso del tiempo, que hace que los exiliados pierdan la esperanza del retorno y cada vez encuentren menos consuelo en los espacios de evasión. La pérdida de la esperanza conlleva la paulatina desaparición de A y, por ende, de C. Por ejemplo, Estrader se da cuenta de que “la Catalunya que enyorava ja no existia i potser no havia existit mai. Potser era, només, el record de la juventut en un marc geogràfic i en desaparèixer aquella tan sols quedava el marc enquadrant un tros de paret escrostonada” (OA 247). El espacio A desaparece en la novela y Estrader se desengaña cuando se da cuenta de que no hay nada que esperar. Un espacio vacío, una ausencia imposible de llenar: en eso se ha convertido el espacio A, un lugar al que es imposible volver, al que sólo se puede acceder en la fantasía o la imaginación de los personajes. El espacio A se reduce a un espacio cero y los espacios de evasión les crean cada vez menos la ilusión de estar en la patria perdida: “en realitat, en Deltell ja no trobava pau enlloc. Temia el taller, ple d’enemics que li sobreien, i li feia angúnia d’anar a l’Orfeó, on hauria de donar explicacions sobre el seu fracàs” (OA 268). Los problemas del espacio B traspasan al lugar de evasión y Deltell ya no consigue evadirse en ellos, sólo recordar su fracaso. El nuevo espacio va absorbiendo a Deltell y todo lo suyo: “el país se’l menjava lentament, amb una flemàtica masticació de ruminant” (OA 287), hasta que llega un momento en que no tiene lugar propio ni pertenece a ningún mundo. A no existe, A' no es A, B es el lugar del otro y C deja de proporcionarle consuelo. Es esa pérdida absoluta del espacio la que hace que Estrader se suicide. Según sus coexiliados, Estrader se encontraba desde hacía tiempo “a fora, lluny de tot arreu” (OA 251). Lejos de todos los espacios y sin ninguno propio, no encuentra el sentido para vivir.

6.1.3. Tiempo

El comienzo de la historia se sitúa temporalmente cuando han transcurrido ya veinte años desde que los exiliados llegaron a México. Los desterrados muestran una preocupación por que el paso de los años no destruya la imagen de la patria que se empeñan en mantener viva en su recuerdo. Para ellos, España es y será la España de la Segunda República,

una boca terrible que devora en Deltell”. Marta Noguera y Carlos Guzmán: *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 308.

ignorando los acontecimientos que vinieron después. Por ello, mientras que en B el tiempo transcurre de forma natural, en el espacio que los exiliados han creado (C) se rompe con el tiempo convencional. Aquí el presente se encuentra determinado por el pasado: “El seu temps s’havia aturat a l’Espanya d’abans de l’any trenta-sis i allí la tenien com una bella adormida, sota campana de vidre, esperant-los a ells per llevar-se i tornar a caminar” (OA 44). Deltell, nostálgico, disfruta viviendo en el pasado porque se siente unido a un tiempo que para él fue mejor. Por ello “es complaïa a tenir encantades les agulles del seu rellotge” (OA 45). En ese espacio, el tiempo funciona como un bucle infinito, donde cada día se repite la misma discusión: volver o no volver: “Els dos punts de vista seguien dividint els emigrants [...] oposant-los; molts dels que se’n volien anar, era perquè a Mèxic només vegetaven, no havien aconseguit situar-se tal com Amèrica prometia” (OA 70). La idea de que en el exilio se encuentran “vegetando” nos acerca de nuevo, como en los textos anteriores, a la idea de la sala de espera, donde los exiliados dejan pasar el tiempo pasivamente, manteniendo su vida en un segundo plano: “Jo em pensaba que, a tot estirar, ens estariem tres o quatre anys a Mèxic. No valia la pena de posar-s’hi! Vegetant i esperant n’hi havia prou” (OA 74). Para reforzar el sentido de transitoriedad en el que viven los exiliados, el espacio B se compara con una pensión (OA 247), o con una representación teatral donde los exiliados son meros espectadores (OA 247). El destiempo o tiempo del exilio está considerado como un tiempo cero, hasta que su reloj vuelva a funcionar cuando vuelvan a la patria. El tiempo de B no se considera real, por ello Deltell tiene un momento fijado, el del retorno. Al igual que las heterotopías invierten la relación entre los espacios, la *heterocronía* hace que el tiempo en C sea inverso: viven de las esperanzas de un futuro que se asemeje al pasado que una vez tuvieron o creen que tuvieron.

En *L’ombra* volvemos a la idea de los exiliados como los durmientes de la cueva, para los que el tiempo está parado. Se muestran tan preocupados por conservar el pasado que se les escapa el presente, ajenos a los cambios que el tiempo ha ocasionado en A, en B y en ellos mismos. En primer lugar, A ha cambiado para convertirse en A'. En segundo lugar, B va cambiando para mejor, evolucionando, aunque los exiliados le nieguen cualquier tipo de adelanto. En tercer lugar ellos mismos, que han cambiado, ya no tienen cabida en el espacio que ahora ocupa el espacio de la patria: “Ha passat massa temps i ja no lliguem” (OA 79),

afirma Boixens después de rechazar A'. El paso del tiempo ha hecho de ellos mismos su mayor obstáculo.

6.2. El exiliado en el espacio ajeno

6.2.1. Los personajes exiliados en el nuevo espacio

La colonia de exiliados de *L'ombra* no presenta una actitud homogénea respecto al nuevo espacio, sino diferentes reacciones estereotipadas que muestran a pequeña escala la actitud general del colectivo. Proponemos una división de las reacciones de los personajes en el nuevo espacio en tres fundamentalmente⁴³⁷, basándonos en la división que el propio Calders ofrece en el prólogo a *Aquí descansa Nevares*, donde nos describe el comportamiento de los desterrados durante su exilio en México.

Calders diferencia tres actitudes. En primer lugar señala la de aquel “qui confesa una enyorança a seques i opta per emmusteir-se, ressentit i enemic de la circumstància que li toca, però incapaç de la decisió de sortir-ne”. En segundo lugar, Calders habla de los exiliados que “es giren de cara al retorn i no veuen res més, dauren i arrissen el passat i el converteixen en terra promesa, sovint reinventada”. En nuestra opinión, estas dos actitudes están directamente relacionadas, puesto que los que viven centrados en el regreso lo hacen a causa de una nostalgia de A. Por ello, aunaremos ambas en una sola: la del nostálgico de A, el inadaptado que sólo piensa en el regreso. En la novela, su mejor representante será Joan Deltell.

Calders señala un tercer comportamiento en el exilio: “n’hi ha d’altres que adopten una actitud triomfal i no poden amagar una sorprenent vanitat: se senten tan importants, que per l’encert d’acollir-los a ells un país adquireix la categoria d’intocable i es transforma miraculosament en un dels millors de la terra”⁴³⁸. Esta es la postura de los que no desean el regreso. Aquí diferenciaremos dos casos: los que se adaptan al nuevo espacio y a menudo

⁴³⁷ La división binaria que propone Carme Gregori nos parece igualmente válida: “amb l’ excepció del protagonista, els membres de la colònia catalana no són vistos com a personatges individualitzats i complexos, sinó com a representacions d’actituds que apareixen en relació d’oposició binària: els partidaris de quedar-se a Mèxic enfront dels partidaris de tornar a Catalunya; els qui s’hi senten en un medi hostil enfront dels qui consideren Mèxic un paradís; els qui han fet fortuna amb els negocis enfront dels qui han fracassat...”. Gregori, 2006, p. 92.

⁴³⁸ Pere Calders: “Aquí descansa Nevares”, en Julià Guillamon (ed.): *Narrativa catalana de l’exili*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005, pp. 387-388.

toman una actitud altiva como es el caso de Carles Ramoneda; y los que han vuelto a la patria, pero allí han tenido nostalgia por el país de acogida, como la familia Boixens.

6.2.2. Nostalgia, adaptación, *contranostalgia*

Quan algú ha d'abandonar la seva terra per qualsevol causa i en troba una altra que li sembla més convenient per a viure-hi, només té dues opcions raonables: quedar-s'hi del tot, amb cos i ànima, o anarse'n amb el seu enyorament a coll, tornar a casa si és que la nova li resulta incòmoda per a l'esperit. Voler convertir-se en un activista permanent de la nostàlgia és un mal negoci que aboca a balanços desoladors.⁴³⁹

Así, como un activista permanente de la nostalgia, podríamos definir a Joan Deltell. Al comienzo de la novela, Deltell lleva ya veinte años refugiado en el espacio B. Pese a esta larga estancia, y a tener una esposa mexicana, vive anclado en el recuerdo del mundo catalán que ha dejado atrás. Rechaza de forma consciente toda posibilidad de adaptarse a B negándose a disfrutar el nuevo espacio, ya que es como traicionar sus ideales y la antigua patria. Para Deltell, conservar intacta la imagen de A y rechazar todo lo relacionado con B es la mejor manera de mantener la unión con el pasado:

En Deltell, *allí*, no volia trovar-s'hi bé i ho havia aconseguit fins aleshores, no pas sense esforç, amb la punya de tancar els ulls i mirar cap endins. Havia arribat a estimar el seu enyorament, que era, ahora, martiri i penyora de salvació. La resta eren somnis, il·lusions més o menys vagues. Però, l'enyorament era ben seu, l'única cosa real que posseïa. (OA 190)

La nostalgia se convierte en su bien más preciado, en lo único que nadie le puede arrebatarse. Deltell convive con ella de manera peculiar, llevándola hasta el extremo de disfrutarla⁴⁴⁰ y considerarla un refugio: mientras que otros intentan liberarse del peso de la añoranza para dejar de *habitar* el nuevo espacio y comenzar a *vivirlo*, Deltell se cobija en ella como si fuera un espacio utópico de evasión en el que encuentra consuelo, se arropa con sus recuerdos idealizados del mundo A y anhela el retorno. Estos recuerdos le permiten suspender la tensión de encontrarse en el espacio ajeno y crearse la ilusión de una patria idealizada a la que quiere volver.

⁴³⁹ Pere Calders, 1980, pp. 5-6.

⁴⁴⁰ Deltell "s'havia acostumat a aquella silenciosa, quasi agradable, manera de sofrir" (OA 54-55).

En una mezcla de nostalgia y fantasía, Deltell se crea un mundo alternativo. Aquí se imagina en diferentes situaciones: ganando la lotería, como un empresario de éxito o de vuelta a Barcelona como un triunfador. Ante los fracasos que experimenta en la vida real, se va aislando en este espacio que nadie le puede quitar y, mientras que sus otros lugares de evasión poco a poco van siendo absorbidos por B, su fantasía queda intacta.

Nostalgia y retorno están unidos: es ésta la que empuja tanto a Deltell como a un grupo de exiliados del Orfeo a idealizar el regreso al espacio A que ya no existe. Algunos de ellos parecen verdaderas almas errantes esperando el regreso, “sempre una mica enyoradissos de les esplendors passades, sempre parlant de la manera de tornar-hi” (OA 44). El retorno se convierte en el espacio virtual ideal de “lo que podría ser” y con ello en un espacio alternativo de evasión. La vida en el nuevo país es pasajera, lo que realmente importa es volver, que pasa a ser la única opción para Deltell: “Si m’he de quedar aquí, em mataré” (OA 272).

La nostalgia en la colonia depende del éxito de cada exiliado. Según lo bien que les vaya económicamente en B, la nostalgia será mayor o menor. De hecho, cuando Deltell empieza a tener éxito, o empieza a imaginarse que tiene éxito, toma automáticamente otra actitud respecto a México: “es mirava els carrers i les cases amb una mirada nova, com si els hagués rentats i embellits amb una pluja meravellosa” (OA 135). Se esfuerza entonces por ver las cosas de otra manera: “en Deltell mirà els rostres obscurs amb simpatía, procurant posar-los sota la seva nova llum” (OA 104).

Al final de la novela, Deltell se encuentra en una situación económica que le impide el retorno. Todas sus esperanzas de marcharse gracias a la fortuna que haría en el taller se convierten en deudas que le atan todavía más al espacio B y tienen el efecto contrario al deseado: “era com si hagués fugit al revès, per un camí enganyador que no tan sols el tornava al punt de partida, sinó més enrera” (OA 272). Nos da la impresión a partir de este momento de que se resigna a quedarse con todas sus consecuencias, sobre todo cuando, en el Orfeo, se une al grupo de los que están a favor de permanecer en México. Pero se trata sólo de una estrategia de evasión, puesto que él siempre tiene el regreso en la mente:

Aquest grup de la oposició es reunia, entre altres coses, per llegir cartes d'amics o de familiars residents a Catalunya, i les interpretaven, feien unes pacients i agudes adaptacions dels textos, per tal de no deixar-se enganyar pel que deien i

endevinar el que estaven segurs que volien dir. Escoltant-los, en Deltell s'animava i no se li feien tan pesats els cinc anys que, pel cap baix, li quedaven encara de permanència a Amèrica. (OA 299)

Con esta actitud sólo pretende ganar tiempo y no sufrir. Se da cinco años para reunir el dinero y las fuerzas suficientes para marcharse, dado que todos sus problemas en B lo han dejado abatido. Entendemos que no pierde la esperanza, sino que vuelve a su estado inicial de añoranza, y cuenta los minutos, los días, las navidades que le quedan en el país de acogida (OA 301).

Una segunda actitud ante el nuevo espacio es la de los que se han adaptado o resignado a la estancia en B. En oposición al grupo de exiliados que viven obsesionados con el retorno, existe el grupo de los que se han dado cuenta de que es imposible volver a esa Cataluña que añoran, o son conscientes de que no pueden volver porque están demasiado unidos por los lazos familiares al nuevo espacio. Este grupo desprestigia el espacio A', a modo de consuelo por tener que quedarse en B:

presentien que s'haurien de quedar a Amèrica i s'aplicaven a decorar la fallida; ben mirat, Catalunya no era res de l'altre món. La Catalunya d'ara, s'entén, perquè l'altra era una estampa folklòrica intocable i una cançó o uns versos els trobaven sempre a punt. Però la d'ara...S'hi ofegarien, sobretot després d'haver viscut tants anys en un país on tothom feia el que volia. No! A ells no els "enganxarien" pas. Estaven ben decidits a quedar-se, i aquesta decisió intel·ligent, cauta, plena de bon sentit, els causava un mal humor inaguantable. (OA 245)

El narrador nos muestra con ironía la contradicción de este grupo que toma la decisión correcta de quedarse, aunque no tienen otra elección. En realidad no toman la decisión de quedarse, sino de resignarse. En la cita se puede apreciar el cambio que ha tenido lugar en lo que era el espacio de la patria y lo que es ahora, es decir, lo que hemos venido llamando A y A'. Este grupo rechaza A' y por ello no quieren volver, pero si pudieran volver a A, al espacio idealizado que añoran, lo harían sin dudarlo. Cuando Deltell se da cuenta de la imposibilidad del retorno, opta por alegrarse de que las cosas vayan mal en A' como consuelo para el alma. Las playas sucias, las viejas casas a punto de derrumbarse "el compensaven estranyament de les amargors de l'absència" (OA 300).

Dentro de este grupo se encuentran aquellos refugiados que han tenido éxito en el país de acogida, por lo que se muestran altivos y alaban las virtudes del nuevo espacio. Entre ellos se encuentra Carles Ramoneda, quien “com a prova del seu mexicanisme, havia posat el nom de Cuauhtemoc al seu fill, i el de Xòtxitl a la seva filla. Cuauhtemoc Ramoneda, Xòtxitl Ramoneda... li costava un esforç cada vegada que havia de cridar-los, però era una afirmació de voluntat que valia la pena” (OA 82). Su orgullo como mecanismo de defensa les hace, del mismo modo, atacar la patria para reforzar su éxito en el nuevo espacio.

Por último, la tercera actitud es la de los que se muestran contrarios al retorno, puesto que han sufrido una *contranostalgia*, como es el caso de Boixens y su familia. Al comienzo de la novela, Boixens se nos presenta como un exiliado que pertenece al grupo de los que añoran ciegamente el regreso, por ello ahorra durante años con una “previsora nostàlgia” (OA 70). Cuando por fin consigue el ansiado retorno, éste se convierte en una gran decepción, al encontrarse de vuelta no en A, sino en A', un lugar completamente diferente. Tras la decepción vuelve a México y cambia de bando en el Orfeó, sumándose al grupo de los que no quieren regresar. Esto es un duro golpe para todos los que todavía ansían el retorno: la familia Boixens pasa de representar un modelo a imitar, tras haber ahorrado durante años para volver fieles a la patria, a convertirse en unos traidores que rechazan el espacio propio prefiriendo el ajeno. Boixens, a modo de excusa, recomienda a la comunidad de exiliados que hagan como él: volver, para abrir los ojos, desengañarse, y poder seguir con su vida: “Tots hauríem de fer un viatge a Catalunya, per treure'ns l'enyorança. És una vacuna excel·lent...” (OA 78). Pero Deltell se niega a verlo, y sus ojos de nostálgico le dejan ver sólo lo que quiere ver.

Este fenómeno del retorno al país de acogida o echarlo de menos, lo trata Mario Benedetti en su artículo *El desexilio*⁴⁴¹. El concepto de *desexilio* se refiere a la posibilidad de *desexiliarse*, es decir, regresar a la patria. Lo que parece obvio después de una situación en la que no se regresaba al espacio propio por una prohibición, se convierte en un conflicto cuando algunos no deciden regresar, y en un conflicto aún mayor cuando se decide hacerlo. Esto se debe, por un lado, a los problemas que surgen en los que se quedaron cuando reciben a los exiliados. Por otro, a los problemas que afrontan los que vuelven por encontrar

⁴⁴¹ Véase Mario Benedetti: “El desexilio”, en *Articulario. Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el Sur*, Madrid: El País/Aguilar, 1994, pp. 39-44.

un país cambiado, diferente al que se esperaban. Según Benedetti, la comprensión de ambos es decisiva, pero no siempre se puede contar con esto. Se trata de “una experiencia inquietante, que sólo tendrá un buen desenlace si tanto los de fuera como los de dentro proceden sin esquematismos [...] Que los amigos, o los hermanos, o los miembros de una pareja, al reencontrarse, sepan de antemano que no son ni podrían ser los mismos”⁴⁴².

En *L'ombra*, observamos que la incompreensión entre los que eran compatriotas es una de las razones que hace cambiar la actitud ante el retorno en la familia Boixens. Los que se quedaron en Cataluña son ahora desconocidos, o bien la familia Boixens cambió tanto en el espacio B que ahora ambos no se reconocen. Boixens opina que “Barcelona està molt bé... Però no tant com ens pensem. D'una banda creix, pero de l'altra està petrificada. La tenen tot bruta...” (OA 79). Con esto excluye de su comunidad a los que habitan A': son “ellos”, “otros”, y a la vez son enemigos, ya que han ensuciado lo que era A y lo han convertido en A'. Los cambios y el nuevo entorno producen una sensación de ahogo, de asfixia, similar a la que otros de los personajes exiliados encuentran en el destierro: A' se convierte en otro exilio y no en un regreso. Lo más parecido a lo que era A, aunque paradójico, es B. Así lo vemos cuando Boixens abandona Barcelona para volver a México: “Cap a Mèxic! Cap a casa!” (OA 300). Esta identificación del país de acogida como hogar es la base de la *contranostalgia*, término acuñado por Benedetti, que se asocia con el *desexilio* y se define como “la curiosa nostalgia del exilio en plena patria”⁴⁴³. Ésta es, en el caso de Boixens, la razón que les hace finalmente regresar a México. Nadie es culpable de estas diferencias que se han creado en personas y espacios, pero finalmente “la represa de contacte s'assembla més a una topada que no pas a un retrobament” (OA 71). Un choque de nuevo entre diferentes culturas y costumbres, porque los exiliados ya no son en esencia los que eran, sino que tienen una fuerte influencia de B a causa de la hibridación.

6.2.3. Hibridación

Tanto los personajes de B como los personajes exiliados que habitan B protegen ante todo su identidad cultural. El mejor ejemplo lo tenemos en Joan Deltell, quien a pesar de tener

⁴⁴² *Ibidem*, p. 41.

⁴⁴³ *Ibidem*, 1994, p. 43.

una familia mexicana intenta mantener las distancias con el país de acogida, muchas veces de una manera un tanto grotesca. Para Deltell, la mejor forma de evitar el contacto con B, es hacer que se parezca a A. Es decir, catalanizando o *desmexicanizando* el nuevo espacio, la nueva cultura y sus habitantes, comenzando por su esposa Adela:

Tenia un pla ambiciós: convertiria l'Adela en una catalana, li canviaria subtilment els costums, per crear-se una illa a l'exili i refer la vida a base de records [...] la portaria sovint a l'Orfeó i freqüentarien famílies amigues, perquè "veiés la diferència" (OA 25-26).

Deltell intenta conseguir su objetivo por medio del espacio C, el Orfeó. Está seguro de que el contacto con la cultura catalana abrirá los ojos a Adela sobre cuál es el mejor espacio para ambos. Deltell atribuye al espacio C una cualidad de filtro que va a *desmexicanizar* a los personajes de la cultura B que allí se encuentren. Pero este intento no sólo fracasa, sino que obtiene el efecto contrario: origina en su mujer una aversión hacia el resto de la colonia catalana, con la que no quiere tener ningún contacto, ya que los considera una "colla de mensos" (OA 26). Frente a la propuesta de su marido de trasladarse en el futuro a vivir a Cataluña, Adela afirma no estar dispuesta "a passar tota la vida en un Orfeó Català gran, voltada de *menso*!" (OA 134).

Deltell intenta conquistar a su esposa por medio de la gastronomía catalana, pretende catalanizar su cultura culinaria y convertirla así en uno de los suyos, pero también fracasa en esta empresa:

Deltell, amb un llibre d'Ignasi Domènec a les mans, ensenyava l'Adela a preparar un plat típic. L'Adela, en un moment de distracció del seu marit, va tirar xile al guisat i no es va parlar mai més d'experiències culinàries; la taula matrimonial es va parar per sempre més per als plats mexicans: *mole*, *guacamole*, *chalupas*, *chilaquiles*, *tacos*, *birria*, *atoles*, *pozole*, *barbacoa* tots els diumenges, sopa aguada molt sovint i sempre *tortillas de maiz* en substitució del pa, alternant amb altres plats d'exòtics noms indígenes. (OA 25-26)

En este sentido, reaparece la actitud de los exiliados como conquistadores, que llegan al nuevo espacio con la intención de continuar su vida tal como era en A, sin reparar en la cultura B. Tienen los prejuicios históricos de la Conquista, por ello, aunque muchas veces inconscientemente, se consideran una raza superior a la que habita el país de acogida y se

creen con derecho a cambiar todo a su gusto. Deltell no es en principio el prototipo de español conquistador que quiere arrasar con las costumbres mexicanas aunque, como indica Amanda Bath: “malgrat que ell, al principi, rebutgi la idea de veure’s inclòs en aquesta crítica generalitzada de l’europèu, a mesura que el temps transcorre demostra una actitud de similar superioritat en el tracte envers els seus empleats mexicans”⁴⁴⁴. No sólo en el trato a sus empleados, sino también a su familia, como veremos más adelante.

El tema de la colonización y conquista de B llevada a cabo por los habitantes de A subyace en los personajes de ambos grupos, con los prejuicios y problemas que esto conlleva para la convivencia. El tema se aborda de forma directa en el capítulo 3 de la novela, donde el vecino don Lupe y Deltell tienen una discusión sobre los indios y la manera en que los extranjeros imponen sus ideas sobre ellos, a pesar de que en absoluto lo deseen o necesiten. Los mexicanos no olvidan que el grupo que viene ahora en busca de auxilio es el que hace siglos fue verdugo de su cultura, y en cierto sentido quieren hacerles pagar por ello. Este sentimiento de rechazo *ab origine* se ve alimentado por el hecho de que algunos de los exiliados afrontan su llegada al nuevo mundo no como un exilio sino como una colonización, adoptando la actitud de misioneros que desean ayudar a la nueva cultura, cambiándola para mejor. Deltell aunque no lo sospecha, es un ejemplo de ello, dado que quiere “hacer ver la diferencia” a su esposa, la diferencia entre lo que es bueno, lo *nuestro* y lo que no, lo *del otro*. Por ejemplo, Deltell considera que los mexicanos no están tan capacitados como los españoles para el trabajo. Respecto a la plantación de cocos del padre de Adela Deltell opina que “potser aquell home insignificant tenia una veritable mina, que la seva deixadesa ancestral no li permetia d’explotar” (OA 33). Achaca el fracaso de la plantación de don Xema a su raza, a una “dejadez ancestral” contra la que nada se puede hacer. Por eso hay que ayudarlos, mostrarles el camino correcto, que es únicamente el camino europeo. Los mexicanos son conscientes de ello:

-Vostès- deia a en Deltell-, converteixen els seus gustos i les seves inclinacions en ideals universals. Els sembla que les solucions bones per a vostès han d’ésser bones per a tothom i quan volen ajudar una raça que no és la seva creuen que elevar-la ha de ser forçosament fer que se’ls assemblí, adoptant els seus costums i les seves preocupacions. L’única llibertat bona és la que s’han

⁴⁴⁴ Bath, 1987, p. 136.

inventat i desitgen vostès, la que s'imaginem, i el que ens ha de fer feliços a tots és, precisament, el que els fa feliços a vostès. (OA 59-60)

Estos ideales universales se refieren precisamente al colonizador. Los exiliados utilizan en realidad esta actitud como una estrategia de autodefensa, como escudo para afrontar la situación de verse lejos de la patria:

L'administrador era [...] un espanyol de Pamplona el qual, com el mateix Deltell, es preguntava cada dia – amb estupor- com era que havia anat a parar tan lluny del seu país. Però a ell l'ajudava l'esperit dels antics exploradors i estava convençut que, ja que era allí, la seva missió era fer tots els esforços possibles perquè els indis se li assemblessin, elevant-los amb exemples redemptors. (OA 234)

Los mexicanos, por su parte, se refieren a los exiliados con un “vostès” que no hace referencia a los exiliados europeos que huyen del régimen franquista, sino que “volia dir l'uropeu de mirada encesa i ànima abusada, el blanc que ho arrasava tot en nom d'una redempció que portava a tot arreu amb la bandera desplegada de les seves conviccions” (OA 59). En cualquier caso, Deltell es un conquistador frustrado, una parodia del mismo, dado que sus esfuerzos por cambiar la cultura ajena son en vano: “hi havia arribat amb una gran empenta, disposat a capgirar-lo a fi de bé, amb la taleia missionera dels europeus. [...] Massa grans planures, massa muntanyes altes i, sobretot, massa gent per a un home sol” (OA 287-288). Finalmente se resigna a que no puede con ellos, a que no se puede aspirar a la pureza, por ello la hibridación forma parte de su vida en el país de acogida. Incluso en el Orfeó, donde todo es catalán, existe un híbrido: su ascensorista es mexicano.

Deltell pone todas sus esperanzas en el nacimiento de su hijo, del que quiere hacer un catalán puro: “aquell fill, no se'l deixaria prendre. No el devorarien la família ni el país, en faria un català de soca-rel, que fins i tot s'enyoraria com ell” (OA 39). Deltell quiere hacer que su hijo añore una tierra que no es la suya, que nunca ha visto y que ya ni siquiera existe, aunque él está convencido de que “el nen canviaria de seguida en contacte amb la terra” (OA 49), refiriéndose a *la* tierra en concreto, marcándola como la única válida. Por esta razón, desde el comienzo su proyecto está destinado al fracaso. Deltell se da cuenta de ello antes de lo que esperaba cuando, nada más nacer, ve que su hijo en su apariencia es similar a los personajes de B, por su piel oscura. Desde ese primer momento asume que su propio

hijo forma parte del otro mundo. Su color de piel es el primer paso para que Deltell sienta cierta aversión hacia él y lo sienta como ajeno: “A més d’un estrany, el seu fill era de vegades un petit enemic, que per pur instint emprèn els camins que en Deltell intentava barrar-li” (OA 42). Con ello su hijo pasa a engrosar la lista de enemigos que se ha creado el protagonista, bajo la consigna de que todo aquél que no está con su cultura, está contra su cultura. Se avergüenza de él cuando lo lleva al Orfeo, porque es como el ascensorista mexicano, que sólo dice unas palabras para entretener a las visitas, puesto que “Xordi no sabia un borrall de català, o tan poques coses i tan aïllades que només servien per a fer riure donya Xole. Això sí: *ho entenia tot*” (OA 42). En realidad, Xordi habla “a la mexicana” (OA 56) y se acaba convirtiendo en un “indi murri” (OA 254), lo que le aleja todavía más de Deltell.

El nombre de su hijo nos ofrece la mejor muestra del fracaso de Deltell y de la hibridación que envuelve la vida del exiliado en el país de acogida. Deltell quiere llamar a su hijo Jordi, nombre típico catalán, pero en sus apellidos se encuentra ya la mezcla: Deltell, apellido catalán, y Rodríguez, el apellido ajeno. En su imaginación, Deltell intenta borrar las huellas de la cultura del otro: “Jordi Deltell i Rodríguez. En pensar en el cognom matern el cor li va fer un salt. No. L’acostumaria a escriure Jordi Deltell R., i fins i tot pensà que es podria suprimir la R tranquil·lament, sense que passés res” (OA 39).

Lo que finalmente ocurre es el proceso inverso: el apellido que se acaba borrando es el catalán, dado que los personajes de B siguen el mismo proceso de “limpieza” que Deltell lleva a cabo. Y es que, si los exiliados pretenden mostrarse impermeables a la nueva cultura, lo mismo hacen los nativos respecto a la cultura invasora:

Quan el nen va cumplir set anys, ja feia temps que es deia Xordi; així, l’anomenaven la seva mare, la seva àvia, els veïns i, a l’escola, els mestres i els altres nois. A l’escola, el nom i els cognoms havien sofert una curiosa transformació: al principi li deien Xordi Deltel, menjant-se una ela; després, com que allò de Xordi, malgrat haver-hi introduït la x nacional, els semblava una mica estrany, els professors començaren a usar la forma Deltel-Rodríguez i, en moments d’enuig, quan havien d’imposar l’autoritat a favor de la disciplina, feien un sol crit: “Rodríguez!”. (OA 41)

Los personajes de B son, asimismo, híbridos influenciados por la cultura A. Adela, el personaje mexicano que más duramente ataca a los catalanes, está orgullosa de tener una piel clara y de ser diferente a los suyos. Tanto ella como su familia, que aparentemente

quieren preservar su identidad de la ajena, en realidad consideran la otra raza como superior y pese a todo desean ser como los otros. El hecho de que Adela sea de piel más blanca que sus hermanos, cosa que irónicamente se atribuye a un antepasado español, es un orgullo para todos. Incluso la llaman la *güera* con satisfacción, como se denomina a las personas blancas de piel. El color de la piel de su hijo, que para Deltell es demasiado oscuro, es para su esposa y su familia, en cambio, claro. Por ello cuando nace exclaman satisfechos que es tan blanco como su madre, borrando o ignorando las huellas de Deltell.

A lo largo de la novela, la pasión por la pureza de Deltell pierde su fuerza, aunque no desaparece. El protagonista evoluciona aceptando que la cultura B poco a poco no es tan ajena para él. Un ejemplo es el momento en el que Deltell contempla la ciudad, su gente y sus costumbres desde el balcón del Orfeo, es decir desde *su* espacio. Lo que ve, para él, es un “món estrany” (OA 81), un mundo que no es suyo, pero después de tantos años, desde la perspectiva de un espectador en la distancia, se da cuenta de que *ya* no es tan extraño, y de que poco a poco las escenas que observa le van resultando familiares. Con el tiempo se ha acostumbrado al nuevo entorno, porque el tiempo lo cambia todo, no sólo los espacios sino también a los personajes. Deltell sabe que se puede acostumbrar a la comida más exótica⁴⁴⁵, a la manera de hablar de los mexicanos, a todo lo que en un primer momento le resultaba tan extraño. Se resigna a la convivencia con estas nuevas costumbres, aunque las sigue considerando peores que las suyas. A diferencia de Melcion, quien afirma que “el protagonista de la novel·la, però, acaba acceptant que la manera d’entendre les coses dels mexicans no ha de ser necessàriament pitjor que la d’un europeu com ell: són senzillament diferents i no cal esforçar-se per imposar-ne una damunt l’altra”⁴⁴⁶, opinamos que simplemente se deja llevar por el clima tropical que, según él, es el culpable de todo, y decide no hacer nada para cambiarles. Opta, pues, por la indiferencia que caracteriza el carácter mexicano.

Paralela al nivel de la historia, la hibridación está presente al nivel del discurso. Los nombres de las calles, así como de los platos mexicanos que aparecen en el texto, en cursiva y en español, hacen que el lector obtenga tipográficamente un híbrido de ambas

⁴⁴⁵ Cuando donya Xole prepara a don Xema para comer “*capulines*, la llagosta terrestre immortalitzada per les plagues”, que causan una gran repugnancia en Deltell, donya Xole le dice que se acostumbre: “el greu era que en Deltell estava segur que acabaria per acostumar-s’hi i que pot ser li agradarien i tot. Era una qüestió de temps” (OA 255).

⁴⁴⁶ Véase Melcion, 1998, p. 615.

lenguas y subrayan la alteridad presente. Sin embargo, los nombres propios de los mexicanos, como donya Xole, Xebo o Natxo, se adaptan a la escritura catalana. Lo mismo ocurre con los nombres de los personajes de los cuentos mexicanos de Calders *Gent d'alta vall* y *Aquí descansa Nevares*, como Xabela, Monxo, etc. Patricia Hart señala que es una estrategia del autor para acercar los personajes al público catalán:

When Calders chooses to catalanize the spelling of his Mexican character's names [...] he moves them closer to his reader's consciousness. The names have a definite Mexican flavor, but by spelling them phonetically for his Catalan readers, Calders makes the characters subconsciously more accessible. This decision is far from being a trivial or casual one, as Catalan fiction set in Barcelona frequently conserves the Castilian forms and spellings of names of the non-Catalan characters, reflecting the coexistence of both naming systems in Catalan reality.⁴⁴⁷

Tipográficamente también se separa lo *nuestro* de lo *del otro* con la cursiva, por ejemplo “les *nostres* reunions” (OA 14-15). Así, el lector tiene presente constantemente la otredad y la mezcla.

6.3. Otros espacios, espacios otros

6.3.1. La funeraria y el cementerio

Com creixia el cementiri! Tots hi anirien a parar [...];
la majoria dels catalans morts a Mèxic eren allí. (OA 17)

Junto al Orfeo y la CEA, encontramos en el texto más lugares *otros*, espacios que mantienen relaciones diferentes con el resto de emplazamientos. Trataremos en primer lugar dos de ellos de forma conjunta, la funeraria y el cementerio, al tener ambos el motivo común de la muerte. Estos dos espacios constituyen el trasfondo del primer capítulo de la novela dedicado a la muerte de Estrader.

Morir lejos de la patria es algo que aterra a la mayoría de los miembros de la colonia, entre ellos Deltell, que considera el espacio de la funeraria como un peligro potencial, un paciente enemigo (OA 10) para su objetivo de regresar al espacio A. Caer presa de este

⁴⁴⁷ Patricia Hart: “Here lies syncretism: Marvelous seny in Pere Calders’ *Aquí descansa Nevares*” en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, p. 216.

espacio significaría permanecer lejos de la patria eternamente. La funeraria se convierte, según Carlos Guzmán, en “un veritable símbol fatídic de l’involuntari arrelament i de la cursa contra la mort en un país aliè”⁴⁴⁸.

La colonia de exiliados se apoya tanto en la vida como en la muerte, por esta razón la funeraria es el espacio destinado a la última reunión y despedida a los que emprenden el viaje eterno. Para los desterrados, este *viaje* se convierte en un *exilio* eterno, de ahí que se quiera llevar el cuerpo de Estrader de vuelta a la patria, en un intento de “rescatar” a su amigo de quedarse por siempre en el país de acogida. De este modo, la esperanza del retorno sobrevive más allá de la muerte: “la mort t’ha sorprès lluny de la patria, però et prometo que, algún día, hi portarem les teves restes perquè descansis entre els teus...” (OA 19). Así, con el deseo de que descansen entre los suyos y no entre los otros, la división entre lo propio y lo ajeno se extiende al espacio de la muerte. Incluso el ataúd de Estrader luce una bandera catalana, marca de que no pertenece al espacio B, sino al A. En el cementerio, los de *aquí* y los de *allí* se encuentran también separados: a los exiliados fallecidos en el espacio B se les entierra en un lugar *otro*, el “Panteó Francès”, para que puedan evadirse de B para toda la eternidad.

Con el entierro de Estrader, la muerte planea amenazante sobre los personajes desde el primer capítulo. Amanda Bath relaciona el título de la novela con la muerte, puesto que para ella “l’«ombra de l’atzavara» significa no tan sols l’hospitalitat oferida als forasters, sinó també la mortalitat, a diversos nivells; així, la vall de Mèxic pot ser equiparada amb la bíblica «vall de l’ombra de la mort» per a molts catalans”⁴⁴⁹. Para Bath, la muerte en la novela hace referencia al sufrimiento de la comunidad de exiliados, y añade que “un altre tipus de mortalitat, que també es fa present entre els catalans, és la mort de llurs aspiracions i ambicions a través del solc que produeix en les seves identitats l’estil de vida penetrant i insidiós del mexicà”⁴⁵⁰. Es decir, volvemos a la idea del exilio como la muerte del exiliado que aparecía en *Der Ausflug*. En *L’ombra*, cuando Estrader se da cuenta de que el ansiado retorno al que aspira es imposible, decide quitarse la vida. Deltell no considera esa opción, puesto que la muerte le alejaría del retorno y él, nostálgico, vive pendiente de esa espera, aunque sí que se hace patente en él una muerte en sus aspiraciones y esperanzas.

⁴⁴⁸ Véase Guzmán, 2008, pp. 79-80.

⁴⁴⁹ Bath, 1987, pp. 141-142.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

Los personajes de los espacios y culturas A y B tienen diferentes comportamientos ante la muerte. Si bien los personajes de A la temen, ya que significa el alejamiento definitivo de la patria que tanto añoran, los personajes de B en cambio le restan importancia. Mientras que el suicidio de Estrader deja huellas significativas en sus compatriotas, los habitantes de B que pierden un familiar se preocupan más por la cuestión económica de hacerse cargo del entierro, o de tomarlo como excusa para no ir a trabajar (OA 202).

Como hemos observado, ambos espacios, la funeraria y el cementerio son lugares de despedida. Cabe apuntar para terminar un tercer lugar de despedida, aunque no en relación con la muerte, que es el aeródromo: el sitio puente entre los que se van y se quedan. En el texto no aparece como espacio, pero se menciona al mismo nivel que la funeraria, como el lugar donde se reúnen para decirse un adiós, a veces definitivo: “ja se sap: els catalans a Mèxic fem vida social al cementiri al camp d’aviació, quan algú se’n va per sempre o quan algú altre fa el seu viatge a Catalunya i l’hem d’anar a acomiadar per donar-li encàrrecs” (OA 14).

6.3.2. La casa

La casa representa típicamente, también fuera de los textos del exilio, un espacio de evasión, un refugio donde la persona encuentra una distancia que la separa del mundo exterior. Sin embargo, la casa de Deltell en la que convive con la familia de su esposa, no equivale a un hogar sino que está descrita en términos de campo de batalla. Se trata de la reproducción de una guerra a pequeña escala, la guerra de lo propio contra lo ajeno: Deltell, excombatiente en la Guerra Civil, ha transportado la experiencia de la cruzada a su propia casa. La semántica que se asocia con este espacio se transmite en términos de un vocabulario bélico: se nos habla de peleas, venganzas (OA 27), contraataques (OA 35); los comentarios que se lanzan Adela y Deltell se describen como flechas (OA 101); y Deltell habla de “mortificar” a su oponente (OA 22) o de crearse aliados (OA 27-28). Es una guerra que se compone de diversas batallas a lo largo de la novela (OA 22), donde el matrimonio participa en una lucha en la que “dos països quedaven malament sota una crítica acerba, que arribava a l’insult” (OA 26-27). Porque, en esta batalla, los grandes protagonistas son los espacios de cada uno de los personajes, que se instrumentalizan para “atacar” al enemigo.

Por ejemplo, Adela y su madre decoran la casa con todo tipo de figuras y fotografías mexicanas, e incluso un retrato de Porfirio Díaz, el líder que precedió al general Cárdenas. Por su parte, Deltell “aprofitava els escassos espais disponibles per clavar-hi fotografies de la Rambla de Barcelona, dels jardins de Montjuïc o del Tibidabo” (OA 35). Entre el matrimonio existe una barrera insalvable: mientras Deltell desea catalanizar su casa con las fotos de Cataluña, su mujer intenta mexicanizarla.

Deltell trata de pasar el menor tiempo posible en este pequeño campo de batalla, en el que se encuentra en inferioridad numérica, dado que el enemigo crece a medida que avanza la novela: al principio sólo tiene que enfrentarse a Adela y su madre, después llega su cuñado, más tarde su propio hijo y por último don Xema, su suegro. A veces se une al enemigo don Lupe, su vecino. En este espacio no tiene aliados, sólo entran los personajes de B, en ningún caso los de A. En un momento de la novela, su amigo Solana le acompaña a casa después del trabajo, pero no pasa del dintel que hace de frontera entre espacios (OA 52).

La casa está situada en un edificio que, aunque está lleno de gente y da una falsa sensación de alegría, esconde un “espès fatalisme tribal” (OA 24). Deltell es el único extranjero en el edificio, con lo que al penetrar este espacio se ve confrontado directamente con lo ajeno: “cada vegada que entrava a casa seva, [...] es feia tot de preguntes. ¿Com que havia anat a parar allí? Era el mateix estupor que el deprimía quan, en un pujar en un autobús, es veía de sobte voltat de cares obscures” (OA 24). Las caras oscuras a las que se hace referencia representan la alteridad que rodea a Deltell. Entrar a su casa es penetrar en un espacio extraño lleno de desconocidos. Se trata de un lugar cerrado en el que se siente atrapado y del que no puede escapar. En estos términos, define su casa como una “ratonera”⁴⁵¹, un “diminut infern”⁴⁵² o una “fortalesa asteca”.

La disposición de este espacio refleja la posición secundaria que tiene el protagonista en su propia casa: Deltell “només tenia, en un racó del menjador, un armari bast de fusta amb uns quants llibres” (OA 34). Sus cosas, como él, se encuentran arrinconadas, desplazadas. En la guerra que tiene lugar en este espacio, Deltell pierde casi todas las

⁴⁵¹ “Tornava cap a la ratonera, sense ni tan sols l'incentiu d'un tros de formatge que el compensés de la trampa que es tancaria darrera d'ell” (OA 38).

⁴⁵² Adela “posà més llenya al diminut infern, i la casa, que mai no s'havia distingit per el calor de la llar, cremava ara pels quatre costats” (OA 286).

batallas, hasta aparecer abatido al final de la historia, cuando sin fuerzas para continuar luchando tiene que emprender la *retirada* (OA 287).

6.3.3. El taller

Al igual que la casa, el taller es un espacio donde Deltell es un elemento ajeno entre los habitantes de B. Aquí se enfrenta a las diferencias con el personaje de B en el plano laboral. Los obreros representan obstáculos para su patrón por su aversión al trabajo, su apatía e indiferencia. En ellos vemos personificadas las características de la idiosincrasia tropical ya mencionada: lentitud, dejadez, desinterés general, etc., lo que supone un fuerte choque cultural para el protagonista.

Los empleados se funden en un conjunto estereotipado, pasivo y apático, del que solo destacaremos a uno, “La Nigua”, prensista mestizo que aunque supone una carga como los demás para Deltell, interviene a su favor ante el resto de obreros y hace el papel de enlace entre Deltell y sus empleados. Es significativo que sea el mestizo el que se encuentra *entre* ambos.

Su nombre, Nigua, que es el de un insecto “vampiro”⁴⁵³, tiene un marcado doble significado por sus continuos intentos de aprovecharse de su patrón, a modo de pícaro, aunque en este sentido no destaca del resto puesto que todos lo hacen. Amanda Bath pone de relieve esta actitud del mexicano para contrastarla con la actitud de víctima que adoptan frente a los personajes de B: “la descripció del mexicà com una víctima innocent de la influencia dominant de l’europèu és més aviat simplista si hom considera el tractament que rep Deltell a mans dels seus empleats mexicans”⁴⁵⁴. Camuflados siempre bajo el victimismo, se convierten en los verdugos de Deltell al imposibilitar su sueño del regreso a A.

⁴⁵³ Véase Ardolino, 2003, p. 321.

⁴⁵⁴ Bath, 1987, p. 137.

6.4. Pere Calders y Joan Deltell

Al comienzo de este capítulo hemos mencionado la polémica que surgió en torno a la novela por el malestar de algunos exiliados al sentirse identificados con sus personajes. El autor, Pere Calders, se inspiró en su entorno para la creación de las figuras de *L'ombra*, y él mismo comparte numerosas similitudes biográficas con su personaje protagonista, Joan Deltell⁴⁵⁵. Ambos son excombatientes de la Guerra Civil española y, derrotados, se vieron obligados a exiliarse en México. Comparten una profesión, el periodismo, y una empresa litográfica que fracasa, con sus consecuentes problemas económicos⁴⁵⁶. Comparten además el delirio confesado del autor: un interés casi pueril por todo tipo de novedades tecnológicas⁴⁵⁷.

Junto a las similitudes biográficas, Deltell y Calders tienen en común la nostalgia del exilio y la inadaptación al nuevo espacio. Calders confesaba en una entrevista ya de vuelta en Barcelona: “Jo dec ser de les persones que van sortir del país l'any trenta-nou que més poc es va integrar a una nova patria”⁴⁵⁸. Igual que su personaje de ficción, Calders se rodeó en el exilio de su mundo catalanizado, impermeable a la cultura B. Es más, según el propio autor, durante su estancia en México seguía “viviendo” en Cataluña⁴⁵⁹. Es decir, como en un espacio de evasión, el autor se creó la ilusión de seguir habitando en la patria.

Ambos, Calders y Deltell, comparten una gran obstinación por el retorno. Calders muestra en sus entrevistas su interés por volver a Barcelona y la provisionalidad de su estancia en el nuevo espacio, no tanto por él como por sus hijos. Esta preocupación es la que da el empuje definitivo al autor para el regreso. En el texto se refleja en la preocupación que siente Deltell por su hijo Xordi. Deltell se quedará, sin embargo, atrapado para siempre a la sombra del agave.

⁴⁵⁵ Véase Joan Melcion: “Mèxic en la literatura de Pere Calders”, en Manuel Aznar (ed.): *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)*, vol. 1, 1998, p. 615.

⁴⁵⁶ En una carta a Agustí Bartra, Calders le habla de su experiencia en la litografía: “estic passant una de les pitjors temporades de la meua vida, pel que es refereix a mals de cap deguts a la feina i a estretors econòmiques. [...] vaig embrancarme en un afer relacionat amb la litografia i he hagut de «torejar» vint-i-cinc obrers, un soci típicament autòcton i una absència absoluta de diners”. Jaume Aulet: “Vuit cartes de Pere Calders a Agustí Bartra”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, p. 57.

⁴⁵⁷ *Retalls*, en http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=683 [última consulta: 03.08.2011].

⁴⁵⁸ Torres, 1973, p. 18.

⁴⁵⁹ Véase el capítulo 3.6 del presente trabajo.

En numerosas ocasiones, el autor confesó que la novela estaba basada en hechos reales⁴⁶⁰. En una entrevista con Estanislau Torres, Calders confesaba: “potser és l’única obra en la qual la meva imaginació no ha intervengut per res. Tot el que explico a «L’ombra de l’atzavara» és veritat”⁴⁶¹. Si bien más tarde, en el prólogo a la novela fechado en 1979, el autor confesaba que “concedint que el testimoni sigui veritat, no és tota la veritat” (OA 5). Al igual que se ha observado respecto a las similitudes entre la autora y su personaje Netty en *Der Ausflug*, el hecho de que el autor se inspire en su propia experiencia no significa que el texto se pueda entender como autobiográfico⁴⁶².

Es indudable que Calders tomó su destierro en México como referencia para escribir *L’ombra* y aportó a sus protagonistas rasgos tanto suyos como de sus coexiliados. De ahí la polémica que rodeó su publicación, dado que algunos catalanes en México, del entorno de Calders, se sintieron identificados y ofendidos. El autor ficcionalizó su exilio en clave de parodia: su protagonista, Joan Deltell, así como la mayoría de los personajes exiliados de la novela, son personajes cómicos. Al dotar a sus personajes cómicos de sus propias cualidades, Calders lleva a cabo una parodia del exilio y, en concreto, una autoparodia de sí mismo. Por medio de la comicidad y la ironía en la novela, Calders resta importancia a una experiencia tan dramática como es el exilio, tomándosela con humor. La parodia se convierte en un mecanismo por medio del cual Calders se distancia de Joan Deltell y de este modo *L’ombra* pierde su cualidad de testimonio biográfico. Por ello no encontramos una correspondencia entre Deltell y Calders, sino que el personaje de Deltell se interpreta como una autoparodia de Calders en el exilio.

Algunas diferencias entre autor y protagonista son muy notables, como el hecho que Deltell esté casado con una mexicana o tenga un hijo de color. Sin embargo, la diferencia más significativa entre autor y personaje de ficción es su actitud ante los habitantes de B. Hemos señalado cómo se acusó en diversas ocasiones a Pere Calders de racista, por la imagen que ofrecía de los personajes mexicanos en *L’ombra*. Estas acusaciones se deben a una identificación errónea de Pere Calders con Joan Deltell. En la novela, la oposición entre

⁴⁶⁰ Véase Ardolino, 2003, p. 316.

⁴⁶¹ Torres, 1973, p. 21.

⁴⁶² Carme Gregori advierte sobre el peligro de dejarse llevar por las similitudes entre el autor y el protagonista de su obra: “l’exili viscut per l’autor, el seu confessat enyorament i algunes vivències concretes conegudes- com ara el negoci de la impremta amb un soci mexicà-podrien portar a deduccions precipitades sobre el caràcter de testimoni autobiogràfic fidedigne de la novel·la i, en conseqüència, a una certa identificació entre el protagonista, Joan Deltell, i l’escriptor”. Gregori, 2006, p. 87.

las razas se manifiesta de forma explícita. Deltell tiene problemas con el color de la piel de los personajes de B. Se trata de una marca de otredad tan directa que no se puede eludir, puesto que le enfrenta directamente con lo ajeno. Los prejuicios racistas de Deltell se dan a lo largo de toda la novela, pero se hacen especialmente patentes con el nacimiento de su hijo:

La sort, la seva enemiga, va jugar-li una mala pasada inicial, amb l'ajut del pigment i de les lleis de l'herència. El fill va néixer i fou un noi, però era gairebé negre; la seva pell s'assemblava més al color dels cocos madurs de don Xema que no pas a la blancor rosada, quasi femenina del seu pare. (OA 39)

La cita muestra cómo el racismo en *L'ombra* se manifiesta en tono cómico, al comparar el color de la piel de su hijo con un coco. El hecho de que Xordi nazca “oscuro” es un problema tanto para su padre, Deltell, como para su madre y su familia mexicana. Por ello: “acordaren de seguida que *allò* era transitori, que el nen s'aclariria amb la creixença, a base d'ensabonades i de tenir-lo sempre a l'ombra” (OA 39). Irónicamente, en la novela incluso los mismos mexicanos son racistas. La sociedad de B se divide entre *prietos*, los que tienen un tono de piel oscuro, y *güeros*, los que tienen una piel más clara. El ser más claro es, entre los propios mexicanos, un orgullo. Los comentarios racistas se presentan de manera exagerada y absurda, al afirmar que lavando a su hijo con jabón su piel se va a volver más clara, o dando a entender que el color oscuro lo ha heredado de su padre⁴⁶³.

El racismo de Deltell es cómico y forma parte de la ficción. En ningún caso, las opiniones del personaje deben entenderse como una manifestación racista del autor. Calders crea un espacio narrativo, por medio de la ironía, donde se distancia del racismo de su protagonista, el cual le permite parodiar los prejuicios de Deltell. Por tanto, acusar al autor significa atribuirle cualidades de su personaje: Calders no transmite actitudes racistas, sino que invita a través de su protagonista a reflexionar sobre el tema.

⁴⁶³ Cuando donya Xole ve a su nieto exclama: “Tan *blanca* com és la seva mare!” y le pregunta a Deltell: “¿Qué hi ha algún prieto a la seva família, señor Joan?”(OA 40).

6.5. Conclusiones

A partir de lo expuesto en este capítulo podemos elaborar una lectura de *L'ombra* en base a su estructura espacial, tanto en el plano de la historia como del discurso. El hilo argumental se conforma de acuerdo con los espacios más representativos que aparecen en la novela: la historia comienza con el entierro de Estrader en el espacio de la funeraria y el cementerio, para dar paso después al Orfeó, la CEA, la casa del protagonista, etc. Subyace siempre la división binaria entre los mundos o espacios A y B. A representa Cataluña, el espacio que el protagonista abandona y B México, el que el protagonista habita como país de acogida. Ambos espacios se caracterizan por rasgos opuestos. A se presenta como el espacio propio, conocido, civilizado, ordenado, pero lejano. B al contrario es ajeno, desconocido, desordenado, caótico, pero se encuentra cercano. En el conflicto de la lejanía del espacio A o patria se encuentra el dilema de los exiliados de *L'ombra*. El mundo A no se nos describe en su apariencia sino en su esencia. Es decir, su caracterización se implica por oposición, pero está ausente en el texto. El lector sólo sabe que los exiliados han hecho de éste lugar un espacio ideal, utópico. El espacio B se nos describe también deformado, ya que se hace a través de los ojos de la colonia de exiliados, que se esfuerzan en negarle cualquier belleza y evolución para no traicionar su patria.

Los enclaves que los exiliados construyen en el nuevo espacio para crearse la ilusión de estar en la patria son principalmente dos: el Orfeó Català, institución cultural y de ocio donde se reúnen regularmente, y la CEA, la imprenta en la que trabajan el protagonista y un gran número de exiliados. Estos espacios se pueden entender como los espacios otros o heterotopías de Foucault, ya que establecen una relación especial con el resto de emplazamientos que se pueden encontrar en el mundo B. En ellos se reproduce el ambiente de A, aunque pertenecen a ambos espacios, A y B. El tiempo en estos lugares puede definirse como una *heterocronía*: está suspendido. El reloj de los exiliados se quedó parado en la España de la República, así que se muestran ciegos ante un presente en el que viven vegetando, intentando no implicarse. Viven su tiempo en el exilio como algo provisional, como una sala de espera hasta que llegue la vida "real". A su vez, podemos considerar la interminable fantasía y la nostalgia de Deltell como un espacio de evasión para el

protagonista, ya que ahí se refugia de la tensión de lo ajeno y en sus pensamientos puede habitar A.

Por otra parte, la novela nos presenta dos lugares donde el protagonista es el factor ajeno y se encuentra rodeado por el otro: su casa y el taller. Aunque en el espacio de la casa los exiliados deberían tener un espacio de evasión, Deltell tiene tan sólo un lugar donde se enfrenta a la realidad del otro. De igual modo ocurre en el taller, espacio a través del cual se nos muestran las diferencias en la actitud ante el trabajo de ambas culturas, lo que refuerza el estereotipo de la idiosincrasia tropical latente en la novela. Con el paso del tiempo, los espacios ajenos y el espacio B en general que es la ciudad de México absorben los espacios propios, haciendo que el protagonista encuentre cada vez menos consuelo en estos, aunque siempre puede volver a ellos cual hijo pródigo a recibir el calor que el grupo le brinda. El espacio A se reduce pues a un espacio cero y los desterrados pierden su lugar propio. Otros espacios significativos en el texto son la funeraria, el cementerio y el aeródromo, los tres lugares de reunión para los exiliados y a la vez de despedida. Los consideramos heterotopías al ser espacios diferentes del resto de emplazamientos en B, por tener una función social específica y exclusiva para los exiliados.

La apariencia de los espacios de *L'ombra* aporta información sobre los valores que se les atribuyen: cómo se estructuran, si están ordenados o si ejercen una influencia en las personas que los ocupan. A este respecto, llevamos a cabo una lectura de la organización espacial en *L'ombra* en vertical, subrayando que los lugares o sentimientos elevados connotan éxito o suerte, en oposición a los bajos, en la historia y en el discurso.

Tanto los personajes mexicanos como los exiliados están estereotipados y representan un personaje y una cultura tipo que chocan entre sí por su caracterización opuesta, presentada a través de los matices de lo propio y lo ajeno. Los personajes de B se muestran, siempre bajo la perspectiva del otro, como un pueblo incivilizado, corrupto, donde reina el caos y la indiferencia. Ambos colectivos son conscientes de la barrera insalvable que existe entre ellos y evitan mezclarse con la cultura ajena. A pesar de los intentos por ambas partes de mantenerse fieles a su cultura, se produce una simbiosis que no pueden remediar y de la que muchos incluso no son conscientes. Por una parte, los exiliados adoptan la postura del conquistador que quiere imponer su cultura porque piensa que es superior, convencidos de que lo hacen por el bien del otro. Por otra parte los personajes de B, aunque

muchas veces adoptan la actitud de víctimas como es el caso de Adela y su familia o los obreros del taller, en realidad consiguen defenderse de la influencia ajena, imponer su voluntad y someter a Deltell a todo tipo de estafas.

Respecto a las diferentes actitudes que los exiliados adoptan ante el nuevo espacio, hemos distinguido tres principalmente: los hay como Deltell, que viven sumidos en la nostalgia y viven solo para el retorno al espacio A; quienes no desean volver porque han conseguido adaptarse al nuevo país; y aquellos que han regresado y comprobado con decepción que la patria no es lo que era, por lo que han vuelto finalmente a México. Haciendo uso del término acuñado por Mario Benedetti, hemos señalado que estos últimos sufren una *contranostalgia*, la nostalgia del país de acogida. Exiliados como la familia Boixens han comprobado que la patria no es lo que era, o quizás ellos son los que han cambiado. La mayoría prefiere ignorar lo que los Boixens cuentan y seguir anhelando la vuelta a casa: al menos así mantienen la esperanza de volver, que consideran mejor que resignarse a vivir en México. La actitud ante el retorno es un dilema para los personajes: para la mayoría es un problema quedarse, pero también lo es volver.

Finalmente hemos apuntado algunas coincidencias entre el autor de la novela, Pere Calders, y su protagonista, Joan Deltell. Ambos comparten tanto experiencias vitales como una misma actitud ante el exilio. Calders dota al protagonista de *L'ombra* de cualidades cómicas, de lo que podemos concluir que el autor ficcionaliza su experiencia exílica, parodiándola y realizando al mismo tiempo una autoparodia de sí mismo en el destierro. A través del recurso de la ironía, Calders se distancia en la novela de su personaje, por lo que no es adecuado realizar una identificación Calders-Deltell. En consecuencia, los comentarios racistas del protagonista deben entenderse como ficción y no como racismo por parte del autor, dado que Calders exagera los prejuicios de Deltell como mecanismo cómico.

7. Entre espacios, entre exilios: un contraste a modo de conclusión

Der Ausflug der toten Mädchen, *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* y *L'ombra de l'atzavara* se enmarcan en la obra del exilio de tres autores desterrados: Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders. A pesar de que los tres provenían de contextos culturales y literarios diversos, todos ellos vivieron situaciones similares antes de abandonar Europa que les llevaron a un mismo país de acogida, México. El estudio de la organización espacial en sus textos ha permitido explorar los espacios que se crean en la literatura del exilio, y relacionarlos con los espacios del exilio que habitaron los autores.

Las tres obras parten de una misma estructura del espacio como base de su historia, con una contraposición binaria de dos espacios: A, la patria de los protagonistas y B, su país de acogida. Su organización espacial nos muestra el conflicto del exiliado al encontrarse cerca del mundo ajeno y lejos del propio. Las tres historias comienzan cuando sus personajes están desplazados de su mundo A al mundo del otro, a su *antientorno*, que para los tres es común: México.

En las representaciones literarias, el espacio B siempre se define por oposición a la patria y cobra diferente importancia en los tres textos a tratar. En *Der Ausflug* se dedica parte del espacio narrativo a una descripción explícita del paisaje mexicano. En su apariencia, B se presenta para Netty como temible, asfixiante, como una prisión donde se ve privada de su libertad. Se trata de un espacio sombrío, en el que la protagonista se encuentra totalmente sola. En *De cómo Julián Calvo* la acción se desarrolla únicamente en el espacio B, pero éste no se describe en su apariencia: desaparece como espacio y sólo se muestra su cultura, por oposición a la ajena. El cuento se desarrolla en los espacios donde se mueve el exiliado, el café y la imprenta, dejando de lado el espacio esencialmente del otro. Este hecho representa a pequeña escala la actitud del protagonista, que es igualmente indiferente al espacio ajeno. En *L'ombra*, sin embargo, el espacio B es omnipresente, mientras que lo que desaparece es el espacio A. El espacio ajeno se transmite como un abrumador paisaje de hormigón, una gran metrópoli moderna, desarrollada y con rascacielos, totalmente extraña para el protagonista, representante de la otredad. En los textos, tanto Netty como Julián Calvo y Joan Deltell niegan cualquier acercamiento al país de acogida. Su único interés es el espacio propio perdido, lo que condiciona la imagen que ofrecen de su *antientorno*.

Al igual que los espacios, los habitantes de B se presentan en los textos por oposición a los personajes exiliados de A. La caracterización de los personajes mexicanos por parte de los protagonistas constituye el mejor ejemplo del choque de culturas. En *Der Ausflug* los personajes de B son un reflejo de su espacio: sombríos, apáticos. El tabernero y su acompañante parecen estar únicamente interesados por la nada, sentados inmóviles y silenciosos. Su relación con Netty es de incompreensión e indiferencia. Tanto el tabernero como su acompañante pueden considerarse como figurantes que únicamente conforman el discurso de la alteridad, presentando la imagen estereotipada del mexicano que dormita bajo su gran sombrero, pero tienen una acción nula. En *De cómo Julián Calvo y L'ombra* los personajes de B se caracterizan por lo que se ha denominado una idiosincrasia tropical, cuyos principales rasgos son la lentitud, tanto en el trabajo como en su actitud ante la vida, la informalidad, la superstición o la apatía entre otros. Así pues, también Julián Calvo y Joan Deltell ofrecen una imagen estereotipada de los habitantes del país de acogida. En los textos, los personajes de A se definen como la antítesis de los personajes de B: trabajadores, ordenados, civilizados. Los personajes exiliados representan lo correcto frente a lo incorrecto, lo civilizado frente a lo incivilizado, lo bueno frente a lo "no bueno". Las obras ponen así de manifiesto que no existe un diálogo entre los personajes y las culturas A y B, sino que sus dos monólogos se solapan dando lugar a una profunda incompreensión mutua.

Los tres protagonistas definen el espacio A, por oposición a B, de forma idealizada. Netty nos habla de su patria, Alemania, en tono idílico. Con un paisaje de fábula, colorido, rebosante de vida y naturaleza exuberante. Por su parte, España a los ojos de Julián Calvo se caracteriza como un lugar ordenado, civilizado, donde la gente es trabajadora, al igual que la Cataluña de Joan Deltell. La diferencia es que en *De cómo Julián Calvo y L'ombra* el espacio A no se describe explícitamente, sino que es el gran ausente en el discurso, Sin embargo, se encuentra a la vez omnipresente en el recuerdo y la nostalgia de los exiliados. La oposición en la caracterización de los espacios en los tres textos enfatiza el descontento en el que están sumidos los protagonistas por encontrarse en el espacio ajeno. En consecuencia, los protagonistas crean diferentes espacios de evasión para escapar del hecho de estar lejos de lo propio y cerca del mundo del otro.

Netty crea un espacio de evasión imaginario, producto de un sueño, una visión o un delirio febril. En este espacio, la narradora reproduce la patria que ha dejado atrás y

neutraliza la tensión de encontrarse en el país de acogida. En el nuevo espacio, la narradora se siente feliz al menos temporalmente, ya que C no restituye el orden original de los espacios, sino que únicamente crea la ilusión de hacerlo. Al ser una mezcla espacial, en C se entremezclan no sólo los elementos de la patria, A, sino también del espacio A', es decir, de la Alemania nacionalsocialista: al evocar su patria, lo ocurrido en A' interfiere en el recuerdo de la narradora.

Por otra parte, Julián Calvo y Joan Deltell comparten sus lugares de evasión con el resto de los exiliados. En *De cómo Julián Calvo* el café constituye un enclave de la patria en el país de acogida. Allí los desterrados se reúnen regularmente, hablan en su variedad castellana y se encuentran entre los *suyos*. En *L'ombra* se pueden observar dos espacios de evasión: el *Orfeó Català* y la CEA. En ellos se reproduce el ambiente de A y los desterrados encuentran una válvula de escape. Tanto el café de Julián Calvo como el *Orfeó* son lugares de interacción entre los personajes de A que nos muestran las preocupaciones de los desterrados, y los temas que tratan en el exilio, que son siempre recurrentes y giran en torno a un mismo eje: el espacio A. El análisis textual ha demostrado que la creación de espacios de evasión es común a las tres obras, y constituye una parte indisoluble de la vida de los desterrados.

En los tres textos coexisten diversos espacios, que podemos dividir entre los espacios propios, que pertenecen a la colonia de exiliados y se corresponden con el concepto del espacio de evasión; y los espacios “del otro”, de los personajes de B, lugares hostiles donde el exiliado se encuentra sumergido en el espacio ajeno. Algunos ejemplos de estos lugares son los talleres de Deltell y de Calvo, la taberna donde se encuentra Netty o la casa de Joan Deltell. En el análisis textual se han explorado además *otros* espacios, lugares diferentes que no pueden definirse como propios o ajenos y que mantienen relaciones especiales con el resto de emplazamientos. En *Der Ausflug*, estos espacios *otros* son lugares irreales, como el espacio de la identidad perdida y el de la muerte, en los que Netty penetra a través de su excursión. En *L'ombra*, aparecen como espacios alternativos la funeraria, el cementerio y el aeródromo, lugares de reunión y a la vez de despedida de los exiliados. La caracterización de los espacios en los textos nos aporta información sobre los valores que se les atribuyen: el presentarse ordenados, coloridos o luminosos tiene una influencia en los personajes que los ocupan.

Tanto los espacios *otros* como los espacios de evasión se corresponden con el concepto de heterotopía de Michel Foucault, en los que el tiempo se rige por *heterocronías*, puesto que se rompe con el tiempo convencional. En ellos confluye el tiempo de B, el presente, y el tiempo pasado de A que reproducen. En consecuencia, se ha demostrado que en C el exiliado se encuentra en dos lugares (A y B) y dos tiempos diferentes simultáneamente. La estructura temporal de *Der Ausflug* es la más compleja de los tres textos, dado que en el espacio C se entrelazan no sólo el pasado de la patria y el presente de B, sino además un tiempo intermedio, el tiempo de A'. Los personajes en C, las niñas de la excursión y la propia Netty, experimentan un solapamiento temporal a través del cual obtenemos el cuadro completo de sus vidas. El tiempo en el espacio C en *De cómo Julián Calvo* y *L'ombra* nos muestra a los protagonistas anclados en el pasado, discutiendo los mismos temas una y otra vez. De este modo, se demuestra que los espacios de evasión establecen un vínculo espacio-temporal con la patria perdida.

En relación con los espacios, los textos tratan diferentes temas en común. Por ejemplo, la gastronomía o algunos platos típicos tanto de A como de B ocupan un lugar destacado en las tres obras. En *Der Ausflug*, Netty señala la diferencia entre los *Pfannkuchen* de su infancia con las tortillas mexicanas. En este caso, la comida de A es ajena para la protagonista: le sorprende que no se cocinen como ella está acostumbrada. Julián Calvo marca las distancias con el país de acogida por medio de su comida: en la fiesta de celebración de la prensa, se distancia de los obreros al llevar sus propios productos "españoles". En el caso de Joan Deltell, la comida tiene un papel importante, ya que es una fuerte marca de otredad en la vida del protagonista. Al vivir con una familia mexicana, su mesa se llena de platos exóticos y muchas veces desagradables para él. Su intento de que su mujer cocine comida catalana es fallido. La comida se dota en los tres textos de rasgos de los espacios A y B, por lo que los protagonistas actúan frente a ésta en consecuencia, rechazándola o marcándola como extraña.

Los personajes mexicanos y los exiliados chocan entre sí por su caracterización opuesta, presentada a través de los matices de lo propio y lo ajeno. Ambos colectivos son conscientes de la barrera insalvable que existe entre ellos y evitan mezclarse con la cultura ajena. A pesar de los intentos por ambas partes de mantenerse puros a su cultura, se produce una simbiosis que no pueden remediar. Hemos observado que Netty no daba

muestras de hibridación, se mostraba indiferente e impermeable a la nueva cultura. Sin embargo, en *De cómo Julián Calvo y L'ombra* la hibridación se manifiesta en numerosos aspectos. A pesar de que los personajes exiliados españoles y catalanes muestran su preocupación por preservar su cultura en el espacio ajeno, inevitablemente se mezclan con el nuevo espacio B. En el caso de Julián Calvo, la hibridación está presente en su día a día, en su comida e incluso en él mismo, cuando adopta mexicanismos en su léxico de forma inconsciente. En *L'ombra*, la mezcla se hace patente en el hijo del protagonista, tanto en su color como sus apellidos; o en la familia de Deltell, que adopta las costumbres ajenas; e incluso en el propio Deltell, quien con el paso del tiempo pierde la pasión por diferenciar entre A y B sumido en una vida que no es sino una mezcla de los mundos A y B.

Las reacciones de los personajes exiliados al espacio ajeno, a pesar de la nostalgia común por la patria, difieren notablemente entre los tres personajes protagonistas. En *Der Ausflug*, la protagonista hace un intento de mejorar su espacio A desde B por medio de su redacción. Netty desea fijar sobre el papel sus experiencias, para que las nuevas generaciones en Alemania aprendan en el futuro de los errores del pasado y no se repita la misma situación. Julián Calvo adopta la postura del conquistador que quiere imponer la cultura del espacio A en B, al considerarla como superior, la correcta, frente a la de los otros, convencido además de que lo hace por su bien. El resto de personajes exiliados del cuento intenta abrirle los ojos para que el protagonista sea tolerante y se adapte a la nueva cultura, aunque también ellos, aparentemente adaptados, separan claramente lo que es suyo de lo que pertenece "al otro". En *L'ombra*, los exiliados adoptan tres actitudes diferentes ante el nuevo espacio. La más significativa es la de su protagonista, Joan Deltell, un profundo nostálgico de A que tiene su mirada puesta tan sólo en el retorno. Por otra parte, *L'ombra* pone de relieve la actitud de los que han conseguido adaptarse al nuevo país, así como la de aquellos que han sufrido una *contranostalgia* del exilio tras comprobar con decepción que la patria no es lo que era, y por ello han regresado al país de acogida. La actitud ante el retorno en *L'ombra* representa un dilema para los personajes: para la mayoría es un problema quedarse, pero también lo es volver. Netty y Joan Deltell toman el país de acogida como un refugio temporal, una sala de espera antes de poder regresar a su espacio A. Julián Calvo, sin embargo, deja constancia de un dolor por la patria perdida pero no ofrece señales de

querer volver. Los tres protagonistas representan el conflicto del desterrado inadaptado al nuevo espacio.

La experiencia del exilio se transmite en las tres obras con dos estrategias diferentes. Mientras que *Der Ausflug* la muestra de forma dramática, al realzar la muerte y la destrucción de la guerra, *De cómo Julián Calvo* y *L'ombra* presentan el destierro y a los desterrados en clave de parodia. En estos dos últimos textos, la mayoría de los personajes están dotados de rasgos cómicos, especialmente sus protagonistas, Julián Calvo y Joan Deltell. La reescritura paródica del exilio les permite quitarle dramatismo a su propio destierro. La comicidad de Joan Deltell y Julián Calvo contrasta con el dramatismo de Netty. El horror del Holocausto en el que se contextualiza *Der Ausflug* imposibilita un tono paródico en la narración.

El mundo del exilio en la ficción es un reflejo del mundo del exilio en la realidad. En base a los capítulos segundo y tercero podemos observar que *Der Ausflug*, *De cómo Julián Calvo* y *L'ombra* proporcionan datos históricos del momento en que se enmarcan. En las tres obras encontramos referencias a personajes reales, como Hitler o Franco, o aparecen los propios personajes reales, como Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre u Octavio Paz en los cafés de *La verdadera historia*. El relato de Anna Seghers muestra la labor de reeducación del escritor en el exilio, tan importante para la autora en la época. La tarea de Netty simboliza la función de reeducación que, de acuerdo con las ideas de Anna Seghers, el escritor debe asumir para reconstruir la nueva sociedad después del nacionalsocialismo. En *Der Ausflug*, obtenemos como telón de fondo la situación real de la patria de la escritora en el momento anterior y simultáneo al exilio: la guerra, los bombardeos, la destrucción de las ciudades, los campos de concentración, etc. Se hace incluso referencia al hecho de que alemanes lucharon en la Guerra Civil española⁴⁶⁴.

Los textos de Max Aub y Pere Calders no tematizan la guerra, la muerte o la represión que tuvo lugar en España, sino que se centran en problematizar la vida de los exiliados españoles y, entre ellos, de los catalanes, en el país de acogida. Por una parte, presentan el mundo de la industria editorial en México, impulsada gracias a la llegada de los refugiados españoles. Tanto Julián Calvo como Joan Deltell son patrones de imprenta, y una

⁴⁶⁴ Herbert Becker "hatte noch immer das gleiche bebrillte, pffiffige Bubengesicht, als ich ihn vor weniger Jahren in Frankreich wiedertraf, da er gerade aus dem spanischen Bürgerkrieg kam"(ATM 227-228).

gran parte de la acción en las dos obras transcurre allí. El taller de imprenta se convierte en un espacio destacado entre los espacios del exilio español, al igual que los cafés, que asimismo transportan las tertulias de los cafés de la realidad a la ficción. *L'ombra* problematiza además la cuestión de la recepción que los mexicanos dieron a los refugiados españoles, cómo les consideraban gachupines, conquistadores o “mensos” y, especialmente, desagradecidos por no adaptarse a la tierra que les acogía.

Junto a los hechos y personajes históricos, los propios autores traspasan parte de su espacio biográfico a la ficción. En el caso de Anna Seghers y de Pere Calders, hemos observado cómo los autores dotan a sus personajes de rasgos propios. En ambos casos se ha llegado a la conclusión de que, sin embargo, sus textos no pueden considerarse como autobiográficos. Seghers, más que construir un reflejo de sí misma en Netty, instrumentaliza a la protagonista de *Der Ausflug*, haciendo de ella un modelo a seguir para el escritor en el exilio. Calders, al dotar a Joan Deltell con rasgos propios, lleva a cabo una autoparodia de sí mismo en el destierro, y marca una distancia con su personaje a través del mecanismo de la ironía.

Respecto a la polémica que se dio en torno a *L'ombra*, puesto que se acusó a Calders de racista por la caracterización de sus personajes mexicanos, llegamos a la conclusión de que dichas acusaciones se deben a una interpretación errónea del texto: se han identificado los comentarios racistas o políticamente incorrectos del protagonista con la opinión del autor. Si tenemos en cuenta el resto de textos estudiados, observamos que los cuentos de Max Aub presentan a personajes mexicanos desde un punto de vista muy similar al de Calders, si bien es cierto que no se hace referencia a su color de piel, los personajes están igualmente caracterizados de forma cómica. Tanto Aub como Calders utilizan la ironía como estrategia de distanciamiento, ofreciendo una parodia del exilio en sus obras.

Max Aub se distancia totalmente de sus personajes. Lo único que tiene en común el autor con el personaje Julián Calvo es el hecho de que asiste a las reuniones del café, a las que también Aub era asiduo. A través de Julián Calvo, el autor no hace una parodia de sí mismo en el destierro, sino que parodia al exiliado en su actitud de conquistador en tierras mexicanas.

La perspectiva comparatista del presente proyecto ha contribuido a observar las numerosas similitudes que se pueden encontrar tanto en la realidad como en la ficción de las

literaturas alemana, española y catalana, a partir de la organización de sus espacios. Este estudio deja las puertas abiertas a un análisis comparativo más amplio que puede enfocarse en diversas direcciones. En primer lugar, ofrece una base a la investigación sobre la literatura del exilio de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders. Los tres autores publicaron obras en México con protagonistas únicamente mexicanos, cuya acción se desarrolla en el espacio B. Un análisis de dichas obras subrayaría las semejanzas entre Calders y Aub en su caracterización paródica de los personajes mexicanos y el entorno de B. Los textos de Seghers con tema mexicano servirían como contraste, al hacer una aproximación seria al país de acogida y mostrar al lector la sociedad mexicana a modo de cuadro de costumbres. La imagen de México que Seghers ofrece en *Crisanta* y *Das wirkliche Blau* presentan un México colorido, con sus problemas pero también con su belleza, y deja de lado estereotipos alejados de la realidad como es el del mexicano durmiendo bajo su sombrero.

En segundo lugar, el presente proyecto proporciona la base para un estudio comparativo que tenga en cuenta a otros autores españoles y alemanes (o germanohablantes) como Egon Erwin Kisch, Gustav Regler, Bodo Uhse, Ludwig Renn, Ramón J. Sender, Lluís Ferran de Pol o Avel·lí Artís – Gener, quienes siguieron un recorrido similar en el exilio al de Seghers, Aub y Calders, y cuyas obras permitirían ampliar el análisis de la narrativa mexicana del exilio en clave de espacios.

Zusammenfassung

a. Einleitung

Infolge der republikanischen Niederlage im spanischen Bürgerkrieg sah sich ungefähr eine halbe Million Menschen gezwungen, aus Angst vor Unterdrückung in der Nachkriegszeit ihre Heimat zu verlassen. Obwohl Frankreich das Hauptaufnahmeland war, floh eine große Zahl der Heimatlosen nach Mexiko, das aufgrund der gemeinsamen Sprache und der Erleichterungen, die die Regierung unter Präsident Lázaro Cárdenas gewährte, besonders geeignet war. Eine ähnliche Situation hatte sich nur sechs Jahre zuvor in Deutschland ergeben. Mit der Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei 1933 verließen Hunderttausende ihre Heimat, um im Exil zu leben. Nachdem sie vergeblich gegen den Faschismus in Europa gekämpft hatten, mussten die deutschen Exilanten nach neuen Aufnahmeländern in Übersee suchen.

Die spanischen und deutschen Exilautoren befanden sich in einer gemeinsamen Ausgangslage, die sie auf den verschiedensten Schauplätzen zusammenführte: Im Kampf gegen den Faschismus kamen sie auf den Internationalen Schriftstellerkongressen zur Verteidigung der Kultur zusammen, die in verschiedenen europäischen Städten stattfanden. An der Kriegsfront kämpften sowohl Deutsche als auch Spanier während des spanischen Bürgerkriegs für die demokratisch gewählte Regierung. Nach der Niederlage im Krieg wurden viele von ihnen in Konzentrationslagern interniert. Schließlich erlitten sie alle im Exil die Trennung von der Heimat. Folglich befanden sich die deutschen und spanischen Exilautoren bis zu ihrer Ankunft im Aufnahmeland in einer sehr ähnlichen, oft gemeinsamen Ausgangssituation.

Aufgrund seiner außergewöhnlichen Politik zur Aufnahme von Flüchtlingen und der von seiner Regierung gewährten Hilfe wurde Mexiko eines der geeignetsten Länder, um den in Europa begonnenen antifaschistischen Kampf weiterzuführen. Es fanden dort über 20.000 spanische Republikaner, darunter ungefähr 6.000 Intellektuelle, sowie die Mehrheit der deutschen Autoren, die in den Internationalen Brigaden auf der Seite der spanischen Republik gekämpft hatten, Zuflucht. Mexiko wurde in den Jahren 1936–45 zu einem wichtigen Zentrum des kulturellen Zusammentreffens, wo herausragende Persönlichkeiten

der deutschen und spanischen Intellektuellenszene zusammenkamen. Von den dorthin Exilierten konzentriere ich mich im Wesentlichen auf drei Autoren, die die drei Literaturen, mit denen ich mich beschäftige, repräsentieren: Die deutsche Schriftstellerin Anna Seghers wird als Referenzautorin für die deutsche Literatur im mexikanischen Exil herausgegriffen, und die Spanier Max Aub und Pere Calders für die spanische und katalanische Literatur. Ich unterscheide das katalanische Exil innerhalb der Gruppe der Spanier, um den Blick auf eine spanische Literatur nicht-spanischer Sprache zu eröffnen. Die Lebensläufe der drei gewählten Autoren sind ein Zeugnis für die Situation des exilierten Schriftstellers jener Zeit. Allen drei war der Kampf gegen den Faschismus in Europa, eine Station im Exil in Frankreich und ein Aufnahmeland gemeinsam: Mexiko.

Die Exilliteraturforschung hat sich in den letzten Jahrzehnten mit der Untersuchung von Werken sowohl deutscher als auch spanischer Exilschriftsteller beschäftigt, das Thema wurde jedoch nur zurückhaltend unter einer komparatistischen Perspektive angegangen. Bisher fehlt eine umfassende Arbeit, die die Erfahrungen der deutschen und spanischen Exilschriftsteller unter literaturwissenschaftlicher Perspektive verknüpft. Aus dieser Forschungslücke ist das vorliegende Projekt hervorgegangen: Eine vergleichende Studie der deutschen, spanischen und katalanischen Exilliteratur, die nach 1939 in Mexiko verfasst wurde. Grundlage der Untersuchung ist die Analyse der Semiotik des Raums in den ausgewählten Texten. Als Hauptbezugstext verwende ich *Die Struktur literarischer Texte* von Jurij Lotman, in der dargelegt wird, dass die Struktur des textuellen Raums mehr als einfach nur das Umfeld der erzählten Geschichte darstellt: Sie vermittelt eine Ideologie, eine Art zu denken.

Lotman erklärt die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit. Konzepte, die einen Text räumlich gliedern können, wie hoch-tief, links-rechts oder nah-fern, können eine neue Bedeutung für die Konstruktion von kulturellen Modellen annehmen, indem sie als wertvoll-nicht wertvoll, gut-schlecht, eigen-fremd verstanden werden. Deshalb können aus der räumlichen Struktur der Werke der Exilliteratur Schlüsse auf das Aufnahmeland und den Konflikt, in dem sich der Exilant dort befindet, gezogen werden. Diese Beziehung des Textes zur Welt, die ihn umgibt, gehört zur Forschungsrichtung der Kultursemiotik, deren Hauptvertreter Lotman selbst ist.

Ich gehe von der Vorstellung aus, dass die Exilanten in dem Moment, in dem sie ihre Heimat verlassen, zu Heimatlosen werden, die aus ihrem eigenen Raum (Heimatland) in einen fremden verdrängt wurden. Im "anderen" Raum, einem feindlichen Raum insofern er nicht der eigene ist, erschaffen die Flüchtlinge reale oder imaginäre Orte, in denen sie den verlorenen Raum rekonstruieren und dem Kulturschock, dem sie unterworfen sind, entfliehen können. Ich untersuche diese Rückzugsräume in Bezug auf die Heterotopien von Michel Foucault: *andere* Orte innerhalb einer Gesellschaft, die ihrer äußeren Erscheinung nach allen restlichen Orten gleichen, die in ihrem Inneren aber im Vergleich mit dem Rest umgekehrte Werte aufweisen oder die die konventionellen Beziehungen, die zwischen Orten üblich sind, aufheben. Somit kann man die Rückzugsräume, die die Figuren der Exilanten in der Exilliteratur erschaffen, als Heterotopien betrachten: *andere* Orte, die in einem besonderen Verhältnis zu den restlichen Orten des Aufnahmelandes stehen, da sie nicht ganz zum neuen Raum gehören, sondern in ihrem Kern Teil der Heimat sind. Mein Ziel ist es, die literarische Darstellung der Räume, die im Exil geschaffen werden, und die Beziehung, die zwischen diesen und den Figuren der Exilanten in den gewählten Texten hergestellt wird, zu untersuchen. Das Modell von Lotman erlaubt es zudem, eine Verbindung zwischen den Räumen, die in den Texten geschaffen werden, und jenen, die in der Realität geschaffen wurden, herzustellen.

Bei der Auswahl der in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte wurden mehrere Kriterien berücksichtigt. Es sind alles fiktionale Texte in narrativer Prosa, die von einem/r deutschen oder spanischen (spanisch- oder katalanischsprachigen) Autor/in⁴⁶⁵ im mexikanischen Exil verfasst wurden, der vor einem totalitären Regime in seinem Herkunftsland geflohen ist. Die Texte haben einen Exilanten als Protagonisten gemeinsam und sind in Mexiko, dem gemeinsamen Aufnahmeland, angesiedelt. Ein grundlegendes Auswahlkriterium war, dass mindestens eine Figur des Aufnahmelandes darin vorkommt, die es erlaubt, das Aufeinanderprallen nicht nur mit dem neuen Raum sondern auch mit der neuen Kultur zu analysieren. Von den Texten, die diese Bedingungen erfüllen, habe ich jene ausgewählt, in denen die Idee der Enklave und des Rückzugsraumes am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Das für die Analyse ausgewählte Korpus besteht aus folgenden Texten:

⁴⁶⁵ Im Folgenden wird der Einfachheit halber in Bezug auf die Gruppe der Autoren Aub und Calders und der Autorin Seghers sowie in Bezug auf Gruppen, die auch weibliche Personen einschließen, das generische Maskulinum verwendet.

Der Ausflug der toten Mädchen (1943) von Anna Seghers, *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez* (1959) von Max Aub und *L'ombra de l'atzavara* (1964) von Pere Calders. Als Kontrapunkt zur Erzählung von Max Aub werden *La Merced* (1960) und *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) untersucht.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen, auf denen die Untersuchung aufbaut, eingeführt: es werden sowohl die Ideen von J. Lotman als auch diejenigen von M. Foucault skizziert, um ein Raummodell für die Exilliteratur zu entwerfen. Es ist zu beobachten, dass das reale Ereignis des Exils sich in der räumlichen Struktur der Texte niederschlägt. So wie der Exilant sich gezwungen sieht, seinen Raum zu verlassen und die Grenze zu einem neuen zu überschreiten, sieht sich die Figur des Exilanten gezwungen, die Grenze seines Raumes (A) zur Welt B zu überqueren und dort mit deren Bewohnern zusammenzuleben.

Es werden drei strukturelle Ebenen in den Texten unterschieden: auf topographischer Ebene repräsentiert die Teilmenge oder Welt A die Heimat der Figur, hier Deutschland oder Spanien (bzw. Katalonien). B seinerseits repräsentiert das Aufnahmeland, Mexiko. Auf räumlicher Ebene ist A weit entfernt (in den Texten markiert als *dort*) und B nah (*hier*). Darin liegt eine der Konfliktursachen in den Texten, wie auch in der Realität, da die natürliche Ordnung des Raumes angegriffen wird: Die Heimat ist weit entfernt von der Figur, und das Aufnahmeland ist nah. Schließlich repräsentiert auf semiotischer Ebene A das Eigene, während B das Fremde darstellt. Hier liegt der wesentliche Punkt des Exils: Die Exilanten sind gezwungen, den eigenen Raum zu verlassen, um im fremden zu leben. Mehr noch, der eigene Raum hört auf zu existieren. Wenn eine neue, totalitäre Regierung an die Macht kommt und die Ursache für das Exil ist, verändert sich der Raum A und wird aufgrund der neuen politischen Herrschaftsform fremd. Die Heimat verwandelt sich auf allen Gebieten in einen anderen Ort: auf dem Gebiet der politischen Ordnung, dem der sozialen und dem der ideologischen Ordnung etc., und sie ist unwiederbringlich verloren. Folglich existiert die Heimat, so wie sie war, nur noch in der Erinnerung der Flüchtlinge. Mit dem Ziel, diese Räume in der Analyse zu differenzieren, wird die Heimat des Exilanten A genannt, während A' der Raum, in den sich A unter der neuen Regierung verwandelt, ist. Neben dem Konzept des Raums wird das Konzept der Zeit untersucht, um die Unmöglichkeit der Rückkehr der Exilanten in die Heimat, so wie sie sie verlassen haben, zu verdeutlichen. Ausgehend von der

Vorstellung des verlorenen Raums und der verlorenen Zeit (*destierro* vs. *destiempo*), zeige ich, dass die Exilanten an zwei verschiedenen Orten und in zwei verschiedenen Zeiten gleichzeitig leben.

Dadurch, dass die Autoren im Exil ihren biographischen Raum oft in den literarischen übersetzten, werden die Umstände, die die Exilantenfiguren in den literarischen Texten umgeben, und die darunter liegende Raumstruktur zu einer Widerspiegelung der Wirklichkeit, in der ihre Autoren lebten. Das zweite und dritte Kapitel bieten eine Annäherung an den historischen Zeitraum, in den die gewählten literarischen Texte eingebettet sind, und arbeiten so die Exilerfahrungen von Anna Seghers, Max Aub und Pere Calders heraus. Da das Ziel dieser Arbeit keine historische sondern eine literarische Untersuchung ist, unternehmen diese Kapitel keine detaillierte Beschreibung jener Epoche in Deutschland und Spanien, sondern heben die wichtigsten Ereignisse der Zeit und diejenigen, die zur Charakterisierung der Räume des Exils in den Texten beitragen können, hervor.

Das zweite Kapitel konzentriert sich auf eine Charakterisierung des deutschen und spanischen literarischen Exils ab 1933 bzw. 1936. Innerhalb des spanischen Exils behandle ich auch den konkreten Fall der katalanischsprachigen Autoren. Dazu werden drei Schritte unternommen: Zunächst wird der historische Zeitraum unmittelbar vor dem Zeitpunkt des Exils umrissen und die Gründe, aus denen sich die Autoren gezwungen sahen, ihr jeweiliges Land zu verlassen, sowie die Hauptzielorte genannt. Anschließend wird die kulturelle Situation jener Zeit gründlicher untersucht und gefragt, inwiefern sie (und insbesondere der Bereich der Literatur) von den Veränderungen betroffen war, und der Fokus auf den für jede Kultur als repräsentativ ausgewählten Autor gelegt: auf dessen Biographie, insbesondere ab dem Zeitraum, der in dieser Arbeit von Interesse ist, sowie auf seine Exilerfahrung. Daraufhin untersuche ich den Einfluss der Exilerfahrung auf den literarischen Schaffensprozess, welchen Umständen sich die Autoren ausgesetzt sahen, und welche Strategien sie anwendeten, um sich weiterhin ihrer Arbeit widmen zu können. Ich betrachte das Problem des Verlusts der Sprache im Exil als Verlust des Arbeitsinstruments des Schriftstellers. Die Sprachproblematik im Aufnahmeland ist ein wichtiger Vergleichsaspekt, da die drei gewählten Autoren von einer je verschiedenen Sprache ausgingen: Deutsch, Spanisch und Katalanisch.

Das dritte Kapitel vervollständigt die im zweiten begonnene soziohistorische Kontextualisierung mit einer Annäherung an die mexikanische Situation in den 30er und 40er Jahren, zur Zeit der Aufnahme der Flüchtlinge. Das Kapitel ist in die drei Kulturen, mit denen ich mich beschäftige, unterteilt, mit dem Ziel, das Land, das die Exilanten vorfanden, sowie die kulturellen Aktivitäten, die sie dort entwickelten, mit ihren Schwierigkeiten oder Privilegien zu beschreiben. Die wichtigsten Schlussfolgerungen aus dem zweiten und dritten Kapitel werden im Folgenden zusammengefasst.

b. Drei Exile im Kontrast

Trotz der ähnlichen Situation beim Aufbruch in die Fremde machten die drei Gruppen von Exilanten, mit denen ich mich beschäftige, einmal in Mexiko angekommen, unterschiedliche Erfahrungen. Die Ankunft der spanischen Flüchtlinge in Mexiko wurde von den Vereinigungen SERE und JARE organisiert. Dank ihrer verfügten die spanischen Exilanten über wirtschaftliche Hilfe wie auch über die Möglichkeit, ihre berufliche Laufbahn fortzusetzen. Der von Präsident Cardénas regierte Staat Mexiko, der sie empfing, wies große Ähnlichkeit mit der Regierung der Zweiten Spanischen Republik auf. Die Affinität der beiden war ein Schlüssel für die Aufnahme und Integration der Flüchtlinge in Mexiko. Aufgrund dieser außergewöhnlichen Umstände, die es in keinem anderen Exil in der Geschichte je gegeben hat, wurde das Exil der spanischen Republikaner in Mexiko als privilegiert betrachtet, obwohl es nach wie vor unfreiwillig war.

Die deutschen Exilautoren in Mexiko hatten größere Schwierigkeiten als die spanischen. Erstens konnten sie nicht von Hilfsorganisationen profitieren, die sich um ihre Ankunft, ihren Aufenthalt oder ihre wirtschaftliche Sicherheit hätten kümmern können. Zweitens stießen sie auf sprachliche Schwierigkeiten. Obwohl es ihnen gelang, Sprachkenntnisse für den Alltagsgebrauch zu erwerben, schrieb keiner der deutschsprachigen Autoren auf Spanisch, weshalb sie für das mexikanische Publikum nur sehr begrenzt zugänglich waren. Daher konnten sie oft nicht von ihrem eigentlichen Beruf, sondern nur von einer anderen, zusätzlichen Arbeit leben.

Die spanischen Exilanten in Mexiko hatten mit den deutschen den Schmerz darüber, die Heimat verlassen zu haben, gemeinsam, aber sie verloren nicht ihr wichtigstes Arbeitswerkzeug, die Sprache. Die Spanier veröffentlichten nicht nur mehr Titel als ihre deutschen Mit-Exilanten, sondern verfügten auch über bessere und breitere Arbeitsmöglichkeiten, zum Beispiel auf dem Gebiet der Übersetzung. Dennoch darf man nicht annehmen, dass ihr Erfolg beim Publikum allein dadurch, dass sie auf Spanisch schrieben, garantiert war, denn ihre Werke sprachen den mexikanischen Leser nicht notwendigerweise an: Die Unterschiede zwischen der mexikanischen und der spanischen Variante des Spanischen machten sich in ihrer Rezeption bemerkbar. Die Exilanten stolperten über die kulturelle und pragmatische Komponente der Sprache.

Die katalanischen Autoren bemühten sich, sich in Mexiko von der spanischen Sprache abzugrenzen, obwohl einige im Alltagsleben die neue Sprache als Zugeständnis an das Aufnahmeland akzeptierten. In ihren Werken mussten viele die eigene Sprache aufgeben, da aus praktischen Gründen nicht mehr ausschließlich auf Katalanisch geschrieben werden konnte: das katalanische Publikum war begrenzt, und je weniger Leser zu den Werken eines Autors Zugang hatten, desto schlechter war dessen wirtschaftliche Lage. Die Exilschriftsteller mussten Opfer bringen, um ein Einkommen haben zu können, und verbanden infolgedessen das Spanische in den literarischen Werken mit dem Katalanischen in den Zeitschriften.

Trotz der Nachteile, die sich aus der sprachlichen Situation ergaben, nutzten die deutschen Exilanten einige günstige Bedingungen, um mit Hilfe der mexikanischen Regierung den antifaschistischen Kampf im Exil fortzusetzen, einen Kampf, den sie über die Zusammenarbeit in Zeitschriften wie *Freies Deutschland/Alemania Libre* mit den spanischen Exilanten gemeinsam führten. Die in einigen Bereichen weniger günstige Situation der deutschen Autoren wurde durch die Tatsache ausgeglichen, dass ihr Exil kürzer war als das der Spanier. Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte die Mehrheit der deutschen Exilanten in ihr Heimatland zurück, und wenn sie es nicht taten, so aufgrund ihrer eigenen Entscheidung. Die Spanier mussten im Gegensatz dazu bis zu drei Jahrzehnte warten, bevor sie zurückkehren konnten, manche sogar bis zum Tod Francos, weshalb sie einen großen Teil ihres Lebens im Exil verbrachten.

c. Das Erschaffen von Rückzugsräumen

Um die Tatsache zu überwinden, dass sie sich in einen fremden Raum versetzt sahen, trafen sich sowohl deutsche als auch spanische Exilanten regelmäßig mit ihren Landsleuten im Exil. Diese Treffen fanden in *anderen* Räumen statt, Zufluchtsorten, an denen die Heimatlosen eine Zeit lang der mexikanischen Realität entkamen und sich die Illusion erschufen, wieder in ihrem eigenen Raum zu sein; diese Orte waren etwa die Vereinigungen der Exilanten, die Cafés des Exils, Verlage und Druckereien, wo sie arbeiteten etc. Dort reproduzierten die Exilanten die Heimat, die sie zurückgelassen hatten, sprachen ihre Sprache, aßen typische Gerichte aus ihrem Heimatland... Diese Räume verwandelten sich in Enklaven Deutschlands, Spaniens oder Kataloniens in Mexiko, die, obwohl sie sich im Aufnahmeland befanden, im Kern einen Teil des verlorenen Vaterlandes darstellten. Das Erschaffen dieser Enklaven war für das Überleben in der fremden Umwelt von großer Wichtigkeit.

Die deutschen Exilanten fanden diese Rückzugsorte in den Institutionen, die sie gründeten, wie zum Beispiel der *Liga Pro-Cultura Alemana*, dem *Heinrich-Heine-Klub* oder der Bewegung *Freies Deutschland*. Im Fall der spanischen Exilanten wurden Orte wie die *Casa de España*, die spanischen Schulen oder die Exilorganisationen als Enklaven Spaniens in Mexiko erlebt. Das repräsentativste Beispiel dieser Räume stellen die Cafés des Exils dar, in denen die Flüchtlinge sich täglich trafen, und die zu einem wahren soziokulturellen Phänomen wurden. Was die katalanischen Exilanten betrifft, so fanden sie ihren Rückzugsraum gemeinsam mit dem Rest der Spanier in den Exilantencafés, aber sie verfügten auch über jene Orte, an denen sie sich im kleineren Kreis mit den anderen Katalanen trafen. Dort gedieh das wichtigste Gut, das sie besaßen: die katalanische Sprache. Das *Orfeó Català* kann als der wichtigste Ort des Zusammenkommens und der Zuflucht angesehen werden, aber sie trafen sich auch in anderen Exilorganisationen wie dem *Casal Català* oder der *Institució de Cultura Catalana*. Diese Rückzugsräume waren jedoch eine zweischneidige Sache. Es ist fraglich, ob sie wirklich zur Integration der Flüchtlinge ins Aufnahmeland beitrugen oder ob sie diese von der mexikanischen Gemeinschaft absonderten. Diese Räume, die auf das Überleben der deutschen, spanischen oder

katalanischen Kultur ausgerichtet waren, hatten als Nebeneffekt die Unangepasstheit ans Aufnahmeland zur Folge.

Zusätzlich zu den erwähnten Orten des Zusammenkommens gab es nicht-reale Orte, an die sich die Exilanten flüchteten, wie den Raum der Erinnerung oder der Sehnsucht nach der Heimat. In ihnen rekreierten die Heimatlosen den eigenen Raum in ihrer Imagination und flüchteten so aus der Fremde. Diese von der Erinnerung geschaffenen Räume sind deformiert, idealisiert. Die Räume sind so beschaffen, wie sie die Exilanten sich wünschen, und nicht so, wie sie wirklich waren. Auf der anderen Seite war die Sprache für die Exilautoren viel mehr als ein Arbeitswerkzeug: Die Verbindung zwischen dem Exilanten und seiner Sprache, und damit auch die Zuflucht, die jener in ihr fand, war so stark, dass die Sprache im Exil als Enklave angesehen werden kann, als ein Raum, in den sich die Heimatlosen aus dem Aufnahmeland flüchteten. Durch den Gebrauch ihrer Sprache und vor allem durch das Schreiben in ihr entkamen die emigrierten Autoren zumindest temporär dem Verdruss des Exils.

d. Das mexikanische Exil von Anna Seghers, Max Aub und Pere Calders

Die Ankunft von Seghers, Aub und Calders in Mexiko fand, jeweils nach einem kurzen Exilaufenthalt in Frankreich, unter verschiedenen Umständen statt: Anna Seghers landete 1941 im Hafen von Veracruz. Die Autorin hatte die Absicht geäußert, in die USA auszuwandern, jedoch wurde ihr der Zugang aufgrund ihrer Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei verwehrt. Daher war von den drei hier betrachteten Autoren die Ankunft von Seghers in Mexiko die unfreiwilligste. Die Anwesenheit einer Gruppe von Mitgliedern der KPD und die Hilfe des Konsuls Gilberto Bosques entschieden die Aufnahme Seghers' in Mexiko.

Max Aub ging, wie Seghers dank der Hilfe von Bosques, 1942 nach Mexiko ins Exil; er wurde von den außergewöhnlichen Bedingungen, die das spanische Exil in Mexiko begleiteten, und von der Anwesenheit einer großen Zahl von Intellektuellen und Freunden dort angezogen. Pere Calders kam drei Jahr zuvor, 1939, aus ähnlichen Gründen wie Max Aub, dort an.

Sowohl Seghers als auch Aub und Calders äußerten im Exil ihre Sehnsucht nach der Heimat und verborgen nie ihren Wunsch zurückzukehren. Das Aufnahmeland ersetzte ihnen nie das Heimatland, und alle drei sahen Mexiko als Wartesaal bis zur Möglichkeit der Rückkehr an. Anna Seghers kehrte 1946, ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkriegs, nach Ostberlin zurück. Pere Calders nutzte eine berufliche Gelegenheit, um 1962 nach Barcelona zurückzukehren. Nur Max Aub blieb trotz seines brennenden Rückkehrwunsches bis zu seinem Tod im Exil, da sich ihm die Rückkehr ins franquistische Spanien verbot. Von den drei Autoren war Aub der einzige, der, 1955, die mexikanische Nationalität annahm, wenngleich er es mit dem Ziel tat, eine Reise nach Spanien zu erleichtern.

In Bezug auf die Integration im Aufnahmeland legte Pere Calders zu jener Zeit die meisten Schwierigkeiten an den Tag, sich an den neuen Raum anzupassen. Calders zeigte offen seinen Unwillen, sich der neuen Kultur zu öffnen. Was ihr berufliches Leben im Exil betrifft, waren die drei Autoren privilegiert, da sie weiterhin mit beachtlichem Erfolg schreiben konnten. Aub und Calders veröffentlichten sogar eigene Zeitschriften, und alle drei Autoren genossen, wenn richtigerweise auch nicht vom ersten Moment an, wirtschaftliche Stabilität. Pere Calders war darüber hinaus einer der wenigen katalanischen Autoren, der in Mexiko ausschließlich auf Katalanisch schrieb.

Während ihrer Jahre in Mexiko war Aub ein Stammgast in den Cafés, Calders verbrachte seine Zeit gerne im *Orfeó Català*, und Seghers war in den deutschen Exilorganisationen aktiv, in einigen von Ihnen als Hauptmitarbeiterin und sogar als Präsidentin des *Heinrich-Heine-Klubs*. Alle drei suchten in den Räumen der Exilantengemeinschaft Zuflucht, um der Tatsache, dass sie sich in einem fremden Raum befanden, zu trotzen.

In ihrem literarischen Werk beschäftigten sie sich in unterschiedlichem Ausmaß mit dem Thema des Exils. Sowohl Anna Seghers als auch Pere Calders reflektierten ihr Exil in der Literatur nur begrenzt. Hingegen war das Thema des Exils bei Max Aub außergewöhnlich verbreitet, sowohl in Werken mit mexikanischem Thema als auch in solchen mit Themen, die die Realität des Exilanten widerspiegeln.

Die Kapitel vier, fünf und sechs widmen sich der literarischen Analyse. In allen drei Kapiteln wird die gleiche Methode angewendet: Zunächst wird die Struktur des Raums in den Texten sowie die Charakterisierung des eigenen und des fremden Raums aus dem

Blickwinkel der Figur des Exilanten offengelegt. Es werden die Strategien untersucht, derer sich die Protagonisten bedienen, um mit der Tatsache umzugehen, dass sie in eine fremde Welt versetzt sind, unter anderem das Erschaffen eines Rückzugsraumes. Daraufhin wird der Protagonist in den Fokus genommen. Es werden seine Reaktionen auf die Erfahrung des Exils und den Kulturschock, den er durchläuft, beleuchtet, wie auch sein Verhältnis zur Figur des Aufnahmelandes und zur neuen Sprache. In der Textanalyse wird die Frage der Hybridisierung der Figuren berücksichtigt⁴⁶⁶.

Nach der Analyse der Einzeltexte wird im siebten Kapitel eine vergleichende Gegenübersetzung der analysierten Werke unternommen. Die wichtigsten Schlussfolgerungen werden im Folgenden skizziert.

e. Schlussfolgerungen

Alle drei Werke gehen von einer gleichen Raumstruktur als Grundlage der erzählten Geschichte aus, mit einer binären Entgegensetzung von zwei Räumen: A, der Heimat der Protagonisten und B, dem Aufnahmeland. Diese räumliche Organisation illustriert den Konflikt des Exilanten, der sich nahe der fremden Welt und weit weg von der eigenen befindet. Die drei Geschichten beginnen in dem Moment, in dem ihre Figuren von der Welt A in die fremde Welt versetzt werden, die alle drei gemeinsam haben: Mexiko.

In den literarischen Darstellungen ist der Raum B immer als Gegensatz zur Heimat gekennzeichnet und nimmt in den drei behandelten Texten eine unterschiedliche Bedeutung ein. In *Der Ausflug* widmet sich ein Teil des narrativen Raums einer expliziten Beschreibung der mexikanischen Landschaft. B erscheint Netty in seiner äußeren Gestalt als furchterregend, erdrückend, wie ein Gefängnis, in dem sie sich ihrer Freiheit beraubt sieht. Es handelt sich um einen düsteren Raum, in dem sich die Protagonistin völlig allein befindet. In *De cómo Julián Calvo* spielt die Handlung ausschließlich im Raum B, aber dieser wird nicht in seiner äußeren Erscheinung beschrieben: Er verschwindet als Raum, und es wird nur seine Kultur in Opposition zur fremden dargestellt. Die Erzählung entfaltet sich in den Räumen, in

⁴⁶⁶ Mit Hybridisierung ist die Mischung gemeint, der die Figuren in den Texten durch den Kontakt mit der Kultur des Aufnahmelandes zwangsläufig ausgesetzt sind. Das Konzept der Hybridisierung nimmt einen wichtigen Platz in der postkolonialen Forschung ein. Hingegen wird es in der vorliegenden Untersuchung nicht in Bezug auf postkoloniale Theorien verwendet.

denen sich der Exilant bewegt, dem Café und der Druckerei, und lässt dabei den grundsätzlich anderen Raum bei Seite. Dies verdeutlicht im Kleinen die Haltung des Protagonisten, der dem fremden Raum gegenüber ebenso gleichgültig ist. In *L'ombra* ist dagegen der Raum B omnipräsent, während der Raum A verschwindet. Der fremde Raum wird als bedrückende Landschaft aus Beton, als große moderne Metropole dargestellt, hochentwickelt und voller Wolkenkratzer, völlig fremdartig für den Protagonisten. In den Texten verweigern sowohl Netty als auch Julián Calvo und Joan Deltell jede Annäherung an das Aufnahmeland. Das einzige, was alle drei interessiert, ist der verlorene eigene Raum, der das Bild, das sie vom fremden Raum zeichnen, mitformt.

Genauso wie die Räume werden die Einwohner von B in den Texten in Opposition zu den Figuren der Exilanten aus A dargestellt. Die Charakterisierung der mexikanischen Figuren durch die Protagonisten ist das deutlichste Beispiel für das Aufeinanderprallen der Kulturen. In *Der Ausflug* sind die Figuren aus B eine Spiegelung ihres Raumes: düster und apathisch. Der Wirt und sein Begleiter scheinen sich, bewegungslos und schweigend dasitzend, einzig für das Nichts zu interessieren. Ihre Beziehung zu Netty besteht in Unverständnis und Gleichgültigkeit. Netty zeigt keinerlei Interesse für sie, übergeht ihre Stimme und beschreibt sie noch nicht einmal, sondern ruft nur das stereotype Bild des Mexikaners, der unter seinem großen Sombrero döst, auf. Sowohl der Wirt als auch sein Begleiter können als Statisten betrachtet werden, die ausschließlich dazu dienen, den Diskurs der Alterität zu bestätigen, auf den sie keinerlei Einfluss haben. In *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* zeichnen sich die Figuren aus B durch den, wie er genannt worden ist, tropischen Charakter aus, dessen Hauptmerkmale unter anderem Trägheit, sowohl auf der Arbeit als auch sonst im Leben, Unzuverlässigkeit, Aberglauben und Apathie sind. So entwerfen sowohl Julián Calvo als auch Joan Deltell ein stereotypes Bild der Einwohner des Aufnahmelandes. In den Texten erscheinen die Figuren aus A als Antithese zu den Figuren aus B. Die Werke zeigen so, dass kein Dialog zwischen den Figuren der Kulturen A und B stattfindet, sondern dass sich ihre zwei Monologe überlagern und so einem tiefen gegenseitigen Unverständnis Platz machen.

Die drei Protagonisten sehen den Raum A, im Gegensatz zu B, in einer idealisierten Form. Netty spricht von ihrer Heimat, Deutschland, in einem idyllischem Ton. Mit einer märchenhaften, farbenprächtigen Landschaft voller Leben und einer üppigen Natur. Spanien

seinerseits wird durch die Augen von Julián Calvo als ein geordneter, zivilisierter Ort beschrieben, wo die Menschen fleißig sind, genauso wie das Katalonien von Joan Deltell. Der Unterschied ist, dass in *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* der Raum A nicht explizit beschrieben wird, sondern das große Abwesende im Diskurs ist. Trotzdem ist er gleichzeitig in der Erinnerung und der Sehnsucht der Exilanten allgegenwärtig. Die Gegenüberstellung bei der Beschreibung der Räume in den drei Texten betont die Unzufriedenheit, der sich die Protagonisten durch ihren Aufenthalt im fremden Raum ausgesetzt sehen. Folglich erschaffen die Protagonisten verschiedene Rückzugsräume, um der Tatsache zu entkommen, dass sie sich fern vom Eigenen und nah der fremden Welt befinden.

Netty erschafft einen imaginären Rückzugsraum, das Produkt eines Traums, einer Vision oder eines Fieberwahns. In diesem Raum reproduziert die Erzählerin die Heimat, die sie verlassen hat und neutralisiert die durch ihren Aufenthalt im Aufnahmeland entstandene Spannung. In diesem neuen Raum fühlt sich die Erzählerin wenigstens vorübergehend glücklich, obwohl C nicht die ursprüngliche räumliche Ordnung wiederherstellt, sondern bloß die Illusion kreiert, dies zu tun. Da es ein gemischter Raum ist, vermischen sich in C nicht nur die Elemente der Heimat, A, sondern auch des Raums A', das heißt, des nationalsozialistischen Deutschland: wenn sie ihre Heimat aufruft, interferieren die Geschehnisse aus A' mit der Erinnerung der Erzählerin.

Auf der anderen Seite teilen Julián Calvo und Joan Deltell ihre Rückzugsorte mit den anderen Exilanten. In *De cómo Julián Calvo* stellt das Café eine Enklave der Heimat im Aufnahmeland dar. Dort versammeln sich die Exilanten regelmäßig, sprechen ihre Variante des Spanischen und sind unter sich. In *L'ombra* können zwei Rückzugsräume ausgemacht werden: das Orfeó Català und die CEA. Dort wird das Lebensgefühl von A reproduziert und die Exilanten finden eine Fluchtmöglichkeit. Sowohl das Café von Julián Calvo als auch das Orfeó sind Orte der Interaktion mit den Figuren aus A, die die Sorgen der Entwurzelten und die Themen, die sie im Exil beschäftigen, vorführen, die immer die gleichen sind und die sich alle um das Gleiche drehen: den Raum A. Die Textanalyse hat gezeigt, dass das Schaffen von Rückzugsräumen den drei Werken gemeinsam ist, und dass es einen nicht wegzudenkenden Teil des Lebens der Heimatlosen darstellt.

In den drei Texten existieren verschiedene Räume nebeneinander, die man einteilen kann in einerseits die eigenen Räume, die zur Gruppe der Exilanten gehören und mit denen

das Konzept der Rückzugsräume verbunden ist; und andererseits die *anderen* Räume, die Räume der Figuren in B, feindliche Orte, an denen sich der Exilant dem fremden Raum ausgesetzt sieht. Beispiele für diese Räume sind die Druckwerkstätten von Deltell und Calvo, die Pulqueria, in der Netty sich befindet, und das Haus von Joan Deltell. In der Textanalyse wurden außerdem weitere Räume untersucht, andere Orte, die nicht als eigen oder fremd zu beschreiben sind und die besondere Verbindungen zum Rest der Räume aufweisen. In *Der Ausflug* sind dies irrealer Orte, wie der Raum der verlorenen Identität und der des Todes, die Netty durch ihren Ausflug betritt. Die erneute Annahme der verlorenen Identität erlaubt es der Protagonistin, sich die Illusion zu erschaffen, wieder in ihrem eigenen Raum zu sein, während die Konfrontation mit dem Raum des Todes, der in C geschaffen wird, Netty wieder aufleben lässt und ihr einen Grund gibt, ihren Kampf im Exil fortzusetzen. In *L'ombra* erscheinen als alternative Orte das Bestattungsinstitut, der Friedhof und der Flugplatz, Orte des Beisammenseins und gleichzeitig des Abschiednehmens der Exilanten. Die Beschreibung der Räume in den Texten liefert Hinweise darauf, welche Werte ihnen zugeschrieben werden: ob sie als ordentlich, farbenfroh oder hell beschrieben werden, hat einen Einfluss auf die Figuren, die sich in ihnen aufhalten.

Sowohl diese anderen Räume als auch die Rückzugsräume entsprechen dem Konzept der Heterotopie von Michel Foucault, in der die Zeit von Heterochronien bestimmt ist, da mit der konventionellen Zeit gebrochen wird: in C fließen die gegenwärtige Zeit von B und die vergangene Zeit von A ineinander. Folglich konnte gezeigt werden, dass sich der Exilant im Raum C an zwei verschiedenen Orten (A und B) und in zwei verschiedenen Zeiten gleichzeitig befindet. Am komplexesten ist die Zeitstruktur in *Der Ausflug*, denn im Raum C verflechten sich nicht nur die Vergangenheit der Heimat und die Gegenwart von B, sondern darüber hinaus auch eine dazwischen liegende Zeit, die Zeit von A'. Die Figuren in C, die Mädchen und Netty selbst, erleben eine zeitliche Überlagerung, durch die ihr Leben in seiner Gesamtheit sichtbar wird. Die Zeit im Raum C in *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* zeigt die Protagonisten, die ein ums andere Mal über die gleichen Themen sprechen, in der Vergangenheit verankert. Auf diese Weise wird vorgeführt, dass die Rückzugsräume eine räumlich-zeitliche Verbindung zur verlorenen Heimat herstellen.

Im Zusammenhang mit den Räumen behandeln die Texte verschiedene gemeinsame Themen. Zum Beispiel nehmen die Gastronomie oder typische Gerichte sowohl aus A als

auch aus B einen wichtigen Ort in den drei Werken ein. Die Nahrung wird in den drei Texten mit Merkmalen der Räume A und B versehen, weshalb sich die Protagonisten ihr gegenüber entsprechend verhalten, indem sie sie zurückweisen oder als fremd kennzeichnen. Andere wiederkehrende Themen sind, in *Der Ausflug* und *L'ombra*, die Sehnsucht und das Verlangen nach einer Rückkehr in den verlorenen Raum.

Die Figuren der Mexikaner und Exilanten prallen aufgrund ihrer gegensätzlichen Charakterisierung aufeinander, die durch Abstufungen des Eigenen und des Fremden vermittelt wird. Beide Gruppen sind sich der unüberwindbaren Barriere zwischen ihnen bewusst und vermeiden es, sich mit der jeweils anderen Kultur zu mischen. Trotz der beiderseitigen Absicht, ihre jeweilige Kultur unvermischt zu bewahren, entsteht eine Symbiose, die sie nicht verhindern können. Es wurde festgestellt, dass Netty keine Anzeichen von Hybridisierung zeigte und dass sie sich der neuen Kultur gegenüber gleichgültig und unbeeindruckt verhielt. Dagegen äußert sich die Hybridisierung in *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* in mehrerlei Hinsicht. Obwohl die Figuren der spanischen und katalanischen Exilanten große Bemühungen an den Tag legen, ihre Kultur im fremden Raum zu bewahren, kommen sie unvermeidlich mit dem neuen Raum B in Berührung. Im Fall von Julián Calvo ist die Hybridisierung in seinem Alltag gegenwärtig, in seiner Nahrung und sogar in ihm selbst, wenn er unbewusst Mexikanismen in seinen Wortschatz aufnimmt. In *L'ombra* wird die Mischung beim Sohn des Protagonisten sichtbar, sowohl in seiner Hautfarbe als auch in seinen Nachnamen; oder bei Deltells Familie, die die fremden Sitten und Gebräuche annimmt; und sogar bei Deltell selbst, der mit der Zeit das Interesse dafür verliert, zwischen A und B zu unterscheiden, in ein Leben versunken, das nichts anderes ist als eine Mischung der Welten A und B.

Die Reaktionen der Figuren der Exilanten auf den fremden Raum unterscheiden sich trotz der ihnen gemeinsamen Sehnsucht nach der Heimat merklich. In *Der Ausflug* macht die Protagonistin den Versuch, mittels ihrer Niederschrift ihren Raum A von B aus zu verbessern. Netty möchte ihre Erfahrungen auf dem Papier festhalten, damit die nachfolgenden Generationen in Deutschland in der Zukunft aus den Fehlern der Vergangenheit lernen können und sich die gleiche Situation nicht wiederholt. Julián Calvo nimmt die Haltung des Eroberers an, der die Kultur des Raums A dem Raum B aufzwingen möchte, da er sie für überlegen und gegenüber der der Anderen für die richtige hält und darüber hinaus dabei

davon überzeugt ist, dass er es zu deren Wohl tut. Die weiteren Exilantenfiguren der Erzählung versuchen, ihm die Augen zu öffnen, damit der Protagonist toleranter wird und sich der neuen Kultur anpasst, obwohl auch sie, die anscheinend angepasst sind, klar zwischen dem, was zu ihnen gehört und dem, was zum "anderen" gehört unterscheiden. In *L'ombra* nehmen die Exilanten drei verschiedene Haltungen gegenüber dem neuen Raum an. Die bedeutendste ist die des Protagonisten Joan Deltell, der sich stark nach A zurücksehnt und einzig und allein die Rückkehr im Auge hat. Auf der anderen Seite hebt *L'ombra* die Einstellung derjenigen hervor, denen es gelungen ist, sich an das neue Land anzupassen, wie auch derjenigen, die ein entgegengesetztes Heimweh erfahren haben, nachdem sie mit Enttäuschung feststellen mussten, dass die Heimat nicht mehr so ist, wie sie einmal war, und deshalb ins Aufnahmeland zurückgekehrt sind. Die Einstellung gegenüber der Rückkehr stellt in *L'ombra* ein Dilemma für die Figuren dar: Für die Mehrheit ist es problematisch zu bleiben, aber es ist ebenso problematisch heimzukehren. Netty und Joan Deltell sehen das Aufnahmeland als einen vorübergehenden Zufluchtsort an, einen Wartesaal, bevor sie in ihren Raum A zurückkehren können. Julián Calvo schmerzt dagegen ersichtlich der Verlust des Heimatlandes, aber es ist ihm nicht der Wunsch nach einer Rückkehr anzumerken. Alle drei Protagonisten führen den Konflikt des Heimatlosen, der sich nicht an den neuen Raum angepasst hat, vor Augen.

Die Exilerfahrung wird in den drei Werken mit zwei unterschiedlichen Darstellungsstrategien vermittelt. Während *Der Ausflug* sie in ernsthafter Form darstellt, indem er den Tod und die Zerstörung durch den Krieg unterstreicht, präsentieren *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* die Heimatlosen in parodistischem Ton. In den beiden letztgenannten Texten ist die Mehrzahl der Figuren mit komischen Merkmalen ausgestattet, insbesondere die Protagonisten Julián Calvo und Joan Deltell. Die parodistische *réécriture* des Exils erlaubt es ihnen, der eigenen Entwurzelung etwas von ihren ernsten Zügen zu nehmen. Die Komik von Joan Deltell und Julián Calvo hebt sich von der Ernsthaftigkeit Nettys ab. Die Schrecken des Holocaust im Kontext von *Der Ausflug* verbieten der Erzählung einen parodistischen Ton.

Die Welt des Exils in der Fiktion spiegelt die Welt des Exils in der Realität wider. Auf der Grundlage des zweiten und dritten Kapitels ist festzustellen, dass *Der Ausflug*, *De cómo Julián Calvo* und *L'ombra* historische Geschehnisse aus der Zeit, in der sie spielen,

vermitteln. In allen drei Werken finden sich Bezüge auf reale Personen wie Hitler oder Franco, oder es treten die realen Personen selbst auf, wie Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre und Octavio Paz in den Cafés in *La verdadera historia*. Die Erzählung von Anna Seghers stellt die Mühe der Umerziehung des Schriftstellers im Exil dar, die für die Autorin in jener Zeit so wichtig war. Nettys Aufgabe symbolisiert die Funktion der Umerziehung, die, nach der Vorstellung von Anna Seghers, der Schriftsteller unternehmen muss, um die neue Gesellschaft nach dem Nationalsozialismus aufzubauen. In *Der Ausflug* erscheint als Hintergrund die reale Situation des Heimatlandes der Schriftstellerin in der Zeit vor und während des Exils: der Krieg, die Bombardierungen, die Zerstörung der Städte, die Konzentrationslager etc. Es wird selbst erwähnt, dass Deutsche im spanischen Bürgerkrieg kämpften.

Die Texte von Max Aub und Pere Calders thematisieren den Krieg, Tod und Unterdrückung in Spanien nicht, sondern konzentrieren sich auf die Problematisierung des Lebens der spanischen, und darunter der katalanischen, Exilanten im Aufnahmeland. Auf der einen Seite zeigen sie die Welt des Buchgewerbes in Mexiko, die durch die Ankunft der spanischen Flüchtlinge neue Impulse erlangte. Sowohl Julián Calvo als auch Joan Deltell leiten eine Druckerei, und ein großer Teil der Handlung der beiden Werke spielt sich dort ab. Die Druckwerkstatt wird unter den Räumen des spanischen Exils zu einem besonderen Raum, genauso wie die Cafés, die ihrerseits die Stammtische der Cafés von der Realität in die Fiktion versetzen. *L'ombra* problematisiert darüber hinaus die Frage der Aufnahme, die die Mexikaner den spanischen Flüchtlingen entgegenbrachten, denn sie betrachteten diese als "gachupines", "conquistadores" und, insbesondere, als undankbar, da sie sich nicht an das Land, das sie aufgenommen hatte, anpassten.

Neben den historischen Tatsachen und Personen übertragen die Autoren selbst einen Teil ihres biographischen Raums in die Fiktion. Im Fall von Anna Seghers und Pere Calders wurde festgestellt, wie die Autoren ihre Figuren mit Charaktereigenschaften von sich selbst ausstatteten. In beiden Texten kam ich zur Schlussfolgerung, dass ihre Texte dennoch nicht als autobiographisch angesehen werden können: Mehr als dass sie in Netty ein Spiegelbild von sich selbst erschüfe, instrumentalisiert Seghers die Protagonistin von *Der Ausflug*, indem sie aus ihr ein Vorbild macht, dem der Schriftsteller im Exil folgen soll. Indem er Joan Deltell mit Charaktereigenschaften von sich selbst ausstattet, führt Calders eine Autoparodie seiner

selbst im Exil durch und führt über das Mittel der Ironie Distanz zu seiner Figur ein. Max Aub distanziert sich völlig von seinen Figuren. In Julián Calvo erschafft er keine Parodie auf sich selbst, sondern parodiert den Exilanten in seiner Eroberungshaltung gegenüber dem mexikanischen Land.

Bibliografía

A. Fuentes primarias

- AMÉRY, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1970.
- AUB, Max: “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en AUB, Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960a, pp. 9-32.
- AUB, Max: “La Merced”, en AUB, Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960b, pp. 33-39.
- AUB, Max: “Homenaje a Lázaro Valdés”, en AUB, Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México: Libro Mex, 1960c, pp. 42-54.
- AUB, Max: “Pedro López García”, en AUB, Max: *Teatro Completo*, Madrid: Aguilar, 1968a, pp. 240-259.
- AUB, Max: *Teatro Completo*, Madrid: Aguilar, 1968b.
- AUB, Max: *La gallina ciega. Diario español*, Barcelona: Alba, 1995.
- AUB, Max: *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar, Barcelona: Alba, 1998.
- AUB, Max: “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, en ALTISENT, Marta E. (ed.): *Los cuentos mexicanos de Max Aub*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005a, pp. 130-137.
- AUB, Max: “El zopilote”, en ALTISENT, Marta E. (ed.): *Los cuentos mexicanos de Max Aub*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005b, pp. 112-113.
- AUB, Max: “El remate”, en AUB, Max: *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento, 2008a, pp. 135-170.
- AUB, Max: “Entierro de un gran editor”, en AUB, Max: *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento, 2008b, pp. 170-181.
- AUB, Max: “El testamento”, en AUB, Max: *Escritos sobre el exilio*, ed. Manuel Aznar, Sevilla: Renacimiento, 2008c, pp. 201-205.
- BENEDETTI, Mario: “El desexilio”, en *Articulario. Desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el Sur*, Madrid: El País/Aguilar, 1994, pp. 39-44.

- BLOCH, Ernst: "Lengua destruida, cultura destruida", en PÉREZ, Ana (ed. y trad.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 242-246.
- CALDEERS, Pere: *L'ombra de l'atzavara*, Barcelona: Edicions 62, 1980.
- CALDEERS, Pere: "Aquí descansa Nevares", en GUILLAMON, Julià (ed.): *Narrativa catalana de l'exili*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2005, pp. 381-429.
- CÁRDENAS, Lázaro: *Obras*, 2 vols., México: Universidad Autónoma de México, 1972.
- CELAN, PAUL: "Fuga de la muerte", en PÉREZ, Ana (ed. y trad.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 128-129.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: RBA, 1994.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, en <http://cvc.cervantes.es/Obref/quijote/> [última consulta: 25.11.2011].
- DÖBLIN, Alfred: "Cuando regresé", en PÉREZ, Ana (ed. y trad.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 351-356.
- FEUCHTWANGER, Lion: "Problemas del escritor en el exilio", en PÉREZ, Ana (ed. y trad.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008, pp. 238-241.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *La corriente infinita. Crítica y evocación*, comp. Francisco Garfias, Madrid: Aguilar, 1961.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: "Mi español perdido", en JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo, Sevilla: Point de Lunettes, 2009, pp. 63-69.
- MANN, Klaus: *Der Wendepunkt*, Frankfurt am Main: Fischer, 1952.
- Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura*, en <http://www.ramongomezdelaserna.net/bR.manifiesto.htm> [última consulta: 11.12.2011].
- OTAOLA: *La librería de Arana. Historia y fantasía*, Madrid: Ediciones del imán, 1999.
- SEGHERS, Anna: "Der Ausflug der toten Mädchen", en SEGHERS, Anna: *Erzählungen*, vol. 1, Berlin: Luchterhand, 1963, pp. 207-238.
- SEGHERS, Anna: "Crisanta", en SEGHERS, Anna: *Crisanta. Das wirkliche Blau. Zwei Geschichten aus Mexiko*, Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1982a, pp. 5-30.

- SEGHERS, Anna: "Das wirkliche Blau", en SEGHERS, Anna: *Crisanta. Das wirkliche Blau. Zwei Geschichten aus Mexiko*, Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1982b, pp. 31-110.
- SEGHERS, Anna: "La excursión de las muchachas muertas", trad. María Alonso, Barcelona: Bruguera, 2007.

B. Crítica literaria

a. Estudios generales

- ARISTÓTELES: *Poética*, trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid: Alianza, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail: *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin: University of Texas, 1981.
- BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. Amalia Haydée, Losada: Buenos Aires, 2003.
- BLANCO-FOMBONA, Rufino: *El conquistador español del siglo XVI*, Venezuela: Monte Avila Latinoamericana, 1992.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- FREUND, Winfried: *Die literarische Parodie*, Stuttgart: Metzler, 1981.
- FRIEDERICH, Werner P. (ed.): *Comparative Literature. Proceedings of the second Congress of the ICLA*, vol. 2, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1959.
- GENETTE, Gérard: *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, 1989.
- GUILLÉN, Claudio: *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- HOLDCROFT, David: *Saussure: Signs, System, and Arbitrariness*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- PHARIES, David A.: *Charles S. Peirce and the Linguistic Sign*, Amsterdam: John Benjamins, 1985.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES: *Diccionario de Narratología*, Salamanca: Almar, 2002.

STIERLE, Karlheinz: "Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie" en PREISENDANZ, Wolfgang y Rainer WARNING (ed.): *Das Komische*, München: Wilhelm Fink, 1976, pp. 237-268.

WEICH, Horst: *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von Amadis de Gaula bis Jacques le fataliste)*, Passau: Rothe, 1989.

b. Estudios sobre el exilio y contexto histórico

ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, vol. 6, Madrid: Taurus, 1976.

ABELLÁN, José Luis: "La perspectiva del cincuentenario", *Cuadernos hispanoamericanos*, 473-474, 1989, pp. 7-16.

ABELLÁN, José Luis et al.: *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las primeras jornadas*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

ABELLÁN, José Luis: *El exilio como constante y como categoría*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001a.

ABELLÁN, José Luis: "El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado", en BALCELLS, José María y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001b, pp. 19-27.

ABELLÁN, José Luis: "El exilio como ausencia y presencia", en *El exilio español en México. Palacio de Velázquez del Retiro-Madrid: diciembre 1983-febrero 1984. Exposición organizada por Ministerio de Cultura*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/03696141000381628539079/p0000002.htm#I_5_ [última consulta: 27.11.2010].

ALTED, Alicia y Manuel LLUSIA (dir.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, vol. 1, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2003.

ALTED, Alicia: *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Madrid: Santillana, 2005.

- ALTED, Alicia: "El exilio republicano en México", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 61, 2006, pp. 9-15.
- ARITZETA, Margarita: "Les novel·les de l'exili americà", en MANENT, Albert y Josep MASSOT I MUNTANER: *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.): *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945*, 2 vols., Frankfurt am Main: Athenäum / Fischer, 1974.
- AZNAR SOLER, Manuel: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, vol. 2, Barcelona: Laia, 1978.
- AZNAR SOLER, Manuel y Luis-Mario SCHNEIDER: *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937)*, vol. 3, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987.
- AZNAR SOLER, Manuel: "María Teresa León y el teatro durante la guerra civil", en *Anthropos*, 148, 1993, pp. 25-34.
- AZNAR SOLER, Manuel: "El teatro español durante la II República (1931-1939)", en *Monteagudo*, 2, 1997, pp. 45-58, en <http://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76961> [última consulta: 11.12.2011].
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, 2 vols., Barcelona: GEXEL, 1998.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, 2 vols., Barcelona: GEXEL, 2000.
- AZNAR SOLER, Manuel: "Exilio republicano de 1939 y patrimonio literario: de la colección *Patria y Ausencia* (1952) a la *Biblioteca del Exilio* (2000)", en AZNAR SOLER, Manuel: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003, pp. 93-129.
- BADIA I MARGARIT, Antoni M.: *Llengua i cultura als Països Catalans*, Barcelona: Edicions 62, 1977.
- BALCELLS, Albert: *Cataluña Contemporánea II (1900-1936)*, Madrid: Siglo XXI de España, 1974.

- BALCELLS, José María y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BEHRENS, Benedikt: "Die Rolle des mexikanischen Generalkonsulats in Marseille unter Gilberto Bosques bei der Flucht deutschsprachiger Exilanten aus Südfrankreich 1940-1942", en *Argonautenschiff*, 11, 2002, pp. 134-150.
- BENET, Josep: *Cataluña bajo el régimen franquista: Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalanas por el régimen del General Franco (1ª parte)*, Barcelona: Blume, 1979.
- BENET, Josep: *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- BENET, Juan: *La sombra de la Guerra. Escritos sobre la Guerra Civil Española*, Taurus, Madrid, 1999.
- BERMEJO MARÍN, Pedro: "El exilio español en la orilla Latino-Americana", en *Cuadernillos CEXECI*, 5, 2002, en <http://www.cexeci.org/pdf/numerocinco.pdf> [última consulta: 29.11.2010].
- BERTHOLD, Werner: *Exilliteratur und Exilforschung*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1996.
- BEUTIN, Wolfgang et al.: *Historia de la literatura alemana*, Madrid: Cátedra, 1991.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "El exilio español en México: acogida y respuestas", en PÉREZ ALCALÁ, Eugenio y Carmelo MEDINA CASADO (coord.): *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después"*, Jaén: Andújar, 1999, pp. 95-112.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (comp.): *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México: Fondo de cultura económica, 1993.
- BORMANN, Alexander von y Horst Albert GLASER: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 9, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- BRIEGEL, Manfred y Wolfgang FRÜHWALD: *Die Erfahrung der Fremde*, Weinheim: VCH, 1988.
- CAMARENA GIL, Lucía Isabel: *La evolución del exilio literario alemán. El modelo del intelectual comprometido en la "Exilroman" (1936-1940)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2003. Tesis doctoral.

- CAMPILLO, Maria: "Escritors catalans i compromís antifeixista. La defensa de la cultura com a paradigma", en SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y Joan VILLARROYA (dir.): *Breu historia de la guerra civil a Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 2005, pp. 375-384.
- CARVAJAL, Pedro (dir.): *El exilio republicano español. 1939-1978*, Barcelona: SAV, 2002.
- CASTRO LEAL, Antonio: "Por una Alemania Libre", en *Freies Deutschland, Alemania Libre*, 1, noviembre 1941- Octubre 1942, Leipzig: Kraus (reimp.), 1975, p. 2.
- CAUDET, Francisco: *El exilio republicano de 1939*, Madrid: Cátedra, 2005.
- CAUDET, Francisco: *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2007.
- CEBALLOS BETANCUR, Karin: *Egon Erwin Kisch in Mexiko. Die Reportage als Literaturform im Exil*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.
- COLLOTTI, Enzo: *La Alemania Nazi. Desde la República de Weimar hasta la caída del Reich hitleriano*, trad. Javier Abásolo, Madrid: Alianza, 1972.
- CRUSSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona: Ariel, 2003.
- CRUZ, José Ignacio: "Los colegios del exilio en México", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 61, 2006, pp. 27-33.
- DAVIAU, Donald G. y Ludwig M. FISCHER (eds.): *Das Exilerlebnis. 4. Symposium über Deutsche und österreichische Exilliteratur*, Columbia, South Carolina: Camden, 1982.
- DAVIAU, Donald G. y Ludwig M. FISCHER (eds.): *Exil: Wirkung und Wertung. Ausgewählte Beiträge zum fünften Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur*, South Carolina: Camden House, 1985.
- DE BOPP, Marianne O.: "Die Exilsituation in Mexiko", en DURZAK, Manfred (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, pp. 175-182.
- DÍAZ ESCULIES, Daniel: *De la guerra civil, l'exili i el franquisme (1936-1975)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- DÍAZ PÉREZ, Olivia C.: "Der Exilverlag El Libro Libre in Mexiko", en KROHN, Klaus- Dieter et al.: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 22, 2004, pp. 156-179.
- DÍEZ ESPINOSA, José Ramón: *La crisis de la democracia alemana. De Weimar a Nuremberg*, Madrid: Síntesis, 1996.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Madrid: Dirección General de la Mujer, 1994.

- DURÁN, Manuel: "Down (but not out) in Mexico City and other subtropical places", en MOELLER, Hans Bernhard (ed.): *Latin America and the Literature of Exile: a Comparative View of the 20. Century European Refugee Writers in the New World*, Heidelberg: Winter, 1983, pp. 267- 275.
- DURZAK, Manfred (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973.
- El libro negro del terror nazi en Europa. Testimonios de escritores y artistas de 16 naciones*, México: El Libro Libre, 1943.
- ENRÍQUEZ PEREA, Alberto (comp.): *Inteligencia española en México. Correspondencia Alfonso Reyes/Gustavo Baz (1939-1958)*, Madrid: Fundación Histórica Tavera, 2001.
- ESLAVA GALÁN, Juan: *Los años del miedo*, Planeta: Barcelona, 2008.
- FAGEN, Patricia W.: *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- FARGES, PATRICK: "«I'm a hybrid» (W. Glaser). Hybridität und Akkulturation am Beispiel deutschsprachiger Exilanten in Kanada", en KROHN, Klaus Dieter et al. (eds.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 14, 1996, pp. 40-59.
- FEDERN, Ernst: "Der «double bind»-Konflikt und der Schriftsteller im Exil: Einige sozialpsychologische Gedanken", en DAVIAU, Donald G. y Ludwig M. FISCHER (eds.): *Das Exilerlebnis. 4 Symposium über Deutsche und österreichische Exilliteratur*, South Carolina: Camden House, 1982, pp. 332-337.
- FEILCHENFELDT, Konrad: *Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche*, München: Winkler, 1986.
- FERGUSON, Stuart: *Language Assimilation and Crosslinguistic Influence: a Study of German Exile Writers*, Tübingen: Gunter Narr, 1997.
- FERNÁNDEZ, Alberto: *Emigración republicana española (1939-1945)*, Madrid: Zero, 1972.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa: "La conformació d'un discurs identitari a les revistes culturals catalanes de Mèxic", en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, vol.1, Barcelona: GEXEL, 2000, pp. 187-195.
- FÉRRIZ ROURE, Teresa: *La edición catalana en México*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=6236&portal=21> [última consulta: 27.11.2010].

FIGUERES, Josep Maria: “Aproximació a la primera premsa de l’exili (1936-1952)”, en PUJOL, Enric (coord.): *L’exili català del 1936-1939. Un balanç*, Gerona: Cercle d’Estudis Històrics i Socials de Girona, 2003, pp. 211-226.

Freies Deutschland, México, 1941- 1946, (reimp., 4 vols.), Leipzig: Kraus, 1975.

FRESCO, Mauricio: *La emigración republicana española: una victoria de México*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=5097> [última consulta: 20.12.2010].

FRIEDERICH, Werner P.: *Historia de la literatura alemana*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

GALLEGO, Ferran: *De Múnich a Auschwitz. Una historia del nazismo. 1919-1945*, Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

GALLEGO IGLESIAS, María Fátima: *Exil - und Schreiberfahrung spanischer Intellektueller in Mexiko*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

GARCIA, Michel: “El mono azul”, en HANREZ, Marc (ed.): *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Monte Avila, 1977, pp. 221-233.

GAOS, José: *Filosofía mexicana de nuestros días*, México: Imprenta universitaria, 1954.

GAOS, José: *¿Cómo se adapta un filósofo a la sociedad mexicana?*, Madrid: Fundación españoles en el mundo, 1993.

Gesellschaft für Exilforschung, en <http://www.exilforschung.de/> [última consulta: 09.12.2011].

GREINER, Bernhard (ed.): *Placeless Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile*, Tübingen: Niemeyer, 2003.

GRIMM, Reinhold (ed.): *Exil und Innere Emigration. Third Wisconsin Workshop*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.

GUERRA, Alfonso: “Las Misiones Pedagógicas y La Barraca. La cultura en la II República”, en *Letra Internacional*, 100, 2008, p. 1, en <http://www.revistas culturales.com/articulos/90/letra-internacional/963/1/las-misiones-pedagogicas-y-la-barraca-la-cultura-en-la-ii-republica.html> [última consulta: 09.12.2011].

- GUILLAMON, Julià: *Literaturas del exilio: México*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2007.
- GUZMÁN, Carlos: *Una geografía imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*, Valencia: Tres i quatre, 2008.
- HANFFSTENGEL, Renata von (eds.): *Mexiko, das wohltemperierte Exil*, México: UNAM, 1995.
- HANREZ, Marc (ed.): *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Monte Avila, 1977.
- HARRETCHE, M. Estela: "El sujeto dislocado desde el exilio", en MARISCAL, Beatriz y Blanca LÓPEZ DE MARISCAL (eds.): *Actas del XV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, vol. 3, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 513-523.
- HERNÁNDEZ, Prócoro: *Veus de l'exili a Mèxic. Una catalanitat a prova*, Barcelona: ECSA, 2000.
- HOPFINGER, Hans y Horst Kopp (eds.): *Wirkungen von Migrationen auf aufnehmende Gesellschaften*, Neustadt an der Aisch: Degener & Co., 1996.
- HÖSLE, Johannes: *Die katalanische Literatur von der Renaixença bis zur Gegenwart*, Tübingen: Niemeyer, 1982.
- Institut d'Estudis Catalans*, en www.iec.cat [última consulta: 06.12.2011].
- JARMATZ, Klaus: *Literatur im Exil*, Berlin: Dietz, 1966.
- JACKSON, Gabriel: *La República Española y la Guerra Civil*, Crítica: Barcelona, 2009.
- Jocs Florals de la Llengua Catalana: Any CXV de la seua restauració*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=21&Ref=7913> [última consulta: 06.12.2011].
- KANTOROWICZ, Alfred: "Die Exilsituation in Spanien", en DURZAK, Manfred (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, pp. 90-100.
- KIESSLING, Wolfgang: *Alemania Libre in Mexiko. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils (1941-1946)*, 2 vols., Berlin: Akademie-Verlag, 1974.
- KIESSLING, Wolfgang: *Exil in Lateinamerika*, Leipzig: Reclam, 1984.
- KLOYBER, Christian: "Mexiko - wie es von europäischen Exilanten in den Jahren um 1940 erlebt wurde", en *Argonautenschiff*, 11, 2002, pp. 75-85.

- KOEBNER, Thomas, Wulf KÖPKE y Joachim RADKAU (eds.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 2, 1984.
- KOHUT, Karl Patrick VON ZUR MÜHLEN (eds.): *Alternative Lateinamerika. Das Deutsche Exil in der Zeit der Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1994.
- KOEPKE, Wulf y Michael WINKLER (eds.): *Deutschsprachige Exilliteratur*, Bonn: Bouvier, 1984.
- KRISPYN, Egbert: "Exil als Lebensform", en SCHWARZ, Egon y Peter HOHENDAHL (eds.): *Exil und innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1973, pp. 101-118.
- KROHN, Klaus Dieter et al. (eds.): *Exil, Entwurzelung, Hybridität*, München, Text + kritik, 2009.
- KUNOFF, Hugo: "Literaturbetrieb in der Vertreibung: Die Exilverlage", en DURZAK, Manfred (ed.): *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973, pp. 183- 195.
- LARRAZ, Fernando: *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid: Biblioteca nueva, 2009.
- LIDA, Clara E. y José A. MATESANZ: *El colegio de México: Una hazaña cultural 1940-1962*, México: El Colegio de México, 1990.
- LIDA, Clara E.: *La casa de España en México*, México: El Colegio de México, 1992.
- LIDA, Clara E.: "Los españoles en México: Población, cultura y sociedad", en BONFIL BATALLA, Guillermo (comp.): *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México: Fondo de cultura económica, 1993, pp. 425-451.
- LIDA, Clara E. (comp.): *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, México: El Colegio de México, 2001.
- LIDA, Clara E.: "Un exilio en vilo", en PAGNI, Andrea (ed.): *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pp. 21-33.
- LLORENS, Vicente: *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento, 2006.
- LÜRBKE, Anna: *Mexikovisionen aus dem deutschen Exil*, Tübingen: Francke, 2000.
- MAESTRE ALFONSO, JUAN: "Ida y vuelta del exilio intelectual español en América Latina", en http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/07/09/PDF/AT9_Alfonso.pdf [última consulta: 29.11.2010].

- MANCEBO, María Fernanda: *La España de los exilios. Un mensaje para el siglo XXI*, Valencia: Universitat de València, 2008.
- MANCEBO, María Fernanda, Marc BALDÓ y Cecilio ALONSO: *L'exili cultural de 1939, seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional (Valencia, 2001)*, 2 vols., Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- MANENT, Albert: *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona: Curial, 1989.
- MARICHAL, Juan: "Las fases políticas del exilio (1939-1975)", en ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, vol. 2, Madrid: Taurus, 1976, pp. 229-236.
- MARTÍNEZ, Carlos: *Crónica de una emigración: [la cultura de los republicanos españoles en 1939]*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7237> [última consulta: 01.12.2010].
- MATEOS, Abdón: *De la guerra civil al exilio. Los republicanos españoles y México. Indalecio Prieto y Lázaro Cárdenas*, Madrid: Fundación Indalecio Prieto, 2005.
- MATESANZ, José Antonio: *Las raíces del exilio. México ante la guerra civil española. 1936-1939*, México: El Colegio de México, 2000.
- MCCLENNEN, Sophia A.: *The Dialectics of Exile. Nation, Time, Language and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette: Purdue University Press, 2004.
- MEDIN, Tzvi: *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México: Siglo XXI Editores, 1972.
- MEDINA, Jaume: *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les "Elegies de Bierville"*, Barcelona: Curial, 1994.
- MOELLER, Hans-Bernhard: "Historical Background and Patterns of the Exodus of European Exile Writers", en MOELLER, Hans-Bernhard (ed.): *Latin America and the Literature of Exile. A Comparative View of the 20th Century European Refugee Writers in the New World*, Heidelberg: Carl Winter, 1983, pp. 49-67.
- MONEDERO LÓPEZ, Enrique: *México. Los colegios del exilio*, Madrid: Fundación españoles en el mundo, 1989.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta: "El teatro de urgencia: la brevedad al servicio de la eficacia", en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, 21, 2006, pp. 17-22, en <http://www.ateneodelalaguna.es/pdf/ATENEO21/urgencia.pdf>

- [última consulta: 07.12.2011].
- Museo Nacional del Prado, en <http://www.museodelprado.es/index.php?id=768> [última consulta: 25.01.2012].
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (coord.): *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: "¿Adónde irá la canción?"*, Barcelona: Anthropos, 1991.
- NEHRING, Wolfgang: "Komödie der Flucht ins Exil: Franz Werfels Jacobowsky und der Oberst", en NEHRING, Wolfgang y Hans WAGNER (ed.): *Franz Werfel im Exil*, Bonn/Berlin: Bouvier, 1992, pp. 111-127.
- NOGUER, Marta y Carlos GUZMÁN: *Una voz entre las otras. México y la literatura catalana del exilio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Orfeo Català de Mèxic, en: <http://www.ocm.cat> [última consulta: 29.10.2011].
- PAGÈS I BLANCH, Pelai: *Cataluña en guerra y en revolución (1936-1939)*, Sevilla: Espuela de plata, 2007.
- PAGNI, Andrea (ed.): *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid: Iberoamericana, 2011.
- PATKA, Markus G.: *Zu Nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexiko*, Berlin: Aufbau, 1999.
- PÉREZ, Ana (ed.): *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*, Madrid: Marcial Pons, 2008.
- PÉREZ ALCALÁ, Eugenio y Carmelo MEDINA CASADO (eds.): *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después"*, Jaén: Andújar, 1999.
- PFANNER, Helmut F. (ed.): *Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil- Exile across cultures*, Bonn: Bouvier, 1986.
- PLA BRUGAT, Dolores: *Els exiliats catalans a Mèxic. Un estudi de la immigració republicana*, Barcelona: Afers, 2000.
- POHLE, Fritz: *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*, Stuttgart: Metzler, 1986.
- PUJOL, Enric (coord.): *L'exili català del 1936-1939. Un balanç*, Gerona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 2003.

- PUSCH, Claus D.: “Das Katalanische an der Schwelle des neuen Jahrtausends. Konstanten und Innovationen”, en PUSCH, Claus D. (ed.) *Katalanisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen: Stauffenburg, 2001, pp. 1-13.
- RODRÍGUEZ RICHART, José: *Dos patrias en el corazón. Estudios sobre la literatura española del exilio*, Madrid: Verbum, 2009.
- ROIG ROSICH, Josep M.: *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya, un assaig de repressió cultural*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- RICHARD, Lionel: *Nazismo y literatura*, Argentina: Granica, 1972.
- RIEGEL, Paul y Wolfgang VAN RINSUM: *Deutsche Literaturgeschichte*, vol. 10, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2000.
- RIERA LLORCA, Vicenç y MANENT, Albert: “Literatura catalana en el exilio”, en ABELLÁN, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, vol. 6, Madrid: Taurus, 1976, pp. 158-215.
- RIERA LLORCA, Vicenç: *Els exiliats catalans a Mèxic*, Barcelona: Curial, 1994.
- RIVAS, Enrique de: “Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939”, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, vol. 1, Barcelona: GEXEL, 1998, pp. 85-91.
- ROETZER, Hans Gerd y Marisa SIGUAN: *Historia de la literatura alemana*, vol.2, Barcelona: Ariel, 1992.
- ROJER, Olga Elaine: *Exile in Argentina 1933-1945. A historical and literary introduction*, New York: Peter Lang, 1989.
- RÚA, José Manuel: “Camí de l'exili. L'èxode d'un poble. Una tragèdia sense precedents a la història de Catalunya”, en SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y Joan VILLARROYA (dir.): *Breu historia de la guerra civil a Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 2005, pp. 770-783.
- RUBIO, Javier: *La emigración española a Francia*, Barcelona: Ariel, 1974.
- SAID, Edward W.: “Reflections on Exile”, en SAID, Edward W.: *Reflections on Exile and other Essays*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2001, pp. 173-187.
- SAMSÓ, Joan: *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- SÁNCHEZ- ALBORNOZ, Nicolás (comp.): *El destierro español en América: un trasvase cultural*, Madrid: Siruela, 1991.

- SANTOS, Félix: *Exiliados y emigrados. 1936-1999*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, en <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/litEx/24671731113249506322202/p0000001.htm> [última consulta: 20.12.2011].
- SCHNEIDER, Ulrike: "Heimat. Annäherung an einen umstrittenen Begriff", en KÜMPER, Michal et al.: *Makom. Orte und Räume im Judentum. Real. Abstrakt. Imaginär*, Hildesheim: Georg Olms, 2007, pp. 87-95.
- SCHRECKENBERGER, Helga (ed.): *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam: Rodopi, 2003.
- SENKMAN, Leonardo: "Parias und Privilegierte: die jüdischen und spanischen Flüchtlinge in México und Argentinien 1939-1945. Eine vergleichende Studie", en KOHUT, Karl y Patrik VON ZUR MÜHLEN (eds.): *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1994, pp. 209-218.
- SERRANO, Fernando: *La inteligencia peregrina: legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- SCHLENSTEDT, Dieter: *Egon Erwin Kisch. Leben und Werk*, Berlin: Volk und Wissen, 1985.
- SCHULENBURG, Silke et al.: *Pacific Palisades. Wege deutschsprachiger Schriftsteller ins kalifornische Exil 1932 - 1941*, Hamburg: Marebuch, 2006.
- SCHULZE, Hagen: *Breve historia de Alemania*, trad. Ela María Fernández Palacios, Madrid: Alianza, 2001.
- SCHWARZ, Egon y Matthias WEGNER (eds.): *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, Hamburg: Christian Wegner, 1964.
- SCHWARZ, Egon y Peter HOHENDAHL (eds.): *Exil und innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1973.
- SCHWARZ, Egon: "Exilliteratur", en BORMANN, Alexander von y Horst Albert GLASER: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, vol. 9, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983, pp. 302-317.
- SHERIDAN, Guillermo: "Refugachos y refugiados (Notas sobre el anti-intelectualismo mexicano frente al exilio español)", en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, vol. 1, Barcelona: GEXEL, 1998, pp. 253-262.

- SHERIDAN, Guillermo: "Refugachos: escenas del exilio español en México", Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8299&portal=21> [última consulta: 11.12.2011].
- SEIDEL, Michael: *Exile and the Narrative Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1986.
- SIEBENMANN, Gustav: "Sprache als Faktor der kulturellen Identität (Der Fall Kataloniens)", en DYSERINCK, Hugo y Karl Ulrich SYDRAM (eds.): *Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bonn: Bouvier, 1992, pp. 230-251.
- SIMON, Rolf: "Umweltaspekte des Exils der spanischen Literaten", en DAVIAU, Donald G. y Ludwig M. FISCHER (eds.): *Exil: Wirkung und Wertung. Ausgewählte Beiträge zum fünften Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur*, South Carolina: Camden House, 1985, pp. 25-34.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep M. (dir.): *La guerra civil a Catalunya (1936-1939)*, vol. 4, Barcelona: Edicions 62, 2005.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep M.: *La repressió franquista a Catalunya (1938-1953)*, Barcelona, Edicions 62, 2003.
- SOLÉ I SABATÉ, Josep M. y Joan VILLARROYA (dir.): *Breu historia de la guerra civil a Catalunya*, Barcelona: Edicions 62, 2005.
- SPALEK, John M.: "The Varieties of Exile Experience: German, Polish, and Spanish Writers", en MOELLER, Hans Bernhard (ed.): *Latin America and the Literature of Exile: a Comparative View of the 20. Century European Refugee Writers in the New World*, Heidelberg: Winter, 1983, pp. 71-90.
- SPIES, Bernhard: "Exilliteratur - ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung", en KROHN, Klaus-Dieter et al.: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, 14, 1996, pp. 11-30.
- SPIES, Bernhard: *Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils: ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.

- STEGER, Hanns-Albert: "Die Verwandlung des Exils in eine neue Heimat. Von der «Casa de España en México» zu «El Colegio de México»", en HOPFINGER, Hans y Horst KOPP (eds.): *Wirkungen von Migrationen auf aufnehmende Gesellschaften*, Neustadt an der Aisch: Degener & Co., 1996, pp. 119-132.
- STEPHAN, Alexander: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*, München: Beck, 1979.
- STEPHAN, Alexander (ed.): *Exil. Literatur und die Künste nach 1933*, Bonn: Bouvier, 1990.
- STERN, Guy: *Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989*, Ismaning: Max Hueber, 1989.
- STRELKA, Joseph P.: *Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie; Aspekte der Geschichte und Kritik*, Bern: Peter Lang, 1983.
- STROTHMANN, Dietrich: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, Bonn: Bouvier, 1960.
- TABORI, Paul: *The anatomy of exile. A semantic and historical study*, London: Harrap, 1972.
- TERRY, Arthur y Joaquim RAFEL: *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Barcelona: Ariel, 1983.
- THORNTON, Michael J.: *El nazismo. 1918-1945*, trad. Javier González Pueyo, Madrid: Oikos Tau, 1966.
- TORRES FABRA, Ricard Camil y Miguel ORS MONTENEGRO: *Exilio y represión franquista*, Valencia: Prensa Valenciana, 2007.
- TREUE, Wilhelm: *Deutsche Geschichte: von den Anfängen bis zum Ende des 2. Weltkrieges*, Stuttgart: Kröner, 1958.
- UGARTE, Michael: *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*, Durham: Duke University Press, 1989.
- VEGA, Josefa y Pedro A. VIVES: *Lázaro Cárdenas*, Madrid: Quorum, 1987.
- VILA LUSILLA, Albert: *Literatura catalana*, Barcelona: Edicions del Mall, 1976.
- VON ZUR MÜHLEN, Patrik: "Deutsches Exil in Lateinamerika", en BRIEGEL, Manfred y Wolfgang FRÜHWALD: *Die Erfahrung der Fremde*, Weinheim: VCH, 1988, pp. 33-44.
- VON ZUR MÜHLEN, Patrik: *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933 - 1945; politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Bonn: Neue Gesellschaft, 1988.
- VORDTRIEDE, Werner: "Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur", en *Akzente*, 15, 1968, pp. 556-575.

- WALTER, Hans-Albert y Günter OCHS: *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Deutsche Literatur im Exil 1933 - 1945. Eine Auswahlbibliographie*, Gütersloh: Kultursekretariat, 1985.
- WALTER, Hans-Albert: *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, vol. 1, Darmstadt: Luchterhand, 1972.
- WILD, Reiner (ed.): *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*, Stuttgart: Richard Boorberg, 2003.
- WINKLER, Michael (ed.): *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1977.
- WEGNER, Matthias: *Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1967.
- WEHLER, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, vol.4, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2009.
- WEIDERMANN, Volker: *Das Buch der verbrannten Bücher*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008.
- WITTLIN, Joseph: "Sorrow and Grandeur of Exile", en *The Polish Review*, 2. 2-3, 1957, pp. 99-111.
- ZULETA, Emilia de: *Espanoles en la Argentina: el exilio literario de 1936*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/46837953215804940722202/p0000002.htm> [última consulta: 15.11.2010].

c. Estudios sobre el espacio

- AHLBÄCK, Pia Maria: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination*, Abo: Abo Akademi University Press, 2001.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Otros tiempos, otros espacios en la narrativa del exilio en América", en SÁNCHEZ- ALBORNOZ, Nicolás (comp.): *El destierro español en América: un trasvase cultural*, Madrid: Siruela, 1991, pp. 23-33.

- BOYER, M. Christine: "The Many Mirrors of Foucault and their Architectural Reflections", en DEHAENE, Michiel y Lieven DE CAUTER (eds.): *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, London: Routledge, 2008, pp. 53-75.
- BRAUN, Walter: *Philosophie des Raumes*, Dartford: Junghans, 1996.
- CHLADA, Marvin: *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*, Aschaffenburg: Alibri, 2005.
- COVO, Jacqueline (ed.): *Historia, espacio e imaginario*, Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion, 1997.
- DEHAENE, Michiel y Lieven DE CAUTER (eds.): *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, London: Routledge, 2008.
- DÜNNE, Jörg: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Entretextos. Revista electrónica semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, en <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm> [última consulta: 20.01.2011].
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Argentina: Siglo XXI Editores, 1968.
- FOUCAULT, Michel: "Andere Räume", trad. Walter Seitter, en BARCK Karlheinz et al.: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990, pp. 34-46.
- FOUCAULT, Michel: "Espacios diferentes", en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. 3, trad. Ángel Gabilondo, Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1999, pp. 431-442.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996.
- GUZMÁN, Carlos: *Una geografía imaginària: Mèxic i la narrativa catalana de l'exili*, Valencia: Tres i Quatre, 2008.
- HETHERINGTON, Kevin: *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*, London: Routledge, 1997.
- JUAN GINÉS, Luis Javier de: *El espacio en la novela española contemporánea*, Madrid: Universidad Complutense, 2004.
- KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, trad. Jordi Llovet, Barcelona: Lumen, 1981.

- KÜMPER, Michal et al.: *Makom. Orte und Räume im Judentum. Real. Abstrakt. Imaginär*, Hildesheim: Georg Olms, 2007.
- LEIGH BROWN, Alison: *On Foucault. A Critical Introduction*, Belmont: Wadsworth, 2000.
- LUQUÍN CALVO, Andrea: *De Espacios y de Exilios: el destierro español en el pensamiento contemporáneo*, Valencia: Universidad de Valencia, 2009. Tesis doctoral.
- LOTMAN, Jurij M. y Escuela de Tartu: *Semiótica de la cultura*, ed. Jorge Lozano, Madrid: Cátedra, 1979.
- LOTMAN, Jurij M.: *La estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid: Istmo, 1988.
- MAHLER, Andreas: "A Lost World, no New-Found Land - Disorientation and Immobility as Social Criticism in Early Seventeenth-Century Tragedy", en HOGG, James (ed.): *Jacobean Drama as Social Criticism*, New York: Mellen, 1995, pp. 26-43.
- MAHLER, Andreas: "Welt Modell Theater - Sujetbildung und Sujetwandel im englischen Drama der frühen Neuzeit", en *Poetica*, 30, 1998, pp. 1- 45.
- Michel Foucault, en www.foucault.info [última consulta 16.01.2012].
- O'TOOLE, Lawrence M.: "Dimensions of Semiotic Space in Narrative", en HRUSHOVSKI, Benjamin (ed.): *Poetics Today. Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 1, 4, 1980, pp. 135-149.
- SHUKMAN, Ann: *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, vol.1, The Netherlands: North-Holland Publishing Company, 1977.
- TEUBER, Bernhard: "Imaginatio borealis in einer Topographie der Kultur", en ENGEL-BRAUNSCHMIDT, Annelore et al.: *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main: Lang, 2001, pp. 173-201.
- URBAN, Urs: *Der Raum des Anderen und Andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*, Würzburg: Königshausen, 2007.
- WARNING, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Fink, 2009.

d. Estudios sobre los autores

i. Max Aub

- ABELLÁN, José Luis: "El exilio de Max Aub (España como patria de destino)", en SANTONJA, Gonzalo (ed.): *Aproximación a Max Aub*, Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, pp. 173-181.
- ALTISENT, Marta E. (ed.): *Los cuentos mexicanos de Max Aub*, Newark: Juan de la Cuesta, 2005.
- ALONSO, Cecilio (ed.): *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el Laberinto Español"*, 2 vols., Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- AZNAR SOLER, Manuel: "Exilio republicano de 1939 y patrimonio literario: de la colección Patria y Ausencia (1952) a la Biblioteca del Exilio (2000)", en AZNAR SOLER, Manuel: *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento, 2003, pp. 93-127.
- BORRÁS, Angel A.: *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975.
- BUSCHMANN, Albrecht: "Max Aub entre sus culturas", en ETTE, Ottmar, Mercedes FIGUERAS y Joseph JURT (eds.): *Max Aub-André Malraux: guerra civil, exilio y literatura = guerre civile, exil et littérature*, Madrid: Iberoamericana, 2005, pp. 201-212.
- CAMARENA GIL, Lucía Isabel: "La narrativa del exilio mexicano de Max Aub y la de autores alemanes del exilio del periodo 1933-1945: Hacia una determinación de la literatura europea exiliada del siglo XX", en *El Correo de Euclides: Anuario científico de la fundación Max Aub*, 1, 2006, pp. 304-310.
- CAPELLA, María Luisa: "Las patrias de Max Aub", en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (dir): *Max Aub: Veinticinco años después*, Madrid: Complutense, 1999, pp. 45-53.
- COLINA, José de la: "Dos libros de la semana. Los hombres del exilio", en *México en la Cultura. Novedades*, 590, 4 de julio 1960, p. 4. Guardado en el archivo de la Fundación Max Aub, Segorbe, C. 48-29-2.
- COLINA, José de la: "Max Aub, cuentista mexicano", en <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Jose%20Colijna.pdf> [última consulta: 29.10.2011].
- DÍAZ, Janet W.: "Spanish Civil War and Exile in the Novels of Aub, Ayala and Sender", en MOELLER, Hans Bernhard (ed.): *Latin America and the literature of exile: a*

comparative view of the 20. Century European refugee writers in the New World, Heidelberg: Winter, 1983, pp. 207-231.

HERNÁNDEZ CUEVAS, Juan Carlos: "Los cuentos mexicanos de Max Aub", en *El Correo de Euclides: Anuario científico de la fundación Max Aub*, 1, 2006, pp. 388-398.

HERNÁNDEZ CUEVAS, Juan Carlos: *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006. Tesis doctoral.

FABER, Sebastiaan: "Un pasado que no fue, un futuro imposible", en *Proyecto Clío*, 36, 2010, en <http://clio.rediris.es/exilio/Aub/aub.htm> [última consulta: 29.10.2011].

FABER, Sebastiaan: "The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said", en http://www.oberlin.edu/faculty/sfaber/Faber_Privilege_of_Pain.pdf [última consulta: 29.10.2011].

FÉRRIZ ROURE, Teresa: "Recepción de Max Aub en la prensa cultural mexicana. Hemerografía", en *Proyecto Clío*, 36, 2010, en <http://clio.rediris.es/exilio/max.pdf> [última consulta: 27.10.2011].

GARCÍA-CARO, Pedro: "Lujuria Roja. Aub visto por Ripstein", en *Ciberletras*, 10, 2003, en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10.html> [última consulta: 29.10.2011].

LEAL-SANTIAGO, Fuencisla: *La estética innovadora de la última narrativa de Max Aub*, Toronto: University of Toronto, 1999. Tesis doctoral.

LONGORIA, Francisco A.: *El arte narrativo de Max Aub*, Madrid: Playor, 1977.

LÓPEZ, Estela R.: *El teatro de Max Aub*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1976.

LÓPEZ GARCÍA, José Ramón: "Las verdaderas historias de las muertes de Francisco Franco: para una revisión ucrónica del franquismo", en http://earchivo.uc3m.es/bitstream/10016/8768/1/verdaderas_lopez_LITERATURA_2008.pdf [última consulta: 30.10.2011].

MATALÍ HERNÁNDEZ, Humberto: "La verdadera muerte de Francisco Franco", en *El Sol de México*, en <http://www.periodistasenlinea.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=3957> [última consulta: 30.10.2011].

- MORALES MOYA, Antonio: "La forma de una ciudad", en SANTONJA, Gonzalo (ed.): *Aproximación a Max Aub*, Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, pp. 21-35.
- MITIDIERI, Giuliana: "El México de Max Aub", en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, vol. 2, Barcelona: GEXEL, 2000, pp. 403-411.
- MONLEÓN, José: *El teatro de Max Aub*, Madrid: Taurus, 1971.
- MORRO CASAS, Jose Luis: "Max Aub, ¿un exilio diferente?", en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre 1995)*, vol. 1. Barcelona: GEXEL, 1998, pp. 169-175.
- PERSIN, Margaret: "La dialéctica del yo y el otro en dos textos de Max Aub", en ALONSO, Cecilio (ed.): *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el Laberinto Español"*, vol. 2, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 615-624.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: "México en la obra narrativa de Max Aub", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 35, 2007, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html> [última consulta: 29.10.2011].
- SANTONJA, Gonzalo (ed.): *Aproximación a Max Aub*, Madrid: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004.
- SANZ ÁLVAREZ, María Paz: "Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub", en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (dir): *Max Aub: Veinticinco años después*, Madrid: Complutense, 1999, pp. 159-179.
- SEBEOK, Thomas A.: *Signos: Una introducción a la semiótica*, Barcelona: Paidós, 1994.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Gredos, 1973.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe: Fundación Max Aub, 1999a.

- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: "La obra narrativa de Max Aub" en PÉREZ ALCALÁ, Eugenio y Carmelo MEDINA CASADO, (ed.): *Cultura, historia y literatura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional "Sesenta años después"*, Jaén: Andújar, 1999b, pp. 273-286.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ (dir): *Max Aub: Veinticinco años después*, Madrid: Complutense, 1999c.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: "El exilio en perspectiva irónica: un ejemplo de Max Aub", en AAVV: *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009, pp. 443-451.
- WEINBERG, Liliana: "Retrato del artista desterrado", en ETTE, Ottmar, Mercedes FIGUERAS y Joseph JURT (eds.): *Max Aub-André Malraux: guerra civil, exilio y literatura = guerre civile, exil et littérature*, Madrid: Iberoamericana, 2005, pp. 153-175.

ii. Pere Calders

- AULET, Jaume: "Vuit cartes de Pere Calders a Agustí Bartra", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 39-61.
- AULET, Jaume: "El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta", en PUIG MOLIST, Carme: *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 109-127.
- ARDOLINO, Francesco: "El desig del retorn: contribució a una lectura de L'ombra de l'atzavara", en PUIG MOLIST, Carme: *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 313-334.
- BATH, Amanda: *Pere Calders: Ideari i ficció*, Barcelona: Edicions 62, 1987.
- BERNAL, Assumpció i Carme GREGORI (comp.): *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pp. 447-476.
- BOU, Enric: "Imperialism and the fantastic: the case of Pere Calders", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 205-211.

- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís: “Tres cartes de Pere Calders a Xavier Benguerel (1940-1941)”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 63-75.
- CABRÉ, Rosa (comp.): *Pere Calders o la passió de contar*, Vic: Eumo, 1997.
- CALDEERS, Pere: *Josep Carner*, Argenton: L'Aixernador, 1991.
- Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996.
- DURAN, Manuel: “Tres grans escriptors catalans a Mèxic: Josep Carner, Agustí Bartra i Pere Calders”, en: AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, vol. 1, Barcelona: GEXEL, 2000, pp. 471-484.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme: “L'ombra de l'atzavara, de Pere Calders i el realisme històric”, en BERNAL, Assumpció i Carme GREGORI (comp.): *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pp. 447-476.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme: “Mèxic en l'obra de Pere Calders”, en *Caplletra*, 36, 2004, pp. 195-216.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme: *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- HART, Patricia: “Here lies syncretism: Marvelous seny in Pere Calders' Aquí descansa Nevares”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 213-223.
- Imatge i paraules de Pere Calders: Una invasió subtil*, en <http://www.iec.cat/perecalders/> [última consulta: 03.08.2011].
- Joan Oliver - *Pere Calders. Diàlegs a Barcelona*, conversa transcrita per Xavier Febrés, Barcelona: Laia, 1984.
- MELCION, Joan: “Mexico in the fiction of Pere Calders”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996a, pp. 199-204.
- MELCION, Joan: “Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció”, en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996b, pp. 239-259.
- MELCION, Joan: “Mèxic en la literatura de Pere Calders”, en AZNAR SOLER, Manuel (ed.): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra,*

27 de noviembre-1 de diciembre 1995), 2 vols., Barcelona: GEXEL, 1998, pp. 613-620.

MELCION, Joan: "Pere Calders, escriptor", en *LletrA, literatura catalana en internet*, 1999, en <http://lletra.uoc.edu/es/autor/pere-calders> [última consulta: 03.08.2011].

MURIÀ, Anna: "La cohesió vital de Pere Calders", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 35-37.

OLLÉ, Manel: "La recepció de l'obra de Pere Calders: línies de fuga", en PUIG MOLIST, Carme (comp.): *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 97-107.

Pere Calders: l'home dibuixat, TVC, Mèdia 3.14, 2003, en http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=645 [última consulta: 03.08.2011].

PIQUER, Adolf: "Ironia i rerefons ideològic en la narrativa de Pere Calders", en PUIG MOLIST, Carme (comp.): *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 215-232.

PONS, Agustí: *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62, 1998.

PUIG MOLIST, Carme (comp.): *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2003.

Retalls, en http://www.edu3.cat/Edu3tv/Fitxa?p_id=683 [última consulta: 03.08.2011].

SAWICKA, Anna: "Pere Calders i Slawomir Mrozek: La confrontació amb la realitat", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 181-195.

SUBIRANA, Jaume: "L'oncle d'Amèrica: Pere Calders i Josep Carner", en *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 10. 1-2, 1996, pp. 225-235.

TORRES, Estanislau: *Els escriptors catalans parlen*, Barcelona: Nova Terra, 1973.

TRIADÚ, Joan: *La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona: Edicions 62, 1982.

iii. Anna Seghers

Anna Seghers, en www.anna-seghers.de [última consulta 20.12.2011].

ALBRECHT, Friedrich: *Bemühungen. Arbeiten zum Werk von Anna Seghers. 1965-2004*, Bern: Peter Lang, 2005.

- BATT, Kurt: *Anna Seghers: Versuch über Entwicklung und Werke*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 1980.
- BERNSTORFF, Wiebke von: *Fluchtorte. Die mexikanischen und karibischen Erzählungen von Anna Seghers*, Göttingen: Wallstein, 2006.
- BOCK, Sigrid: "Revolutionäre Welterfahrung und Erzählkunst: Der Einfluss des Exils auf das Schaffen der Anna Seghers", en KOWALSKI, Edward (ed.): *Verteidigung der Menschheit. Antifaschistischer Kampf und Aufbau der sozialistischen Gesellschaft in der multinationalen Sowjetliteratur und in den Literaturen europäischer sozialistischer Länder*, Berlin: Akademie, 1975, pp. 394-419.
- COHEN, Robert: "Die befohlene Aufgabe machen: Anna Seghers' Erzählung Der Ausflug der toten Mädchen", en *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 79, 1987, pp. 186-198.
- CHRISTMANN, Beate y Mario LEIS: *Anna Seghers. Der Ausflug der toten Mädchen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.
- DÍAZ PÉREZ, Olivia C.: "Das Bild Mexikos und die Exilerfahrung im Werk von Anna Seghers", en *Argonautenschiff*, 11, 2002, pp. 85-99.
- DIERSEN, Inge: "Erfahrung Mexiko: Die lateinamerikanische Spur im Schaffen von Anna Seghers", en *Argonautenschiff*, 3, 1994, pp. 145-154.
- DOANE, Heike A.: "Die wiedergewonnene Identität: Zur Funktion der Erinnerung in Anna Seghers Erzählung «Der Ausflug der toten Mädchen»", en SCHRECKENBERGER, Helga (ed.): *Ästhetiken des Exils*, Amsterdam: Rodopi, 200, pp. 287-300.
- EIFLER, Günter y Anton Maria KEIM (eds.): *Anna Seghers- Mainzer Weltliteratur. Beiträge aus Anlass des 80. Geburtstages*, Mainz: Dr. Hanns Krach, 1981.
- FARGES, Patrick B.: "Transit/Transfer/Transgression: Das Erzählen von «Ent- Ortung» in Anna Seghers' Erzählungen (1924-1980)", en *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 68, 2009, pp. 284-297.
- GREINER, Bernhard: "Re-Präsentation: Exil als Zeichenpraxis bei Anna Seghers", en GREINER, Bernhard (ed.): *Placeless Topographies: Jewish Perspectives on the Literature of Exile*, Tübingen: Niemeyer, 2003, pp. 161-174.

- GRONELL, Juliane: "Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen", en EDER, Anna: *...das Weib wie es seyn sollte*, Bamberg: Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, 1986, pp. 67-71.
- GROSSMANN, Walter: "Die Zeit in Anna Seghers' «Der Ausflug der toten Mädchen»", en *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur*, 14, 1962, pp. 126-131.
- GUTZMANN, Gertraud: "Anna Seghers Ausflug der toten Mädchen als ein Beitrag der Literatur zur Neugestaltung Deutschlands", en DAVIAU, Donald G. y Ludwig M. FISCHER (eds.): *Das Exilerlebnis. 4 Symposium über Deutsche und österreichische Exilliteratur*, Columbia, South Carolina: Camden, 1982, pp. 476-485.
- GUTZMANN, Gertraud: "Anna Seghers (1900-1983)", en FREDERIKSEN, Elke P. y Elizabeth G. AMETSBIHLER (eds.): *Women writers in German-speaking countries: A bio-bibliographical critical sourcebook*, Westport: Greenwood, 1998, pp. 451-460.
- HALLER-NEVERMANN, Marie: *Jude und Judentum im Werk Anna Seghers. Untersuchungen zur Bedeutung jüdischer Traditionen und zur Thematisierung des Antisemitismus in den Romanen und Erzählungen von Anna Seghers*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.
- HILT, Douglas: "Die mexikanischen Jahre von Anna Seghers", en KOHUT, Karl y Patrik von ZUR MÜHLEN (eds.): *Alternative Lateinamerika. Das deutsche Exil in der Zeit des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1994, pp. 209-218.
- HILZINGER, Sonja: "Im Spannungsfeld zwischen Exil und Heimkehr: Funktionen des Schreibens in der Novelle «Der Ausflug der toten Mädchen»", en *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 36. 10, 1990, pp. 1572-1581.
- HILZINGER, Sonja: *Anna Seghers*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2000.
- HOTZ, Karl (ed.): *Anna Seghers. Der Ausflug der toten Mädchen*, Bamberg: BÜchner, 1993.
- KARLAVARIS-BREMER, Ute: "Frauen in Anna Seghers' Erzählung «Das wirkliche Blau»", en *Argonautenschiff*, 5, 1996, pp. 204-209.
- LABAHN, Kathleen: *Anna Seghers' Exile Literature. The Mexican Years (1941-1947)*, New York: Peter Lang, 1956.
- MAIER-KATKIN, Birgit: "Debris and Remembrance: Anna Seghers's «Ausflug» and Walter Benjamin's «Engel der Geschichte»", en *The German Quarterly*, 79. 1, 2006, pp. 89-108.

- MAIER-KATKIN, Birgit: “«Kahl und wild wie ein Mondgebirge». Exile and Mind Travel in Anna Seghers’ *The Excursion of the Dead Girls*”, en *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 68, 2009, Amsterdam: Rodopi, pp. 298- 312.
- MAYER, Hans: “Anmerkung zu einer Erzählung von Anna Seghers”, en *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, 17, 1962, pp. 765-770.
- MORRO CASAS, José Luis: “Anna Seghers y Max Aub: dos destinos unidos por Gilberto Bosques”, en BALCELLS, José María y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 49-56.
- PÉREZ, Ana: “Rheinlandschaft im Mondgebirge: Der Ausflug der toten Mädchen de Anna Seghers”, en SIGUAN, Marisa, Jané JORDI et al. (eds.): *“Erzählen müssen, um zu überwinden” Literatura y supervivencia*, Barcelona: Sociedad Goethe en España, 2009, pp. 245-254.
- PERICOT, Victoria: *Die mexikanische und karibische Thematik in Anna Seghers’ Werk*, Bielefeld: Universität Bielefeld, 1995. Tesis doctoral.
- POHLE, Fritz: “Vorbereitung für die nächste Deutschstunde und mehr: «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *Argonautenschiff*, 1, 1992, pp. 41-49.
- ROUSSEL, Hélène: “Reise als Umweg zu sich, Exil als Energiequelle. Zu Anna Seghers’ Erzählung «Das wirkliche Blau»”, en *Argonautenschiff*, 11, 2002, pp. 192-202.
- SANNA, Simonetta: “Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland. Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegerischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers «Der Ausflug der toten Mädchen»”, en *Argonautenschiff*, 5, 1996, pp. 184-195.
- SANDOVAL, Josefina: *Mexiko in Anna Seghers’ Leben und Werk. 1940-1947*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2001.
- SAUER, Klaus: *Anna Seghers*, München: Beck, 1978.
- SCHULTE, Klaus: “«[...] durch die Übersetzung durch bis zum Neid die Einheit von Sprache und Inhalt» Anna Seghers’ mexikanische Erzählung «Der Ausflug der toten Mädchen» – mit der Lupe wieder gelesen auf französisch, englisch und dänisch, mitsamt einem Ausblick durchs Fernrohr aufs Spanische”, en *Argonautenschiff*, 11, 2002, pp. 99-115.
- STEPHAN, Alexander: *Anna Seghers im Exil. Essays, Texte, Dokumente*, Bonn: Bouvier, 1993.

WAINE, Anthony: "Images of Women in Anna Seghers' «Der Ausflug der toten Mädchen»", en *New German Studies*, 13, 1985, pp. 1-20.

WOLF, Christa: *Die Dimension des Autors: Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche. 1959-1985*, vol. 1, Berlin: Aufbau, 1986.

ZIMMERMANN, Werner: *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*, vol. 2, Düsseldorf: Schwann, 1969, pp. 329-343.

ZEHL ROMERO, Christiane: *Anna Seghers. Eine Biographie. 1947-1983*, Berlin: Aufbau, 2003.

