

ADÉLAÏDE BLASQUEZ

MEMORIA DEL EXILIO EN UNA NARRATIVA DEL *ENTRE-DEUX*

Tesis presentada por
Luisa Montes Villar
Dirigida por
María del Carmen Molina Romero



UNIVERSIDAD DE GRANADA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Francesa
Programa de Lengua, textos y contextos

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Luisa Montes Villar
ISBN: 978-84-9163-162-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/45650>



Adélaïde Blasquez (1931-)

*A mi madre y a mi padre,
por su apoyo incondicional*

*A mi Adelaida, por su vida,
por ponerme frente al espejo*

*Al exilio y a los exiliados,
por desvelarme nuestra
condición y nuestra lucha*

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a la directora de esta tesis, María del Carmen Molina Romero, su dedicación, sus recomendaciones y sus orientaciones a lo largo de la travesía investigadora.

Agradecer a la Asociación de Francesistas de la Universidad Española, su ayuda económica para la realización de investigaciones doctorales y a la Embajada de Francia en España por subvencionar mi estancia de un mes en París.

También, quiero mostrar mi reconocimiento a las personas que me brindaron con generosidad su testimonio: Florence Delay, Philippe Lejeune, Ramón Chao y, como no, a la persona a la que he consagrado mi vida intelectual durante los últimos cinco años y a la que dedico este trabajo: Adelaida Blázquez.

A Laura Campos por su inestimable ayuda, por su entrega y por abrirme las puertas de su casa.

Gracias al profesor de la Universidad de Lausana, Marco Kunz. Para mí, un referente intelectual.

Muchas son las personas que me han ayudado tanto académica como afectivamente y que me han animado a seguir adelante en los momentos de dificultad. Gracias a Mercedes del Amo, a Carmen García, a Perico, a Judit, a Adriana, a Isabel, a Bea, a Estela, a Pierrette, a Alycia, a Paolita, a Jorge, a Ceci, a Paco, a T.G.P, a D.M a todas y todos aquellas/os que olvido momentáneamente pero que están y han estado en mis pensamientos.

A mi familia.

Una y mil veces más, a mis padres, a Lola y a Juan, gracias. Sin vosotros esta tesis no hubiese sido posible.

A R.G por una frase que me sostuvo en los momentos convulsos: “tu tarea revolucionaria, ahora, es tu tesis”.

A mi perro Bambú, por su compañía y su amor incondicional durante las solitarias horas de estudio.

Agradecer a la vida, que me haya brindado uno de sus más valiosos regalos, encontrarme con mi Yo-yo: Adelaida.

S U M A R I O

0	INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	0.1	Presentación y objetivos	17
		0.2	Estructura de la Tesis	23
	INTRODUCTION	0.1	Présentation et objectifs	33
		0.2	Structure de la thèse	39
1	ESTADO DE LA CUESTIÓN	1.1	Vacio crítico e historiográfico en torno a la literatura del exilio	47
		1.2	Los “niños de la guerra” que escribieron en francés	52
		1.3	Notas sobre producción y recepción de la obra blasquiana en España	58
		1.4	Notas sobre la recepción de la obra blasquiana en Francia	62
		1.4.1	Trabajos y obras de referencia consultadas en el ámbito francófono	67
		1.5	Corpus de obras de la autora	73
2	APUNTES METODOLÓGICOS SOBRE LAS FUENTES ORALES	2.1	La perspectiva etnosociológica	77
		2.1.1	La entrevista semidirectiva	79
		2.1.2	Fuentes orales secundarias	81
		2.1.3	Resultado de las entrevistas	86
		2.2	Encuentros con Adélaïde Blasquez	89
		2.2.1	Notas previas a una vida ¿impostada?	94

3	VIDA DE LA AUTORA. DE EMMA ADELA MARTIN FISCHER A ADÉLAÏDE BLASQUEZ	3.1	Infancia y exilio	99
		3.1.1	La madre, la lengua y la búsqueda de un territorio “Outre-mère”	106
		3.1.2	El padre, Edipo y la <i>espagnolade</i>	112
		3.2	Juventud y edad adulta	117
		3.2.1	De la madre a la escritora	119
		3.2.2	Ruptura e iniciación literaria	121
		3.2.3	Autodidacta y polifacética	126
		3.2.4	Elogio de la marginalidad	132
		3.2.5	Díptico de la locura	136
		3.3	Retorno y vejez	139
		3.4	Adélaïde Blasquez: una exiliada <i>ad eternum</i>	141
4	MARCO EPISTEMO- LÓGICO	4.1	Por una literatura historizada	147
		4.1.1	La doble colonización simbólica	155
		4.1.2	Postcolonialismo y colonialidad	157
		4.1.3	Crítica feminista: descolonialidad de género y periferia	165
		4.2	Exilio, lengua y literatura	170
		4.2.1	Bilingüismo, multilingüismo y exilio interior	176
		4.2.2	Exilio lingüístico y literaturas menores	181
		4.2.3	El lenguaje, morada del ser	183
		4.3	Un autoexilio literario <i>ante mortem</i> : la obra ultrapóstuma	186
5	ADÉLAÏDE BLASQUEZ POR ADÉLAÏDE BLASQUEZ. LA ESCRITORA Y SUS FANTASMAS	5.1	Notas sobre la trayectoria literaria blas- quiiana	195
		5.2	Un yo irreal consecuencia del exilio	199
		5.3	De la autobiografía a la autoficción: una cuestión de pactos	202
		5.4	La escritora, el nombre propio y sus “yos”.	215
		5.4.1	<i>Mais que l’amour d’un grand Dieu</i> : Paz Cañaca o la aspirante a escritora	219
		5.4.1.1	Una genealogía familiar	227

	5.4.2	<i>Les ténèbres du dehors</i> : La petite Emma o la hija-narradora que se cuenta a través de la madre-escritora	229
	5.4.2.1	La <i>mise en abyme</i> . “Un roman dans le roman”	232
	5.4.3	<i>Le noir animal</i> : Adélaïde Blasquez o la escritora tras la escritora	238
	5.4.4	<i>La ruche</i> : Adélaïde, Adelaida, Madame Blasquez, Dédèle o la yo múltiple	243
	5.4.5	<i>Le prince vert</i> : Frau Martus o yo es otra	250
	5.4.6	<i>Le bel exil</i> o el fin de una mitomanía	254
6		LÓGICAS DE LA NARRACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DISCURSIVAS DE LA NARRATIVA BLASQUIANA	
	6.1	Aspectos narratológicos	261
	6.2	El tiempo	263
	6.2.1	La frecuencia	266
	6.2.1.1	Repetitividad e iteratividad: “On ne se répète jamais assez”	267
	6.2.2	El orden	275
	6.2.2.1	Fragmentación cronológica. Una temporalidad “en profundidad”	276
	6.2.3	La duración	283
	6.2.3.1	El <i>tempo</i> de la intimidad. La expresión del flujo de conciencia	284
	6.3	Símbolos del tiempo blasquiano	289
	6.4	El modo	294
	6.4.1	Polifonía y desdoblamiento de un “yo” desintegrado	296
	6.4.2	El narrador y sus funciones	304
	6.5	La voz	309

7	ESPACIO, LUGARES Y “NO LUGARES” DEL EXILIO Y DE LA MEMORIA	7.1 Espacio, lugares y no lugares 7.2 Lugares antropológicos de actuación 7.2.1 La habitación propia 7.3 Los no lugares 7.3.1 El hospital psiquiátrico 7.4 Los lugares de memoria 7.5 El cuerpo, lugar de lugares 7.5.1 El cuerpo prisionero en su mirada 7.5.2 Metáforas y metamorfosis de la extranjera	319 322 325 334 336 339 344 348 353
8	LA ESPAGNOLADE Y SUS TÓPICOS	8.1 La espagnolade y su idiosincrasia 8.1.1 Sobre el término espagnolade 8.2 España en el imaginario francés 8.2.1 Los siglos XVI y XVII: admiración, rechazo y mofa 8.2.2 Los siglos XVIII y XIX: la moda del <i>voyage en Espagne</i> 8.2.3 El siglo XX: la Guerra civil, el exilio y la memoria republicana 8.3 La espagnolade, una lingüística del exilio blasquiano 8.3.1 Sustrato lingüístico y literario hispanico 8.3.1.1 La expresión de la emotividad 8.3.1.2 La recuperación de la memoria 8.4 Evolución de la espagnolade: de la hispanofilia a la hispanofobia	361 364 366 367 375 380 386 390 392 397 406
	CONCLUSIONES		417
	CONCLUSIONS		427
	BIBLIOGRAFÍA		439
	ANEXOS		454

0

**I N T R O D U C C I Ó N ,
J U S T I F I C A C I Ó N
Y O B J E T I V O S
D E L T R A B A J O**

0.1 Presentación y objetivos

La vida y la obra de Adélaïde Blasquez fluyen bajo el signo del exilio y están dominadas por la búsqueda de su contrario; una patria, un lenguaje propio, un lugar mítico en el que circunscribir su doble identidad franco-española, así como un objetivo de recuperación de su memoria hispánica.

Nacida circunstancialmente en Larache (protectorado español de Marruecos entre 1911 y 1956), se exilia a Bélgica con su madre –Emma Fischer, de origen alemán– y sus dos hermanos en 1936. Apenas contaba con cinco años de edad. Su padre –José Martín Blázquez, comandante de Estado Mayor de la II República– se refugia en el sur de Francia junto a otros miembros del gobierno. En 1945, tras la liberación de París, la familia se reúne en la capital francesa, aunque al poco tiempo, vuelven a separarse. Las secuelas de los conflictos bélicos y el exilio marcarían para siempre la existencia de una “niña de la guerra” que se convertiría en escritora de lengua francesa.

Mi interés por la autora nace de la lectura de un artículo redac-

tado por la directora de esta Tesis, María del Carmen Molina Romero¹, en el que encontré por primera vez, negro sobre blanco, el nombre de Adélaïde Blasquez, única mujer integrada en una lista de autores exiliados en Francia como consecuencia de la Guerra Civil española entre los que figuraban Agustín Gómez-Arcos, Rodrigo de Zayas, Carlos Semprún Maura, Jorge Semprún y Michel del Castillo entre otros.

De ella, la profesora Molina Romero destacaba un universo ficcional muy marcado por la memoria de la infancia y de un exilio que, frente a la connotación política e ideológica que se pudiese apreciar en los escritos de Jorge Semprún, en Adélaïde Blasquez adquiriría un matiz más “sentimental”, motivando a la autora a “écrire pour restituer sa mémoire familiale” (Molina Romero, 2003: 71).

El tema principal del texto gravitaba en torno a la relación de dichos escritores con la lengua y, fundamentalmente, al funcionamiento de la lengua natal en el seno de una lengua de escritura adquirida con posterioridad: el francés. Así mismo, se señalaba la influencia de la cultura española en sus imaginarios de ficción y los problemas identitarios a los que se enfrentaban escritores bilingües o multilingües a la hora de representarse.

La obra de Adélaïde Blasquez recrea, tal y como sostiene Jean Tena en relación a los escritores exiliados de “expresión francesa”, “une image de l’Espagne à la fois intériorisée au niveau du vécu et distanciée par une langue et une écriture autres” (Tena, 1994: 58). Si bien, esta afirmación requiere de una precisión en el caso de la escritora ya que, “son vécu” en España, se limita a los cinco primeros años de su existencia, una característica que la lleva a emprender un proyecto vital y literario circunscrito a la creación de un mito sobre sus orígenes hispánicos: la *espagnolade*.

En lo que se refiere a mi interés por el tema del exilio, senda que me condujo hacia el descubrimiento de la escritora –y que se incluye en un campo de investigación por desarrollar en lo sucesivo sobre otras escritoras de origen español cuyos padres se exiliaron en Francia (por ejemplo, Carole Martínez o la galardonada con el premio Goncourt en 2014 Lydie Salvayre)– despierta durante la estancia de un curso acadé-

¹ Molina Romero, María del Carmen. (2003) “Identité et altérité dans la langue de l’autre”, *Thelème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, pp. 69-79.

mico de posgrado (2006-2007) en la Universidad de Montreal (UdeM). Los seminarios de investigación del Departamento de Estudios Hispánicos, con una clara influencia de la interdisciplinariedad y metodología incorporada desde los *Cultural Studies*, despertaron mi curiosidad sobre los procesos creativos y las producciones artísticas de grupos considerados socialmente subalternos o minoritarios.

En este sentido, el legado de la Universidad de Montreal se traduce, como se desprende del marco epistemológico trazado en el capítulo 4, en la adopción de una perspectiva tanto teórica como metodológica ecléctica que imbrica ideas y conceptos que emergen tanto de la literatura, como de la lingüística, de la filosofía, de la antropología y de la sociología, entre otras disciplinas. Si bien, el corpus de obras que analizo se adapta a los estudios propios del Departamento de Filología Francesa en el que se inscribe el presente trabajo ya que está escrito en francés, publicado en Francia y su autora, Adélaïde Blasquez, pese a poseer la doble nacionalidad (francesa y española) ha sido fundamentalmente *repcionada* en el contexto francófono.

Los seminarios doctorales llevados a cabo en la Universidad de Montreal tuvieron como línea directriz las producciones culturales de artistas y escritores emigrados en la provincia canadiense de Quebec. Fundamentalmente, el modo en que la emigración y el exilio habían afectado a dichas producciones. Pronto, pude identificar unas líneas de contigüidad (temáticas y formales) que hundían sus raíces, fundamentalmente, en la separación de la tierra natal y en el aprendizaje, profundización y uso cotidiano de una lengua que no era la materna.

La memoria y la infancia como temáticas recurrentes, la comparación y la reconsideración de la identidad en relación al Otro, es decir, la vivencia de un profundo sentir de la alteridad, así como la impresión de renacer en y a través de la escritura, se convertían en características comunes de las entonces denominada en Quebec “écritures migrantes”².

Cuando regresé a España, me pregunté si existía en nuestro

2 En Quebec, en 1986, Robert Berrouët-Oriol utiliza por primera vez en la revista transcultural *Viceversa* la expresión “écriture migrante”, que parece suscitar la aceptación de una mayoría de autores y que se presta a una unificación terminológica. Según Suzanne Giguère, esta nueva terminología “supposait un espace défini d’entrée de jeu comme dialogique, une double dimension: celle des écrivains venus d’ailleurs intégrant leur parcours à la culture québécoise constituée, mais aussi celle des écrivains québécois d’origine dans leur quête imaginaire de l’ailleurs” (Giguère, 2001: 12).

contexto socio-histórico reciente algún acontecimiento que hubiese dado como fruto una literatura en la que gravitasen dichas problemáticas.

Recalé entonces en el exilio republicano español iniciado en 1936 con motivo de Guerra Civil y cuál fue mi sorpresa al descubrir que existía un notorio vacío crítico en torno a sus producciones literarias, fundamentalmente, en torno a aquellas escritas en otras lenguas que no fuesen la española³.

Seleccioné entonces tres criterios, íntimamente vinculados a los objetivos perseguidos en la Tesis, que me permitiesen acotar el corpus de estudio en el seno del heterogéneo grupo de escritores del exilio. En primer lugar, y en respuesta a un interés propio de recuperación de la memoria histórica, decidí limitar mi búsqueda a escritores exiliados republicanos o con antecedentes familiares afines a la II República española.

La razón que motivaba este primer criterio de selección del corpus coincidía con el objetivo planteado por el profesor y director del Grupo de Estudios del Exilio Literario⁴ (GEXEL) Manuel Aznar Soler: la necesidad de escribir una historia de las literaturas del exilio republicano.

Escribir la historia de nuestro exilio literario tiene, por lo tanto, una obvia significación ética y política [...] contra la condena al silencio y al olvido impuesta por la dictadura franquista al exilio republicano, reconstruir su memoria histórica constituye para los investigadores del GEXEL [...] un ejercicio de salud científica como de salud democrática. El exilio republicano permite explicar el presente a través de una reinterpretación del pasado. Contra el pacto de amnesia dominante en nuestra transición democrática, nos parece ya urgente reescribir colectivamente la historia de nuestras literaturas exiliadas. Y entre otros motivos porque como dice Blanco Aguinaga y suscribo por propia experiencia personal, esa literatura ha sido y será “uno de los depósitos de la memoria que la

3 Como se abordará más adelante, la literatura del exilio español a Latinoamérica ha sido recuperada con mayor facilidad debido a que está escrita en español y, por ello, se considera que forma parte de la literatura española, contrariamente a lo que sucede con producciones escritas en otras lenguas.

4 En la primavera de 2011, Manuel Aznar Soler, me concedió una entrevista en Barcelona fruto de la cual se me encargó la redacción de la voz correspondiente a Adélaïde Blasquez para el *Diccionario de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939* en la Editorial Renacimiento de Sevilla.

España antifranquista del interior tenía que ir recuperando poco a poco para encontrarse a sí misma como distinta pero, de algún modo, todavía heredera de la España progresista de la República y antifranquista de la Guerra (Aznar Soler, 2002: 11).

En segundo lugar, establecí que dichos autores se hubiesen acogido en sus escritos a la lengua del país de recepción. En el caso que me ocupaba, al francés.

Este segundo criterio reposaba sobre mi formación académica y sobre un interés personal acerca de los mecanismos lingüísticos y los procedimientos narratológicos que se articulan en el seno de los textos producidos por una persona que escribe en una lengua distinta de la natal, así como sobre las consecuencias, desde el punto de vista de la construcción identitaria, de tener que definirse y representarse entre dos o más sistemas lingüísticos y, por ende, culturales.

En este sentido, mi objetivo apuntaba a averiguar si realmente existían una serie de rasgos textuales distintivos que aflorasen como huellas irrefutables del exilio.

En tercer lugar, decidí que mi estudio se centrara en una figura femenina pues, en el seno de los olvidados y silenciados, las mujeres han sido históricamente las damnificadas por antonomasia.

En definitiva, fui aproximándome desde el caso quebequense al español, cuestionándome acerca de si los mismos rasgos (y/u otros) que había estudiado en los escritores migrantes de Quebec, existían (con las lógicas diferencias derivadas de contextos de producción y recepción dispares) en los escritores exiliados de la Guerra Civil española.

En esa fase de la investigación, identifiqué una serie de líneas de contigüidad entre un corpus de textos de escritores exiliados y/o desplazados, entre las que cabría citar la hibridación lingüística (normalmente entre la lengua natal y la lengua del país de acogida), el cuestionamiento acerca de la identidad a través de la experiencia de la alteridad, la recreación imaginaria (incluso mítica) del país de origen, la comparación en términos culturales entre éste y el país receptor, una marcada tendencia hacia el relato autobiográfico así como la presencia de estrategias autorreferenciales que trasladaban el sentimiento de una identidad poliédrica, fragmentaria y en construcción permanente.

En lo que se refiere a la narrativa blasquiense, comprobé que,

efectivamente, afloraban de forma perspicua estos rasgos, tanto desde el punto de vista estructural y formal como temático. De ella emanaba lo que el hispanista Jose Carlos Mainer había denominado un “modo de conciencia literaria” (Mainer, 2000: 54) desarrollado como consecuencia de la experiencia exílica.

Esta idea del exilio concebido más allá del desplazamiento geográfico se convirtió en una de las matrices epistemológicas para defender la condición de exiliada de Adélaïde Blasquez ya que, como se apuntó previamente, su decisión de partir de España no fue propia, sino que se limitó a acompañar a su madre y a sus hermanos cuando apenas tenía cinco años.

De modo que, al interés por la autora y por su obra y al objetivo de arrojar luz sobre su proceso de creación y sobre la influencia que ejerció el desplazamiento geográfico infantil en la asunción vital y literaria de su exilio metafísico y estético, se suma, en este trabajo de investigación, mi compromiso con la Historia al tratar de rescatar la voz de quién fue desprovista de ella y relegada al olvido en un país, España, al que retornó en 2002, y en el que las muestras de reconocimiento han sido escasas.

La narrativa blasquiana, tal y como irá desgranándose en el presente estudio, desvela una serie de procesos (que emanan del discurso y de las estrategias ficcionales empleadas) que ponen de manifiesto una de las tantas realidades vividas por los exiliados españoles de la Guerra Civil. En su particular trayectoria, cristaliza la memoria colectiva de aquellos que fueron “derrotados”, oprimidos, silenciados, arrojados a los subsuelos de la historia y a los “arrabales de la literatura”, empleando la expresión utilizada por Pascale Casanova (2001: 65).

Adélaïde Blasquez y su literatura son un fragmento de la realidad que acontecía en Europa mientras España dormitaba y digería la “olla podrida” de la Dictadura franquista.

Es una muestra más de la modernidad de la que España fue privada durante los “cuarenta años de cretinización sistemática”⁵ a los que fue sometida. Por ello, su obra invoca a un pasado que nos permite despertar el presente exiliado. Un exilio cuya ausencia es, en palabras

5 Expresión utilizada por Adélaïde Blasquez en la primera entrevista que tuve con ella en su domicilio de Zaragoza en febrero de 2011.

de Mari Paz Balibrea, “estructuralmente indispensable para entender tanto la dictadura como la posterior democracia españolas” (Balibrea, 2007: 12).

Como sostiene Edward Said, esta invocación al pasado no es “sólo el desacuerdo acerca de lo que sucedió, acerca de lo que realmente fue ese pasado, sino la incertidumbre acerca de si el pasado realmente lo es, si está concluido o si continua vivo, quizá bajo distintas formas” (Said, 1996: 35).

Adélaïde Blasquez es una forma viva de ese pasado y, por tanto, de nuestro presente más anhelado. Por ello, rescatar su figura y su obra se convierte en objetivo prioritario de este trabajo que pretende arrojar luz sobre una parcela de las pasiones y las tensiones pretéritas, así como sobre las omisiones en las que se cimienta nuestro presente.

0.2 Estructura de la tesis

En el primer capítulo sobre “Estado de la cuestión”, se realiza una revisión bibliográfica sobre la literatura crítica dedicada al grupo de los escritores del exilio que adoptaron el francés como lengua de escritura. Como se ha manifestado previamente, la acotación de dicho grupo –calificado por la profesora Molina Romero como “niños de la guerra”, (2006: 558)– es ambigua y, por este motivo, apenas existe una literatura que haya estudiado el fenómeno en su conjunto. En su defecto, existen algunos trabajos de investigación dedicados a cada uno de los escritores o que, desde un enfoque contrastivo, abordan el tratamiento de un tema concreto en la obra de dos o más de estos autores.

Obviamente, la obra literaria y la trayectoria vital de dicho grupo son heterogéneas y plurales. Si bien, Pascale Casanova ha defendido la existencia de un parecido de familia entre los escritores “ex-céntricos”, una “*ressemblance de famille*” (Casanova, 1999: 245) que, en tanto “*modèle générateur*” (Casanova, 1999: 244), permite estudiar el corpus de sus obras de forma casi genésica a partir de una serie de soluciones comunes adoptadas por estos escritores, sean lingüísticas, estéticas, temáticas o políticas.

Entre la exigua literatura crítica producida en torno a dicho

grupo, la presencia de Adélaïde Blasquez es prácticamente nula. Al igual que lo son las referencias en obras enciclopédicas, en biobibliografías de referencia, diccionarios de autores, etc.

Este déficit, que se agudiza en el caso de la única mujer que suele citarse entre el heterogéneo conjunto formado por Michel del Castillo, Jorge Semprún, Agustín Gómez-Arcos, Fernando Arrabal, etc., me condujo a suponer que existiesen motivos relacionados con el género y, en este sentido, a realizar una lectura de dicho fenómeno amparada por la crítica feminista y por la reflexión sobre la escritura de mujeres llevada a cabo por algunas autoras de referencia tales como Béatrice Didier, Hélène Cixous, Christine Planté, Nancy Huston, Luce Irigaray o Marta Segarra.

En lo que se refiere a las estrategias metodológicas articuladas (descritas en el capítulo 2), el proceso de investigación se divide en varias fases alternadas que transitan del trabajo de campo con las fuentes orales (contacto inicial con la escritora, visitas a su casa para entrevistarla, entrevistas realizadas a personas afines) a la búsqueda bibliográfica y, en paralelo, al análisis del corpus seleccionado.

Es pertinente señalar que al aludir al “trabajo de campo” me refiero, fundamentalmente, a las estrategias puestas en práctica con objeto de recopilar información acerca de la vida y de la trayectoria literaria de Adélaïde Blasquez. Dichas estrategias son independientes del método seguido para el análisis de la obra aunque, obviamente, tienen un reflejo sobre el mismo.

Por tanto, he diferenciado entre una metodología aplicada al trabajo de campo -que comporta la elaboración de las entrevistas, el contacto con las fuentes orales y el tratamiento del material recopilado- y un método mixto teórico-crítico que he denominado “marco epistemológico” (capítulo 4) y que plantea las líneas de pensamiento generales que me han conducido a posicionarme ante el objeto de estudio y a situarlo en un contexto de análisis general. A ello se suman una serie de marcos teóricos instrumentales que introducen los aspectos concretos abordados en cada uno de los capítulos.

En lo que se refiere al trabajo de campo, la perspectiva etnosociológica propuesta por Daniel Bertaux en su obra *Los relatos de vida* (2005) me ha aportado las coordenadas metodológicas para establecer el primer contacto con las fuentes orales y para el diseño, realización y

análisis de las entrevistas. Como se amplía en el capítulo 2 (“Apuntes metodológicos sobre las fuentes orales”), se ha considerado como única fuente oral primaria al testimonio de la autora y “secundarias” al testimonio de sus amigos y personas allegadas. En ambos casos, se han recuperado y seleccionado fragmentos de las entrevistas transcritas que, en base a criterios de significancia así como a las temáticas abordadas, aparecen insertos en el cuerpo de la Tesis.

Fruto del trabajo de campo y de la consulta de las fuentes escritas⁶, nace la biografía de la autora, recogida en el capítulo 3: “Vida de la autora: de Emma Adela Martín Fischer a Adélaïde Blasquez”.

Se precisa en este punto una aclaración. Si bien pudiese parecer más lógico incluir en un primer bloque de la Tesis la metodología y el marco teórico (o epistemológico) para, posteriormente, focalizar sobre la vida y la obra de la autora, he considerado que, puesto que la vida es fruto del trabajo de campo y dado que se trata de una autora apenas conocida, era coherente introducir el capítulo biográfico cuanto antes y, al mismo tiempo, que fuese percibido como el resultado de la metodología aplicada y del trabajo de campo. Así mismo, el conocimiento previo sobre la vida de la autora permite al lector neófito comprender el porqué de los instrumentos teóricos y del posicionamiento crítico adoptado.

En lo que respecta al marco epistemológico, el criterio propuesto para aquilatar las producciones literarias objeto de estudio se centra en la identificación y descripción de las huellas que el exilio –entendido en su dimensión geográfica pero, fundamentalmente, sentimental y ontológica– ha imprimido en la narrativa blasquiiana. Dicho planteamiento permite establecer un contexto coherente en torno a dichas producciones y a sus autores excediendo los límites de las aproximaciones críticas inmanentistas (herederas del formalismo ruso) y que escora la crítica hacia perspectivas neohistoricistas en la senda de lo que podría denominarse una “crítica transnacional”.

Dada la variedad de problemáticas que, de manera transversal, recorren la obra y la trayectoria literaria de Adélaïde Blasquez -el exilio y la impronta de éste en su narrativa, la representación de la identidad a

6 Se han considerado fuentes escritas primarias al corpus de obras de la autora, así como a los artículos de prensa escritos por ella, y fuentes escritas secundarias, a las reseñas, artículos de prensa, entrevistas y cualquier otro documento relacionado con la autora (contratos de edición, correspondencia, documentos radiofónicos y audiovisuales, etc.).

través de dos sistemas culturales y lingüísticos, la representación del yo femenino de la autora, la posición de la literatura de mujeres y del exilio dentro del campo literario, la imbricación de realidad y ficción en el relato blasquiano, etc-, se ha adoptado un enfoque eclético que permita contextualizar los ámbitos sobre los que se cimentan dichas líneas de análisis.

El andamiaje epistemológico del presente trabajo se sostiene pues sobre dos pilares: el primero está relacionado con el hecho de que Adélaïde Blasquez sea mujer (escritora) y exiliada, es decir, representante de un grupo tradicionalmente vinculado a grupos subalternos o radicados en los márgenes sociales y del campo literario.

El segundo pilar se basa en la concepción del exilio como piedra angular de la trayectoria vital y del proyecto literario de Adélaïde Blasquez, así como detonante de una serie de estrategias literarias y narratológicas que se derivan del mismo.

De esta posición, nace el hecho de enclavar y abordar la problemática de la mujer escritora y exiliada al amparo de una serie de corrientes de pensamiento que han puesto de manifiesto la relación de la obra literaria con el contexto de producción y de recepción de la misma teniendo en cuenta la existencia de una serie de fuerzas y tensiones históricas y sociales que afectan de modo determinante a la configuración y la posición de la obra.

Con el nuevo historicismo (Stephen Greenblatt) y el materialismo cultural (Raymond Williams) como telón de fondo, los estudios postcoloniales y el feminismo han abanderado la necesidad de *historicizar* y politizar la crítica literaria, estrategias ambas que me parecían ineludibles al tratarse de una escritora que nace y se hace en un contexto inevitablemente politizado, atravesado por la Segunda República española, la Guerra Civil de 1936, el exilio, la Dictadura franquista y la Segunda Guerra Mundial.

En este sentido y desde la confluencia entre postcolonialismo y feminismo, se ha adoptado una fórmula que recorre de manera transversal toda la tesis: la de “doble colonización simbólica”, inspirada del artículo “Feminismo y teoría postcolonial” (2000) de la investigadora Marta Segarra. En él, se establece una conexión entre persona colonizada y mujer (y, por ende, entre teoría postcolonial y feminista), asimilando los procesos de dominación y sometimiento a los que se exponen sendos colectivos y la manera en que histórica y culturalmente se han

representado a través de una literatura que adopta la cultura y la lengua dominante como herramienta de expresión.

En relación al segundo pilar mencionado, se ha adoptado la idea propuesta por el hispanista Jose Carlos Mainer, del exilio como “modo de conciencia literaria” (Mainer, 2000: 54), poniendo de manifiesto la omnipresencia de éste en las producciones culturales (y específicamente literarias) de la etapa postmoderna (una idea también defendida por el crítico palestino Edward Said). Abundando en esta línea, se ha entendido el exilio en Adélaïde Blasquez - tal y como lo haya hecho el profesor e investigador Marco Kunz en relación al caso de Juan Goytisolo - como una “actitud intelectual, una postura moral y un principio creativo [...]” (Kunz, 2003: 287). Es decir, como una forma de existencia aparejada a una estética de lo centrífugo y de lo marginal en la que el sentimiento de desarraigo cultural y lingüístico que acompaña inicialmente al desplazamiento geográfico acaba por incrustarse en ella convirtiéndose en una suerte de exilio metafísico y estético que impregna, no sólo su producción literaria, sino igualmente, su trayectoria vital.

Esta dualidad física y metafísica del exiliado, así como la concepción, bastante arraigada desde la postmodernidad del exilio como condición ínsita del/a escritor/a, se ha abordado desde las categorías de “exil intérieur” de Roland Jaccard (1975) y aquellas de “exil vécu” y de “exil imaginaire” de Jean Sgard aparecidas en las conclusiones a la obra colectiva *Exil et littérature* (1986). En la misma línea, se han tenido en cuenta la distinción entre “exilio real” y “exilio psíquico” sugerida por Georges Steiner (2002), el concepto de “ambivalencia” propuesto por Michel Ugarte (1990), así como, desde una perspectiva psicoanalítica, la existencia de unas psicopatologías de la emigración defendida por Léon y Rebeca Grinsberg (1986). Todas ellas redundan en la existencia de una coherencia antitética estructural propia de las literaturas del exilio (Ugarte, 1999: 30) que encuentra su caja de resonancia en las declaraciones de Adélaïde Blasquez al definir su sensación de “division évidente de la personnalité [...] voire une désagrégation psychique due à un processus irréversible de schizophrénie culturelle et linguistique” (Blasquez, 1999: 249).

Desde el punto de vista del género literario, abordado en el capítulo 5 (“Adélaïde Blasquez por Adélaïde Blasquez, la escritora y sus fantasmas”), el sentimiento de irrealidad de la autora fruto del exilio

(Blasquez, 1988: 215) redunda en la intersección entre autobiografía y novela. Se trata de una ambigüedad genérica que me ha llevado a abordar la narrativa blasquiiana a partir de las nociones de pacto autobiográfico y de pacto *fantasmático* propuestas por Philippe Lejeune (1996). En este sentido, se analizan una serie de rasgos concomitantes entre la vida de la escritora y la de determinados personajes femeninos, alter-egos de la autora, que sitúan al lector en la senda de la escritura autobiográfica y de la autoficción.

Por su parte, también las estrategias narrativas autorreferenciales empleadas por la escritora dan cuenta de la fragmentación del sujeto migrante: desdoblamientos enunciativos, juego de focalizaciones, variación nominal y pronominal, recurrencia al monólogo interior, estructuras repetitivas que reenvían al origen de los acontecimientos, expresiones titubeantes a menudo acompañadas de elementos tipográficos que expresan vacíos o frases inacabadas, ruptura con la linealidad cronológica, retorno al *incipit* como núcleo matriz de la obra, así como imbricación entre memoria/imaginación y realidad/ficción.

Para el análisis narratológico y discursivo (capítulo 6), se ha utilizado un marco teórico de corte instrumental basado en algunas de las categorías de análisis presentes en el ensayo de Gerard Genette, *Figures III*. Particularmente, se han tenido en cuenta elementos como el tiempo, la voz, el modo y el espacio, tratando de penetrar en lo que el narratólogo francés denomina la *situación narrativa*, es decir, el “tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.” (Genette, 1989: 272-273). Dadas las características de la obra blasquiiana, dichas categorías y su concepción clásica han servido de base para comprender las rupturas/trasgresiones que, por influencia de técnicas próximas al *nouveau roman*, se producen con las mismas. En este sentido, se abordarán de manera transversal, algunos de los rasgos destacados por Francine Dugast-Portes acerca de dicho “movimiento”, presentes, de forma llamativa, en la ópera prima de la escritora. Entre ellos, caben citarse: la ruptura cronológica del orden del relato (presencia de anacronías, estructura circular y repetitiva, recurrencia a la pausa descriptiva a través del monólogo interior o técnicas como la *mise en abyme*), la importancia acordada al *incipit*, los cambios de focalización, así como las modifica-

ciones y permanencias que se producen entre las diferentes instancias narrativas (escritora, narradora y personaje principal).

Por su parte, y puesto que el espacio, sobre todo desde el punto de vista simbólico, ocupa un lugar predominante en la problemática del exilio, se ha dedicado el capítulo 7 al tratamiento del mismo en la narrativa blasquiana. Partiendo de la filosofía fenomenológica de Merleau Ponty, se ha establecido una distinción entre espacio, lugar, “no lugar” (categoría propuesta por el antropólogo francés Marc Augé) y “lugar de memoria” (Pierre Nora). En la senda de los espacios simbólicos, los últimos epígrafes del capítulo focalizan sobre el cuerpo femenino como *topos* en el que aflora un juego de tensiones que ponen de manifiesto los deseos íntimos de la mujer frente a las convenciones e imposiciones sociales.

Por último, la posición estratégica de la ópera prima, cuyo análisis marca las pautas para el estudio de su obra posterior, lleva a la autora a articular una serie de estrategias literarias de legitimación que están, en gran medida, motivadas por la condición exílica de la escritora y por su sentimiento de no pertenencia, y que se basan, de acuerdo con Pascale Casanova, en dos tipos de “maniobra” seguidas por el creador “menor” frente a su obra en un espacio hegemónico: la *asimilación* que, de acuerdo con la crítica francesa, conduce a estos autores hacia la “integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante” (Casanova, 2001: 235)⁷ y su contraria, la disimilación o *diferenciación*, entendida como “la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional” (Casanova, 2001: 235). Esta diferencia la he encuadrado en el marco del mito en el que la escritora circunscribe su identidad hispánica: la *espagnolade*.

Como recoge la segunda acepción del *Trésor de la Langue Française* el sufijo *-ade* (a menudo asociado a un matiz peyorativo) también constituye un “Suffixe formateur de substantifs désignant des œuvres épiques importantes du point de vue du nombre des épisodes”.

7 Ejemplo de ello sería la adaptación de las formas de conciencia a la forma material de existencia de la obra estudiada originariamente por la crítica marxista. En este sentido, siguiendo la línea de Raymond Williams sobre la novela en tanto género burgués por antonomasia, Vega sostiene que, a menudo, la elección de la novela por escritores considerados “subalternos” sería una forma de alienación en tanto supondría la “adopción de formas ajenas” (Vega, 2003: 201) que no se adaptarían a la transmisión de una sensibilidad y conciencia propias.

En este sentido, Adélaïde Blasquez consigue con su escritura, y desde la memoria del exilio, elevar un canto épico con el que trata de emular, en cierto modo, l' Iliade, l'Henriade (Voltaire) ou la Franciade (Ronsard) inscribiendo su *Espagnolade* con letras mayúsculas en la narrativa del siglo XX. A ella se dedica el capítulo 8 de clausura de la presente Tesis.

0

**I N T R O D U C T I O N ,
J U S T I F I C A T I O N
E T O B J E C T I F S
D U T R A V A I L**

0.1 Présentation et objectifs

La vie et l'œuvre d'Adélaïde Blasquez sont placées sous le signe de l'exil et marquées par la recherche de son antagoniste ; une patrie, un langage propre, un lieu mythique où sa double identité franco-espagnole aurait sa place, ainsi qu'une volonté de récupérer sa mémoire hispanique.

Née à Larache (protectorat espagnol au Maroc de 1911 à 1956), Adélaïde Blasquez accompagne sa mère- Emma Fischer, d'origine allemande- et ses deux frères dans leur exil en Belgique en 1936. Elle est à peine âgée de cinq ans. Son père –José Martín Blázquez, commandant de l'État-major de la Seconde République– se réfugie dans le sud de la France avec d'autres membres du gouvernement. En 1945, après la libération de Paris, toute la famille se retrouve dans la capitale française, mais peu de temps après, elle se sépare à nouveau. Les séquelles des conflits armés et l'exil marqueront à jamais l'existence de cette «enfant de la guerre», qui deviendra une écrivaine de langue française.

J'ai commencé à m'intéresser à cette auteure en lisant un article rédigé par la directrice de cette thèse, María del Carmen Molina

Romero⁸, dans lequel j'ai découvert pour la première fois, écrit noir sur blanc, le nom d'Adélaïde Blasquez ; il s'agissait de la seule femme incluse dans une liste d'auteurs exilés en France suite à la Guerre civile espagnole, et parmi lesquels figuraient Agustín Gómez-Arcos, Rodrigo de Zayas, Carlos Semprún Maura, Jorge Semprún et Michel del Castillo, entre autres.

Dans cet article, la professeur⁹ Molina Romero mettait en exergue l'importance de la mémoire de l'enfance et de l'exil dans un univers fictionnel qui, contrairement à la connotation politique et idéologique qui émane des écrits de Jorge Semprún, acquiert une dimension plus «sentimentale» chez Adélaïde Blasquez, encourageant celle-ci à «écrire pour restituer sa mémoire familiale» (Molina Romero, 2003: 71).

Le sujet central du texte s'articulait autour du rapport entretenu par ces écrivains avec la langue et, surtout, du fonctionnement de la langue maternelle au sein d'une langue d'écriture apprise ultérieurement : le français. De même, il soulignait l'influence de la culture espagnole dans leurs imaginaires fictionnels et les problèmes identitaires auxquels étaient confrontés ces écrivains bilingues ou multilingues.

L'œuvre d'Adélaïde Blasquez reflète, tel que l'affirme Jean Tena en évoquant ces écrivains exilés d'expression française, «une image de l'Espagne à la fois intériorisée au niveau du vécu et distanciée par une langue et une écriture autres» (Tena, 1994: 58). Cependant, cette affirmation exige une précision dans le cas de l'écrivainepuisque «son vécu» en Espagne se limite aux cinq premières années de sa vie ; il s'agit d'une particularité qui l'amène à entreprendre un projet vital et littéraire essentiellement axé sur la création d'un mythe sur ses origines hispaniques : l'espagnolade.

J'ai commencé à m'intéresser au thème de l'exil pendant mon année de doctorat (2006-2007) à l'Université de Montréal. Par la suite, j'ai découvert cette écrivaine inscrite dans la lignée d'autres écrivaines d'origine espagnole exilées en France qui feront l'objet d'une étude ultérieure (par exemple, Carole Martínez ou Lydie Salvayre, la lauréate

8 Molina Romero, María del Carmen. (2003) "Identité et altérité dans la langue de l'autre", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, p. 69-79.

9 Afin d'être cohérente avec le contenu de la thèse, il m'a semblé plus pertinent d'employer les termes «écrivaine», «auteure» et «la professeur» dont l'usage est aujourd'hui assez répandu, même si cette féminisation n'est pas reconnue par l'Académie française.

du prix Goncourt 2014). Les séminaires de recherche du Département d'études hispaniques, nettement influencés par l'interdisciplinarité et la méthodologie issue des *Cultural Studies*, ont éveillé ma curiosité pour les processus créatifs et les productions artistiques de groupes considérés socialement subalternes ou minoritaires.

En ce sens, l'héritage de l'Université de Montréal se traduit, comme le montre le cadre épistémologique dressé dans le chapitre 4, par l'adoption d'une perspective théorico-méthodologique éclectique qui associe des idées et des concepts tirés aussi bien de la littérature, que de la linguistique, la philosophie, l'anthropologie ou encore la sociologie, entre autres. Néanmoins, le corpus des œuvres est analysé dans le cadre des études propres au Département de Philologie française dans lequel s'inscrit ce travail ; en effet, celles-ci sont écrites en français, publiées en France et, de surcroît, son auteure, Adélaïde Blasquez (franco-espagnole), a essentiellement été *accueillie* dans un milieu francophone.

Les séminaires doctoraux réalisés à l'Université de Montréal étaient consacrés aux productions culturelles d'artistes et d'écrivains émigrés dans la province canadienne du Québec. Ceux-ci ont abordé, en particulier, la manière dont l'émigration et l'exil a influencé lesdites productions. J'ai rapidement pu identifier des relations de contiguïté (thématiques et formelles) qui trouvent essentiellement leur origine dans l'abandon du pays natal et dans l'apprentissage, le perfectionnement et l'usage quotidien d'une langue étrangère.

La mémoire et l'enfance, en tant que thématiques récurrentes, la comparaison et la remise en cause de l'identité par rapport à l'autre, c'est-à-dire, le fait d'avoir vécu un profond sentiment d'altérité, ainsi que l'impression de renaître dans et par l'écriture, devenaient des traits communs aux "écritures migrantes"¹⁰.

À mon retour en Espagne, je me suis alors demandé s'il existait un événement dans notre contexte socio-historique récent qui puisse être à l'origine d'une littérature abordant ces problématiques.

10 Au Québec, Robert Berrouët-Oriol utilisa pour la première fois, en 1986, dans le magazine transculturel *Viceversa*, l'expression "écriture migrante", qui semble être acceptée par la plupart des auteurs et devrait faire l'objet d'une uniformisation terminologique. D'après Suzanne Giguère, cette nouvelle expression "supposait un espace défini d'entrée de jeu comme dialogique, une double dimension: celle des écrivains venus d'ailleurs intégrant leur parcours à la culture québécoise constituée, mais aussi celle des écrivains québécois d'origine dans leur quête imaginaire de l'ailleurs" (Giguère, 2001: 12).

J'ai alors établi un parallèle avec l'exil des républicains espagnols en 1936 qui fuyaient la guerre civile : à mon grand étonnement, je me suis rendue compte qu'il n'existait, somme toute, que très peu de références critiques concernant leurs productions littéraires, notamment celles écrites dans d'autres langues que l'espagnol¹¹.

J'ai donc décidé d'établir trois critères, intimement liés aux objectifs visés dans la thèse, qui m'ont permis de délimiter le corpus d'étude au sein du groupe hétérogène des écrivains de l'exil. En premier lieu, et dans un souci personnel de récupération de la mémoire historique, j'ai choisi de cibler mes recherches sur des écrivains républicains exilés ou avec un passé familial lié à la Seconde République espagnole.

Les raisons qui m'ont poussée à choisir ce premier critère de sélection du corpus rejoignent l'objectif posé par le professeur et directeur du Groupe de recherche sur l'exil littéraire¹² (GEXEL) Manuel Aznar Soler : le besoin de laisser une trace écrite des littératures de l'exil républicain.

Escribir la historia de nuestro exilio literario tiene, por lo tanto, una obvia significación ética y política [...] contra la condena al silencio y al olvido impuesto por la dictadura franquista al exilio republicano, reconstruir su memoria histórica constituye para los investigadores del GEXEL [...] un ejercicio de salud científica como de salud democrática. El exilio republicano permite explicar el presente a través de una reinterpretación del pasado. Contra el pacto de amnesia dominante en nuestra transición democrática, nos parece ya urgente reescribir colectivamente la historia de nuestras literaturas exiliadas. Y entre otros motivos porque como dice Blanco Aguinaga y suscribo por propia experiencia personal, esa literatura ha sido y será “uno de los depósitos de la memoria que la España antifranquista del interior tenía que ir recuperando poco a poco para encontrarse a sí misma acomodistintapero, de algún modo, todavía heredera de la España progresista de la

11 Comme nous l'étudierons ci-après, la littérature des exilés espagnols en Amérique latine a plus largement été diffusée du fait qu'elle est écrite en espagnol et que, par conséquent, elle est considérée comme partie intégrante de la littérature espagnole, contrairement aux œuvres écrites dans d'autres langues.

12 Au printemps 2011, Manuel Aznar Soler m'a accordé une interview à Barcelone, à la suite de laquelle, j'ai été chargée de la rédaction du profil correspondant à Adélaïde Blasquez pour le *Diccionario de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939*, chez la maison d'édition Renacimiento de Séville.

República y antifranquista de la Guerra (Aznar Soler, 2002:11).

Deuxièmement, j'ai établi que ces auteurs ont employé la langue du pays d'accueil dans leurs écrits. Dans le cas présent, il s'agissait du français.

Ce deuxième critère reposait sur ma formation universitaire et sur une volonté personnelle concernant les mécanismes linguistiques et les procédés narratologiques qui s'articulent autour des textes produits par une personne qui écrit dans une langue étrangère, ainsi que sur les conséquences, du point de vue de la construction identitaire, que peut avoir la nécessité de se définir et de se reconnaître dans deux ou plusieurs systèmes linguistiques et donc culturels.

En ce sens, j'ai cherché à savoir si certaines caractéristiques textuelles distinctives existaient vraiment en tant que preuves irréfutables de l'exil.

Troisièmement, j'ai décidé de baser mon étude sur une femme, force de constater que, parmi toutes les personnes historiquement oubliées et réduites au silence dans l'Histoire, les femmes ont toujours été les plus touchées.

J'ai donc établi un rapprochement entre les écrivains québécois et les auteurs espagnols exilés suite à la Guerre civile, en tenant compte des différences inhérentes à chaque contexte de production et de réception.

À ce stade de ma recherche, j'ai identifié différentes relations de contiguïté dans un corpus de textes d'écrivains exilés et/ou déplacés, parmi lesquelles, il conviendrait de signaler l'hybridation linguistique (habituellement entre la langue maternelle et la langue du pays d'accueil), la remise en cause de l'identité après avoir vécu un sentiment d'altérité, la représentation imaginaire (et même mythique) du pays d'origine et sa comparaison, d'un point de vue culturel, avec le pays d'accueil, une certaine tendance au récit autobiographique, ainsi que la présence de stratégies autoréférentielles qui transmettaient le sentiment d'une identité à multiples facettes, fragmentaire et en construction permanente.

Les récits d'Adélaïde Blasquez présentent, effectivement, certains de ces traits, tant d'un point de vue structurel et formel, que thématique. Ils transmettent ce que l'hispaniste Jose Carlos Mainer a appelé une «forme de conscience littéraire» (Mainer, 2000-54) qui se manifeste après avoir vécu l'exil.

Cette idée de l'exil, allant bien au-delà de la simple migration

géographique, est devenue l'une des bases épistémologiques pour défendre la condition d'exilée d'Adélaïde Blasquez, puisque, comme il a été dit précédemment, elle n'a pas quitté l'Espagne de son plein gré mais s'est limitée à suivre sa mère et ses frères alors qu'elle avait à peine cinq ans.

Dans ce travail de recherche, je me suis donc, non seulement intéressée à l'auteure et à son œuvre, en cherchant à expliquer son processus de création et l'influence exercée par la migration géographique vécue dans son enfance et par son exil métaphysique et esthétique, mais j'ai également souhaité affirmer mon engagement envers l'Histoire, en essayant de redonner la parole à celle qui en a été privée et qui a été oubliée dans la mémoire collective d'un pays, l'Espagne, où elle est retournée en 2002 sans pratiquement recevoir aucun témoignage de reconnaissance.

Les récits d'Adélaïde Blasquez, comme il sera détaillé par la suite, révèlent une série de processus (issus du discours et des stratégies fictionnelles employées) qui mettent en évidence l'une des nombreuses réalités vécues par les exilés espagnols de la guerre civile. Tout au long de son œuvre singulière, elle cristallise la mémoire collective de ceux qui ont été «vaincus», opprimés, réduits au silence, relégués aux oubliettes de l'Histoire et à la «périphérie de la littérature», pour reprendre l'expression utilisée par Pascale Casanova (2001: 65).

Adélaïde Blasquez et sa littérature reflètent en partie ce qui se passait en Europe, alors que l'Espagne demeurait impassible et digérait les horreurs de la dictature franquiste.

Une fois de plus, cela démontre à quel point l'Espagne a été privée de modernité pendant les “quarante années de crétinisation systématique”¹³ auxquelles elle a été soumise. Ainsi, son œuvre évoque un passé quinous permet de réveiller le présent exilé. Un exil dont l'absence est, selon les termes de Mari Paz Balibrea, «estructuralmente indispensable para entender tanto la dictadura como la posterior democracia españolas» (Balibrea, 2007: 12).

Edward Said, quant à lui, affirme que cette évocation du passé n'est pas «sólo el desacuerdo acerca de lo que sucedió, acerca de lo que realmentefueesepasado, sino la incertidumbreacerca de si el pasadoreal-

13 Expression utilisée par Adélaïde Blasquez lors de ma première interview avec elle à son domicile de Saragosse en février 2011.

mentelo es, si está concluido o si continua vivo, quizá bajodistintas formas» (Said, 1996: 35).

Adélaïde Blasquez est donc une expression vivante de ce passé et du présent auquel nous aspirons le plus. C'est pourquoi l'objectif prioritaire de ce travail est de faire revivre cette femme et son œuvre, afin de dévoiler au grand jour certaines des passions et des tensions du passé, ainsi que les lacunes sur lesquelles repose notre présent.

0.2 Structure de la thèse

Le premier chapitre «État de la question» présente une révision bibliographique sur la littérature critique consacrée au groupe d'écrivains de l'exil qui ont utilisé le français comme langue d'écriture. Comme il a été dit auparavant, la classification de ce groupe – dénommé par la professeur Molina Romero “niños de la guerra”, (2006: 558) – s'avère assez ambiguë, c'est la raison pour laquelle il n'existe pratiquement aucune littérature qui ait vraiment étudié ce courant dans son ensemble. Il existe toutefois des travaux de recherche consacrés à chacun des écrivains ou qui, à partir d'une approche contrastive, abordent un sujet concret dans les œuvres de plusieurs de ces auteurs.

L'œuvre littéraire et le parcours personnel des membres de ce groupe sont hétérogènes et pluriels. Pascale Casanova a cependant défendu l'existence d'une «ressemblance de famille» (Casanova, 1999: 245) entre les écrivains “excentriques» qui, en tant que “modèle générateur” (Casanova, 1999: 244), permet d'étudier le corpus de leurs œuvres de manière presque génésique à partir de solutions communes adoptées par ceux-ci, qu'elles soient linguistiques, esthétiques, thématiques ou politiques.

Parmi les rares critiques littéraires qui se sont penchés sur ce groupe, celles-ci ne font pratiquement pas mention à Adélaïde Blasquez. Il en va de même pour les références dans les œuvres encyclopédiques, les bibliographies de référence, les dictionnaires d'auteurs, etc.

Ce constat, particulièrement évident dans le cas de la seule femme généralement citée parmi le groupe hétérogène formé par Michel del Castillo, Jorge Semprún, Agustín Gómez-Arcos, Fernando Arrabal,

etc., m'a donné à penser qu'il s'agissait d'un problème de genre que j'ai interprété à la lumière de la critique féministe et de la réflexion sur l'écriture de femmes proposée par Béatrice Didier, Hélène Cixous, Christine Planté, Nancy Huston, Luce Irigaray ou Marta Segarra, entre autres.

Pour ce qui est des stratégies méthodologiques (décrites dans le chapitre 2), celles-ci ont divisé le processus de recherche en plusieurs phases alternées, allant du travail de terrain avec des sources orales (prise de contact initiale avec l'écrivaine, interviews réalisées chez elle et avec d'autres personnes de son entourage) à la recherche bibliographique et, en parallèle, l'analyse du corpus choisi.

Il convient de signaler que lorsque je parle de «travail de terrain», je fais essentiellement référence aux stratégies mises en œuvre dans le but de collecter des informations sur la vie et le parcours littéraire d'Adélaïde Blasquez. Ces stratégies sont indépendantes de la méthode utilisée pour l'analyse de l'œuvre, bien qu'elles se reflètent évidemment dans celle-ci.

Par conséquent, j'ai convenablement distinguée la méthodologie appliquée au travail de terrain - qui comporte la préparation des interviews, le contact avec les sources orales et l'analyse du matériel recueilli- de la méthode mixte, théorique et critique, que j'ai appelé «cadre épistémologique» (chapitre 4) et qui définit les lignes de pensée générales qui m'ont amené à me positionner par rapport à l'objet de l'étude et à le situer dans un contexte d'analyse générale. À cela s'ajoute une série de cadres théoriques instrumentaux qui introduisent les aspects concrets abordés dans chacun des chapitres.

Quant au travail de terrain, la perspective ethnosociologique proposée par Daniel Bertaux dans son œuvre *Les récits de vie* (2005) m'a fourni les composantes méthodologiques nécessaires pour établir le premier contact avec les sources orales et pour préparer, réaliser et analyser les interviews. Le témoignage de l'auteure a été considéré comme une source orale primaire, alors que les déclarations de ses ont été jugés des informations secondaires, comme le signale le chapitre 2 ("Remarques méthodologiques sur les sources orales"). Dans les deux cas, certains passages des interviews ont été choisis et retranscrits, puis insérés dans le corps de cette thèse en fonction de leur signification et des thématiques abordées.

Présentée au chapitre 3, la biographie de l'auteure a été retracée

à partir du travail de terrain et de la consultation des sources écrites¹⁴ : “Vie de l’auteure: de Emma Adela Martín Fischer à Adélaïde Blasquez”.

Je tiens à apporter ici quelques précisions. S’il semblerait plus logique de présenter, dans la première partie de la thèse, la méthodologie et le cadre théorique (ou épistémologique) pour, ensuite, développer la vie et l’œuvre de l’auteure, il me paraissait plus cohérent, du fait que la vie est le fruit du travail de terrain et qu’il s’agit d’une écrivaine très peu connue, d’introduire le chapitre biographique dès le début afin qu’il soit perçu, simultanément, comme le résultat de la méthodologie appliquée et du travail de terrain. De même, en connaissant préalablement la vie de l’auteure, le lecteur néophyte comprend mieux le choix des instruments théoriques et la position critique adoptée.

Au sujet du cadre épistémologique, le critère proposé pour analyser les productions littéraires faisant l’objet de cette étude repose sur l’identification et la description des traces laissées par l’exil dans les récits d’Adélaïde Blasquez. Cette approche permet d’établir un contexte cohérent dans le cadre de ces productions et de leurs auteurs, allant au-delà des limites fixées par les pensées critiques immanentistes (héritières du formalisme russe), et qui oriente la critique vers des perspectives néo-historicistes, sur la voie de ce que l’on pourrait appeler une «critique transnationale».

Considérant les différentes problématiques qui se posent de manière transversale dans l’œuvre et le parcours littéraire d’Adélaïde Blasquez, telles que l’exil et l’empreinte qu’il a laissée dans ses récits, la représentation de l’identité au travers de deux systèmes culturels et linguistiques, la représentation du moi féminin de l’auteure, la place de la littérature de femmes et de l’exil dans le champ littéraire, la corrélation entre la réalité et la fiction dans ses récits, etc., une approche éclectique a alors été adoptée afin de pouvoir contextualiser les domaines sur lesquels se fondent ces lignes d’analyse.

L’échafaudage épistémologique de la présente étude repose sur deux piliers : le premier est lié au fait qu’Adélaïde Blasquez est une

14 Le corpus d’œuvres de l’auteure, ainsi que les articles de presse écrits par elle-même ont été considérées comme des sources écrites primaires, tandis que les critiques, les articles de presse, les interviews et tout autre document ayant un rapport avec elle (contrats d’édition, correspondance, documents radiophoniques et audiovisuels, etc.) constituent des sources écrites secondaires.

écrivaine exilée, c'est-à-dire, une représentante d'un groupe traditionnellement associé à des groupes subalternes ou situés en marge de la société et du champ littéraire.

Le second pilier se base sur la notion d'un exil perçu comme un élément fondamental du parcours personnel et du projet littéraire d'Adélaïde Blasquez, mais aussi catalyseur d'une série de stratégies littéraires et narratologiques qui dérivent de celui-ci.

Sur ce point, certains courants de pensée ont situé et abordé la problématique de la femme écrivain et exilée en accentuant le rapport qui existe entre l'œuvre littéraire et un contexte de production et de réception où interviennent des forces et des tensions historiques et sociales qui influencent considérablement la configuration et la place de l'œuvre.

Avec le nouvel historicisme (Stephen Greenblatt) et le matérialisme culturel (Raymond Williams) comme toile de fond, les études postcoloniales et féministes ont défendu la nécessité d'*historiciser* et de politiser la critique littéraire, des stratégies qui me semblaient toutes deux indispensables étant donné que cette écrivaine naît et s'épanouit dans un contexte inévitablement politisé, marqué successivement par la Seconde République espagnole, la Guerre civile de 1936, l'exil, la dictature franquiste et la Seconde Guerre mondiale.

En ce sens, et à partir de la convergence entre postcolonialisme et féminisme, il est possible d'adopter une formule qui revient transversalement dans toute la thèse : celle de «double colonisation symbolique», qui s'inspire de l'article "Feminismo y teoría postcolonial" (2000), dont la chercheuse Marta Segarra en est l'auteure. Celui-ci établit un lien entre personne colonisée et femme (et donc entre théorie postcoloniale et féministe), en assimilant les processus de domination et de soumission auxquels s'exposent les deux collectifs et la manière dont ils ont été représentés, au niveau historique et culturel, par une littérature qui utilise la culture et la langue dominante comme outil d'expression.

En ce qui concerne le second pilier mentionné, nous retiendrons l'idée proposée par l'hispaniste Jose Carlos Mainer qui conçoit l'exil comme un "forme de conscience littéraire" (Mainer, 2000:54), en soulignant son omniprésence dans les productions culturelles (et en particulier littéraires) de l'étape postmoderne (une idée également défendue par le critique palestinien Edward Said). Dans la même optique, l'exil chez Adélaïde Blasquez est considéré -selon l'interprétation donnée par

le professeur Marco Kunz dans le cas de Juan Goytisolo- comme une “actitud intelectual, una postura moral y un principio creativo [...]” (Kunz, 2003:287). Autrement dit, il s’agit d’une forme d’existence associée à une esthétique de composante centrifuge et marginale, dans laquelle le sentiment de déracinement culturel et linguistique qui accompagne initialement le déplacement géographique finit par faire partie intégrante de celle-ci, en devenant une sorte d’exil métaphysique et esthétique qui imprègne non seulement sa production littéraire, mais aussi sa propre vie.

Cette dualité physique et métaphysique de l’exilé, ainsi que la conception, profondément enracinée depuis la postmodernité, de l’exil comme condition inhérente à l’auteur, a été abordée à partir des notions d’«exil intérieur» de Roland Jaccard (1975) et celles d’«exil vécu» et d’«exil imaginaire» de Jean Sgard qui apparaissent dans les conclusions de l’œuvre collective *Exil et littérature* (1986). Dans la même lignée, il a été tenu compte de la distinction entre l’«exil réel» et l’«exil psychique» suggérée par Georges Steiner (2002), du concept d’«ambivalence» proposé par Michel Ugarte (1990) et, d’un point de vue psychanalytique, de l’idée de psychopathologies de l’émigration défendue par Léon et Rebeca Grinsberg (1986). Tous ces concepts confirment l’existence d’une cohérence antithétique structurelle propre aux littératures de l’exil (Ugarte, 1999:30), qui trouve un écho dans les déclarations d’Adélaïde Blasquez lorsqu’elle exprime son sentiment de “division évidente de la personnalité [...] voire une désagrégation psychique due à un processus irréversible de schizophrénie culturelle et linguistique” (Blasquez, 1999: 249).

Du point de vue du genre littéraire, abordé dans le chapitre 5 (“Adélaïde Blasquez par Adélaïde Blasquez, l’écrivaine et ses fantasmes”), le sentiment d’irréalité que l’auteure ressent en raison de l’exil (Blasquez, 1988: 215) se traduit par l’interférence de l’autobiographie et du roman. Il s’agit d’une ambiguïté générique qui m’a amené à étudier les récits d’Adélaïde Blasquez à partir des notions de pacte autobiographique et de pacte *fantasmatique* proposées par Philippe Lejeune (1996). En ce sens, une série de traits concomitants entre la vie de l’écrivaine et celle de certains personnages féminins, *alter ego* de l’auteure, sont analysés et situent le lecteur entre l’écriture autobiographique et l’autofiction.

Par ailleurs, les stratégies autoréférentielles utilisées par l’écrivaine rendent compte de la fragmentation du sujet migrant : dédoublements énonciatifs, jeu de focalisations, variation nominale et

pronominale, récurrence du monologue intérieur, structures répétitives qui renvoient à l'origine des événements, expressions hésitantes souvent accompagnées d'éléments typographiques qui reflètent des vides ou des phrases inachevées, rupture de la continuité chronologique, retour à l'incipit en tant que noyau dur de l'œuvre et corrélation entre mémoire/ imagination et réalité/fiction.

L'analyse narratologique et discursive (chapitre 6) se base sur un cadre théorique de type instrumental appuyé sur certaines des lignes d'analyse adoptées par Gerard Genette dans l'essai *Figures III*. En particulier, plusieurs éléments comme le temps, la voix, le mode et l'espace ont été pris en compte pour essayer de pénétrer dans ce que le spécialiste français en narratologie appelle la «situation narrative», c'est-à-dire, le “tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus protagonistas, sus determinaciones espacio temporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.” (Genette, 1989: 272-273). Étant donné les caractéristiques de l'œuvre d'Adélaïde Blasquez, ces lignes d'analyse et leur conception classique ont servi de base pour comprendre les ruptures/transgressions mises en place sous l'influence du nouveau roman. En ce sens, certains des aspects signalés par Francine Dugast-Portes au sujet de ce «mouvement», et tout particulièrement présents dans la première œuvre de l'écrivaine seront abordés de manière transversale. Parmi ceux-ci, il convient de signaler : la rupture chronologique de l'ordre du récit (présence d'anachronismes, structure circulaire et répétitive, récurrence de la pause descriptive en utilisant le monologue intérieur ou des techniques comme la mise en abyme), l'importance donnée à l'incipit, les changements de focalisation, ainsi que les modifications et la continuité qui se produisent dans les différentes instances narratives (écrivain, narrateur et personnage principal).

Attendu que l'espace, surtout du point de vue symbolique, joue un rôle prépondérant dans la problématique de l'exil, le chapitre 7 a été consacré à son analyse. En se basant sur la philosophie phénoménologique de Merleau Ponty, une distinction a été faite entre l'espace, le lieu, le non-lieu (catégorie proposée par l'anthropologue français Marc Augé) et le lieu de mémoire (Pierre Nora). En matière d'espaces symboliques, les derniers paragraphes du chapitre mettent l'accent sur le corps féminin en tant que *topos*, où se crée un jeu de tensions qui met en évidence les désirs intimes de la femme face aux conventions et aux contraintes sociales.

Enfin, la place stratégique de la première œuvre, dont l'analyse pose les jalons pour l'étude de ses œuvres ultérieures, amène l'auteure à articuler une série de stratégies littéraires de légitimation qui sont, en grande partie, motivées par la condition d'exilée de l'écrivaine et par son sentiment de non-appartenance, mais également basées, d'après les propos de Pascale Casanova, sur deux types d'«approches» adoptées par le créateur «mineur» par rapport à son œuvre dans un espace hégémonique : l'*assimilation* qui, d'après la critique française, conduit ces auteurs à la «integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante» (Casanova, 2001:235)¹⁵ et à son contraire, la dissimilation ou différenciation, dans le sens de «afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional» (Casanova, 2001:235). À mon avis, cette différence s'inscrit dans le cadre du mythe dans lequel notre écrivaine circonscrit son identité : l'espagnolade. Le huitième et dernier chapitre de la présente thèse lui est consacré.

Comme le rappelle la deuxième acception du *Trésor de la langue française*, le suffixe -ade (souvent avec une connotation péjorative) constitue également un «suffixe formateur de substantifs désignant des œuvres épiques importantes du point de vue du nombre des épisodes». En ce sens, Adélaïde Blasquez réussit, grâce à son écriture et en s'inspirant de la mémoire de l'exil, à nous livrer un chant épique qui se rapproche, en quelque sorte, de l'Iliade, la Henriade (Voltaire) ou la Franciade (Ronsard), en assurant à son espagnolade une place d'honneur au panthéon de la littérature du XXe siècle.

15 L'adaptation des formes de conscience à la forme matérielle d'existence de l'œuvre étudiée à l'origine par la critique marxiste illustre bien cela. En ce sens, dans la lignée de Raymond Williams concernant le roman en tant que genre bourgeois par excellence, Vega soutient que, la plupart du temps, le choix du roman par des écrivains considérés «subalternes» serait une forme d'aliénation puisqu'il supposerait la «adopción de formas ajenas» (Vega, 2003: 201) qui ne permettraient pas de transmettre une sensibilité et une conscience propres.

1

**ESTADO
DE LA CUESTIÓN**

1.1 Vacío crítico e historiográfico en torno a las literaturas (en francés) del exilio

Hacer un diagnóstico sobre la producción crítica en torno a las obras del exilio español escritas en lengua francesa me obliga a destacar su desmejorado estado de salud. Si bien, mi objetivo aquí no es el de presentar un acopio exhaustivo de las referencias bibliográficas relativas a un grupo que he denominado, tomando prestada la expresión utilizada por la profesora Molina Romero “niños de la guerra”, es decir, aquellos que acompañaron a sus padres al exilio como consecuencia de la guerra civil de 1936 y que desarrollaron su carrera literaria en Francia a partir de finales de la década de los cincuenta (los más precoces) y de la de los sesenta (los más tardíos).

En términos generales, la falta de atención crítica prestada desde la esfera hispanófila a estos escritores de origen español que se exiliaron como consecuencia de la guerra civil (1936-1939) y que escribieron sus obras en francés, ha sido destacada por la historiadora Alicia Alted, quien sostiene que el vacío se debe, en buena medida, al cambio de lengua.

En Francia se asentó el mayor volumen de exiliados republicanos. Éstos crearon también una floreciente cultura de exilio a la que la historiografía ha prestado mucha menos atención que en el caso de México. Ello se debe a las características sociológicas y políticas del exilio francés [...] y al hecho de que escritores, artistas e intelectuales exiliados en Francia con un renombre similar al de la gran mayoría de los que emigraron a México, utilizaron la lengua francesa como medio de expresión, de acuerdo con esa simbiosis [...] que se produjo entre la cultura española y la francesa (Alted, 1998: 9).

Obviamente, la investigadora se refiere al reconocimiento otorgado desde las letras y la crítica hispánica, ambas escoradas, como por otra parte parece lógico, hacia la recuperación y el estudio de las obras del exilio escritas en español.

Abundando en la reflexión acerca de las literaturas del exilio republicano español y, en este caso, desde la mirada arrojada por hispanistas (más que desde los estudios filológicos franceses), el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) organizó en el año 2002 en la Universidad Autónoma de Barcelona, un Seminario Internacional sobre “Exilio e historia literaria” cuyos principales ponentes eran un grupo de historiadores de la literatura española del siglo XX formado por Ignacio Soldevila Durante, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco Caudet y Jose Carlos Mainer.

De dicho encuentro, brotó una publicación en la que el profesor Aznar Soler recogía una serie de conclusiones sobre los problemas teóricos y metodológicos que se planteaban en torno al estudio de las literaturas del exilio republicano español de 1939, cuya reflexión se planteaba como primer paso para la escritura de una *Historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939*.

Tres preguntas encabezaban el debate: “¿A qué llamamos literaturas del exilio? ¿Por qué escribir esa historia literaria? [...] ¿Qué problemas teóricos y metodológicos nos plantea dicha escritura o, dicho de otra manera, cómo escribir la historia de esas literaturas exiliadas?” (Aznar Soler, 2002: 10).

El autor hacía referencia exclusivamente a “las literaturas del exilio republicano de 1939”, aclarando la necesidad de diferenciar este primer movimiento, “leal a los valores culturales y políticos de la ban-

dera tricolor y víctima histórica de la victoria fascista” (Aznar Soler, 2002: 11), de un “segundo exilio” motivado por la represión política y la censura que se llevó a cabo a partir de los años cincuenta. En este sentido, se establecía un primer criterio de orden cronológico que, a priori, excluía de dichas literaturas a una parte de los autores exiliados y a sus obras.

A los criterios ideológico y cronológico, se añadía un tercero de naturaleza lingüística. Según Aznar Soler, las literaturas del exilio republicano sólo comprendían aquellas escritas en una de las cuatro lenguas de la República, a saber, el castellano, el catalán, el gallego y el vasco (Aznar Soler, 2002: 12). Dicho de otro modo, las producciones literarias del exilio republicano español escritas en francés quedarían excluidas de dicho corpus.

No obstante, en las conclusiones del documento, esta categórica clasificación parecía permeabilizarse. El criterio cronológico era matizado y, aunque se insistía en diferenciar al grupo de escritores que habían publicado sus obras antes de 1936 de aquellos que lo hicieron a partir del 1939 (ya en el exilio), añadía que habría también que estudiar la obra de los escritores de segunda generación, cuya lista de nombres no albergaba, férreo al criterio lingüístico, a ninguno de expresión francesa.

Por otra parte, y en sensible contradicción con los primeros planteamientos, el autor del texto sostenía a través de una sugerente metáfora que “hay que contemplar el bosque del exilio literario en toda su complejidad estética e ideológica y estudiar todos los árboles que lo constituyen, árboles de distintas raíces, troncos y colores” (Aznar Soler, 2002: 18).

Mi planteamiento ante tales conclusiones se concretó en el siguiente razonamiento: ante la voluntad de abordar el exilio republicano desde una perspectiva holística e incluyente, ¿por qué imponer, más aún en una primera fase de estudio, criterios excluyentes, como el cronológico o el lingüístico? ¿Por qué no volcarse en la búsqueda de unos principios de contigüidad o elementos de cohesión que favoreciesen la creación de un corpus amplio, del que, a posteriori, pudiesen estudiarse las particularidades de cada autor y de sus obras?

Ante dicha disyuntiva, encontré en Naharro-Calderón una propuesta de naturaleza incluyente y que venía a confluír parcialmente con la idea de establecer un corpus basado en líneas de contigüidad desarro-

lladas a partir de la experiencia matriz del exilio. Se trataba de una nueva caracterización de dichas literaturas basada en la creación de *espacios culturales de interxilios* a través de los cuales se mirase “a la literatura del exilio dentro de un amplio cuadro enmarcado también por discursos de la España territorial y los de acogida exterior” (Naharro-Calderon, 2006: 2). Este enfoque me pareció complementario a la propuesta del hispanista Jose Carlos Mainer del exilio como “modo de conciencia literaria” (Mainer, 2002: 54). Una idea que, a mi entender, albergaba, al margen de la cuestión reivindicativa, un principio de cohesión que se imponía a criterios de índole cronológica, lingüística o estética.

Sobre el estatus de la literatura del exilio republicano, el hispanista sostenía que, frente a la constitución de un canon estable, éste debería aspirar a crear un “horizonte integrador y en renovación” (Mainer, 2002: 55).

Por otra parte, si el objetivo del GEXEL era, entre otros, realizar “un ejercicio de salud científica y democrática” (Aznar Soler, 2002: 11) que pusiese fin a la amnesia política sobre el exilio republicano y, particularmente, sobre las producciones literarias fruto del mismo, imponer un criterio de exclusión lingüístico me parecía seguir clavada a la cruz de una crítica tradicional y nacionalista que jugaba en detrimento de un corpus amplio que recogiese los dispersos jirones de una memoria (y de una Historia de la memoria) que no dejaba de serlo por mucho que estuviese escrita en otra lengua.

En este sentido, si bien la literatura del exiguo grupo de escritores que, aún siendo niños, se exiliaron con sus familias republicanas y acabaron escribiendo en francés, no comparte algunas de las líneas marcadas por Aznar Soler, consideré que se imponían criterios generales de más peso para pensar que, más que hablar de literatura española del exilio republicano de 1939 (incidiendo en el criterio cronológico y lingüístico), habríamos de hablar de literatura republicana del exilio español (o literatura del exilio español republicano) e incluir en ella todas aquellas producciones y/o manifestaciones que transmitiesen de algún modo la memoria española sin importar la lengua en la que estuviesen escritas sin por ello obviar el peso de la lengua tanto en el momento de creación como en el de difusión y recepción de las obras.

En conclusión, siguiendo una senda hipotético-deductiva, me fui instalando en la percepción de que las producciones de los exiliados

de la Guerra Civil que escribían en lengua francesa se encontraban en un limbo bibliográfico e institucional; por una parte, no habían sido reconocidas como literatura española, pues la lengua de escritura era el francés (y las escasas traducciones tardaron en retornar a la península)¹⁶; por otra, el reconocimiento y legitimación en el panorama de las letras francesas no había estado exento de dificultades. Los motivos eran múltiples y variaban de unos escritores a otros. De modo que, si Jorge Semprún y Michel del Castillo habían llegado a ocupar un espacio de centralidad en el seno del campo literario francés, otros autores habían pasado más desapercibidos.

A este respecto, Michel Ugarte sostiene que existe una arbitrariedad “enigmática” en relación a la posición ocupada por los escritores exiliados dentro de un determinado campo literario

El por qué ciertas figuras del exilio están incluidas y otras no, es tan enigmático como los caprichos y las contradicciones de la propia conducta humana. Inevitablemente, nos vemos obligados a especular sobre las posibles razones de este hecho y a intentar empezar a entender la riqueza de este material, aparentemente sin relación, que el fenómeno del exilio ha producido (Ugarte, 1999: 17).

En el siguiente epígrafe se esboza un sucinto recorrido que da cuenta de la trayectoria de algunos de estos escritores entre los que, a priori, identifiqué unas líneas de contigüidad (ya sean vivenciales y/o literarias) que justifican, a mi entender, su reagrupamiento: una escritura en lengua francesa que se cuestiona sobre la búsqueda identitaria, la presencia de la memoria hispánica (a través, fundamentalmente del relato histórico, de las reminiscencias infantiles, del sustrato lingüístico español), una relación que podría calificarse de “traumática” con el país natal (o cuanto menos, complicada) y, en definitiva, la presencia de un profundo sentimiento de exilio interior.

¹⁶ En este sentido, Jorge Semprún, quizá por su participación política y por su cargo ministerial durante el gobierno socialista posterior a la Dictadura, tuvo una difusión mayor a la del resto de escritores exiliados.

1.2. Los niños de la guerra que escribieron en francés

La profesora Molina Romero ha considerado a los niños que se exiliaron junto a sus familias durante la segunda mitad de los años treinta (a partir de 1936, en cualquier caso) y que se convirtieron en escritores de lengua francesa como

Un groupe d'enfants jetés dans le monde doublement étranger de l'exil et de la langue autre, des enfants chassés d'Espagne par la guerre civile [qui] deviendront un jour des écrivains en langue française" (Molina Romero, 2006: 558).

Aunque en esta Tesis se defiende el reagrupamiento de dichos escritores, no solo por razones literarias sino, igualmente, historiográficas, es necesario destacar que existen diferencias entre ellos y entre sus producciones que impiden estudiarlos, desde un enfoque estrictamente literario, como escuela o corriente. Dicho de otro modo, si bien el exilio constituye un elemento de cohesión que redundaba en una cierta práctica literaria y creativa¹⁷, no pueden obviarse ni la herencia familiar, ni la trayectoria personal, ni las circunstancias en las que abandonaron el país de origen, razones que, en muchos casos, determinan la actitud y sentimientos que mantendrían con posterioridad frente a la lengua natal y frente a España.

Recuérdese, a título de ejemplo, que Agustín Gómez-Arcos no se exilió hasta 1966 cuando tenía treinta y tres años y una carrera literaria a sus espaldas. Víctima de la censura que bloqueaba la representación de sus obras de teatro, huyó de España para refugiarse, primero en Inglaterra y, posteriormente, en Francia donde aprendió el francés (siendo adulto) y publicó su primera novela en esta lengua, *L'agneau carnivore*, ganadora del premio *Hermés* en 1975. Contrariamente

¹⁷ Este hecho es defendido por Beatriz Mangada Cañas en un artículo sobre Dai Sijie : « L'approche critique de leurs écrits [en referencia a los escritores migrantes y exiliados] dévoile une évolution créative commune ; une thématique récurrente autour de l'expérience de l'exil et de l'évocation lyrique du territoire abandonné ; un recours commun à une écriture fictionnelle aux fortes composantes autobiographiques autour de l'expérience de l'entre-deux vital ou de la migration, ainsi que des tissages linguistiques particuliers" (Mangada Cañas, 1999: 192).

a los que vienen definiéndose como “niños de la guerra”, el exilio para Gómez-Arcos constituyó un acto consciente, individual y soberano. En este sentido y ciñéndonos estrictamente a su trayectoria, el escritor almeriense no formaría parte de dicho grupo aunque, por concomitancias historiográficas, cronológicas y literarias, se considera pertinente estudiarlo en el contexto de otros autores como Jorge Semprún, Michel del Castillo, Jacques Folch-Ribas o Adélaïde Blasquez, entre otros.

Como se ha mencionado, la situación fue diferente para los llamados “niños de la guerra”.

Así, Jorge Semprún nace en Madrid en 1923 y se exilia con su familia en 1936. Arrestado por la Gestapo en septiembre de 1943, es deportado a Buchenwald a los 19 años, una experiencia sobre la que no consiguió romper su silencio hasta 1944 con la publicación de *L'écriture ou la vie*.

Cuando llegó a Francia, Semprún leía el francés pero lo hablaba de manera muy deficitaria. Como el mismo reconoció en una entrevista concedida en 1985 a Bernard Pivot para la emisión *Apostrophe*¹⁸, en principio no pretendía escribir en francés, tan sólo aspiraba a dominar la lengua para pasar desapercibido en un país en el que “il y avait une xénophobie latente face aux rouges espagnols de l'armée en déroute”. Su voluntad inicial de ser “absolument indiscernable”, la censura que impedía sus publicaciones en español y su admiración por la lengua francesa lo condujo finalmente a culminar una producción escrita mayoritariamente en francés, aunque ampliamente traducida.

Más conocido en el mundo de las letras hispánicas que sus homólogos exiliados en Francia, probablemente por su actividad política e institucional, gran parte de su producción fue traducida al español o, incluso, autotraducida por el propio Semprún.

En este sentido, tal y como lo destaca la bibliografía selectiva de la *Bibliothèque nationale de France* (BNF) en una reseña publicada con motivo de su fallecimiento en junio de 2011 “sa vie et son oeuvre sont placées sous le signe de sa double culture, espagnole et française”¹⁹.

El particular vínculo que une a estos escritores con la lengua, la traducción y la autotraducción, se convierte así en uno de los elemen-

18 Emisión consultada el 5/01/2014 en: <https://www.youtube.com/watch?v=PdE75M6ibaU>

19 Consultada el 26/11/2013 en: www.bnf.fr/documents/biblio_semprun.pdf

tos de cohesión del grupo, pese a que las actitudes de unos y otros no sean siempre coincidentes. Esta problemática ha sido identificada por Molina Romero quien sostiene que

Jorge Semprun a écrit dans les deux langues. La plupart de son œuvre est rédigée en français ; seuls deux romans ont été publiés en espagnol après la mort de Franco. Gomez-Arcos a conçu une partie beaucoup plus importante de son œuvre littéraire en espagnol [...] alors que Gomez-Arcos se livre à la délicate tâche de s'autotraduire. Semprun accueille la traduction seulement au niveau métadiégétique, c'est le narrateur qui s'en charge [...] Blasquez a renoncé à sa compétence traductrice car, comme Semprun, elle perçoit simultanément la richesse de chaque langue et pour elle traduire sera trahir (Molina Romero, 2003: 76).

Por su parte, Jacques Folch-Ribas (Barcelona, 1928) tenía nueve años cuando su familia se vio obligada a abandonar España ante el inminente peligro que corría su padre de ser fusilado. Aunque obtuvo la ciudadanía francesa, el escritor de origen catalán se estableció en Quebec en 1956, donde ha sido considerado uno de los autores más mimetizados con su cultura y su lengua consiguiendo el reconocimiento del público y de la crítica y ocupando un espacio de relativa centralidad en el seno de las letras quebequesas. Probablemente, y entre otras razones derivadas de su calidad literaria, por la permeabilidad y la sensibilidad existente en este campo literario frente a los escritores migrantes y exiliados. Su obra, esencialmente escrita en francés, apenas se ha traducido al español.

Como lo señala Ricardo Mora Frutos,

Tal vez cabe la objeción de que Folch-Ribas es un escritor exiliado como los demás [...]

Sin embargo, es factible sostener la tesis de que, desde su decisión de integrarse plenamente en la literatura y lengua del país de acogida, su pertenencia a éstas es más operativa que su deuda con una circunstancia del pasado (Mora Frutos, 2008: 658).

Para concluir con esta travesía²⁰ sobre las trayectorias de algunos de los autores exiliados que escribieron y escriben en francés, el caso de Michel del Castillo resulta paradigmático de la experiencia exílica y de la doble pertenencia cultural y lingüística.

Nacido en Madrid en 1933, el padre de Michel Janicot del Castillo (de origen francés) abandona a la familia cuando el niño apenas contaba dos años de edad. La madre, periodista republicana comprometida con el Frente Popular, se exilia en 1939 a Francia con el pequeño Michel tras haber cumplido un año de prisión entre 1936-1937. Perseguidos por la Gestapo, en 1940 son internados en el campo de mujeres de Rieucros. Tras el abandono de la madre, el niño es conducido a un campo de exterminio nazi cuya experiencia relata en su desgarradora ópera prima, *Tanguy* (1957) que fue traducida a 25 lenguas.

La relación con sus padres y la doble adscripción lingüística y cultural ha sido, como para otros escritores del exilio, tema recurrente en sus reflexiones. En este sentido, el autor se escoró desde la infancia hacia su identidad francesa, admitiendo incluso que la doble pertenencia le parecía imposible

Mes parents s'étaient déchirés et haïs sous mes yeux. Demeuré seul avec ma mère, elle n'avait cessé de me presser d'épouser sa cause contre mon père. Et cette bataille se livrait en France, en 1939-1940, la France que je regardais comme ma patrie dont j'aimais déjà jusqu'aux plus humbles détails du paysage, si doux, si serein à mes yeux de gosse née dans le grondement des canons. En me mêlant à ses tumultes passionnels, ma mère ne me séparait pas seulement de mon père, de toute ma famille paternelle, elle m'arrachait au pays de mes rêves, elle m'enlevait à une terre dont je continue, à quarante-deux ans passés, de caresser les contours avec une tendresse émue [...] La double appartenance me semblait impossible (Del Castillo, 1996: 27).

20 Sin duda, la lista de escritores podría ampliarse. No obstante, se ha optado por seleccionar a aquellos que, por criterios cronológicos y por cercanía en lo que se refiere al pasado familiar y a la trayectoria vital, se asemejan algo más al recorrido de la escritora sobre la que trata esta Tesis. Aparte de Jacques-Folch Ribas, tanto Jorge Semprún, como Michel del Castillo y Agustín Gómez-Arcos, tuvieron algún tipo de relación de amistad y profesional con Adélaïde Blasquez. Si bien, y pese a la insistencia que presenté en mis entrevistas con ella para que me hablara de dichas relaciones, la escritora se limitó a mostrar su deslumbramiento ante los dos primeros y su indiferencia (e incluso falta de admiración literaria) por el tercero.

No obstante, y pese al rechazo inicial hacia sus raíces hispánicas, el sentimiento de ambivalencia hacia España y su impresión de vivirla como una enfermedad congénita lo instalaría, a lo largo de su vida y de su carrera literaria, en un espacio creativo intersticial

Je ne peux concevoir l'Espagne détachée de moi-même ; je ne saurais non plus en parler comme le ferait un pur Espagnol [...] Toujours j'ai souffert de l'Espagne comme d'une maladie (Del Castillo, 1996: 28).

En este sentido, las producciones literarias germinadas y nacidas como consecuencia del exilio están “preñadas” de lo que Michel Ugarte ha denominado la “experiencia de la ambivalencia” (Ugarte, 1999: 31)²¹ reveladora de una coherencia antinómica ínsita a la existencia del exiliado y que constituye un elemento de cohesión entre sus producciones.

Como recuerda el hispanista

El proceso de adaptación del exiliado a su nuevo hogar se convierte en un proceso creativo. Por ello el término ambivalencia es el que mejor define la naturaleza de una experiencia y el tono de un texto en el que se fusionan dos entidades diferentes: la literatura y la vida.

El exilio intensifica la sutil relación entre el lenguaje y la realidad, porque la vida en el exilio es, en muchos casos, una vida de ficción. Nada se percibe si haber pasado antes por el tamiz de la memoria y la comparación: nombrar y poner nuevos nombres a las cosas son actividades constantes. [...] Lo que queda es la ambivalencia de la palabra errante, sin la protección de un hogar donde poder abrigarse con un único significado (Ugarte, 1999: 31).

Esta idea de búsqueda de un hogar en la lengua²², ha sido

21 La “experiencia de la ambivalencia” es un término que Michel Ugarte adopta de Ferguson (*The Exile Defense*) en alusión a las dicotomías vividas por los exiliados y a las consecuencias de éstas en la estructura narrativa de sus obras y en un estilo literario a menudo caracterizado por el binarismo.

22 Encontramos un ejemplo de ello en las declaraciones de Antoni Rovira i Virgili (recogidas por Dreyfus-Armand, 1998: 44) en relación a la pervivencia de la lengua catalana en el exilio: “Loin de la patrie matérielle qui est la terre, nous vivons installés dans une patrie spirituelle qui est la langue”.

también destacada por Georges Steiner para quien los desplazamientos poblacionales operados en la contemporaneidad han generado un pluralismo lingüístico a la vez ligado a un sentimiento de “carencia de patria” (Steiner, 2002: 10) y a la idea de un escritor “lingüísticamente sin casa [...] que se siente marginado o dudosamente situado en la frontera” (Steiner, 2002: 17)²³.

En mi opinión, el lugar fronterizo en el que se sitúan estos escritores provoca en ellos un sentimiento de “doble ausencia”²⁴ y de exilio interior que testimonia de manera ejemplar los cambios históricos operados en el último siglo y medio, así como la evolución de la identidad contemporánea.

La dolorosa y traumática experiencia del exilio emerge, no sólo como una pérdida o una mutilación simbólica, sino también (y sobre todo) como un desafío a la institución literaria ligada a la idea del *Volksgeist*²⁵ y como una fuerza creativa resistente a los llamados por Althusser, aparatos ideológicos del Estado²⁶. En estos términos asume Adélaïde Blasquez el exilio

Je dois tout à l'exil, en particulier la force impérieuse de ma mémoire personnelle. La dé-valeur, la mutilation est de n'avoir pas de mémoire. Or, la banalisation universelle à laquelle on assiste aujourd'hui, l'assassinat de la mémoire collective et individuelle perpétré à l'échelle planétaire par les multinationales de l'information, contribuent, plus que toute autre chose, à asphyxier la créativité des humains. La marginalisation à laquelle m'a poussé l'exil, dont l'exil m'a donné le goût, me met à l'abri de l'asphyxie de ma créativité [...] Je pense que l'exil serait une métaphore de la situation des gens par rapport à ce qu'on appelle la Vérité avec un grand V (Blasquez, 1983: 111).

Estas declaraciones ponen de manifiesto una concepción del exilio como experiencia totalizante que trasciende el reduccionismo de

23 Estas ideas se han desarrollado en el epígrafe 4.2.1.

24 Expresión inspirada en el título del ensayo de Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (1999).

25 Según la idea de *Volksgeist*, el escritor encarnaba la quintaesencia de su lengua materna concebida como la sublime expresión de la historia íntima de la nación.

26 Con esta expresión, Althusser se refería, fundamentalmente, a la institución universitaria, al mercado editorial y a los medios de comunicación de masas.

la acepción que lo define como desplazamiento geográfico forzado por razones de índole política o ideológica, arrojando luz sobre su naturaleza poliédrica y polisémica²⁷. Además, son aclaratorias del modo en el que Adélaïde Blasquez concibe su propio exilio como una actitud moral y un posicionamiento vital cercano a los márgenes desde el que aborda, interpreta y construye una verdad cuya relatividad tiene profundamente asumida y una identidad, incontestablemente francófona, pero circunscrita a la construcción de un mito hispánico que ella misma denomina su *espagnolade*.

Por todo ello, el desplazamiento que experimentaron los llamados “niños de la guerra” influyó en su percepción de la realidad y en la creación de un imaginario individual y colectivo del que son reflejo sus escrituras.

Para Adélaïde Blasquez, el por ella denominado exilio “par procuration” (Blasquez, 1983: 110), aflora en sus textos a través de un sentimiento de profundo aislamiento y desarraigo, de una relación obsesiva y patológica con su país natal, así como de una suerte de “schizophrénie culturelle et linguistique” (Blasquez, 1999: 249) que, en el marco de la presente investigación, se ha interpretado como huella indeleble de su exilio interior.

En definitiva, un exilio que, como se desarrollará a lo largo de esta Tesis trasciende las fronteras semánticas del desplazamiento geográfico forzado para convertirse en un sentimiento ínsito y totalizante.

1.3 Notas sobre producción y recepción de la obra blasquiiana en España

La falta de atención por parte de la crítica que he denunciado al comienzo de este apartado se agudiza en el caso de la obra blasquiiana caracterizada por su exigüidad y más escorada hacia el comentario periodístico que hacia el análisis académico y la reseña enciclopédica.

Dicho vacío desde el ámbito hispánico, más rotundo en el caso de Adélaïde Blasquez que en el de algunos de sus homólogos masculinos,

27

Sobre este aspecto se profundizará en el capítulo 4 relativo al marco epistemológico.

está parcialmente determinado, de acuerdo con la profesora Alted, por el hecho de utilizar el francés como lengua de escritura y, desde el ámbito francófono, por tratarse de una mujer exiliada y, en consecuencia, como tantas otras veces en la historia literaria, estar relegada a una posición secundaria por parte de la crítica²⁸.

En esta línea, Vanessa Gemis ha defendido que

Les femmes auteurs n'ont pas suscité le même engouement que leurs homologues masculins. À vrai dire, au découpage individualisé de l'histoire littéraire qu'induit l'approche biographique, correspond, un découpage sexué qui tend à occulter la participation des femmes à la vie littéraire [...] et confère aux rares figures féminines mises en exergue un statut d'exceptionnalité (Gemis, 2008: 3).

Desde la crítica española, el vacío y la falta de reconocimiento de la autora podría explicarse, aparte de las razones mencionadas, por un desinterés y una falta de apoyo institucional cuya consecuencia más directa es la ausencia de traducción al español de sus obras.

Existen, sin embargo, una serie de artículos periodísticos que se centran en la entrega de premios y galardones (tanto al mérito literario como periodístico de la autora), más que en su producción literaria. Este hecho parece lógico si se tiene en cuenta que, tan sólo una de sus obras fue traducida al español: *Les ténèbres du dehors*, publicada en francés por Gallimard en 1981 y traducida al español por Jorge Ortenbach para la colección Femenino Singular de la editorial Lumen en 1994.

En lo que respecta a la producción periodística firmada por la autora y publicada en la prensa española, caben señalarse las entrevistas a Julio Cortázar y a Luce Irigaray²⁹, ambas editadas en 1979 en la re-

28 Hay que señalar que, a partir de los años noventa, han proliferado las obras sobre el estudio de mujeres intelectuales en la época de la República, así como sobre el tema de la memoria de la Guerra Civil en las escritoras de lengua española y la relación de muchas de ellas con el exilio. Véase, entre otras: (Martínez Gutiérrez, 2002); (Mayoral y Mañas, 2010); las obras de Inmaculada de la Fuente sobre las mujeres de la posguerra; la encomiable labor de la estudiosa Antonina Rodrigo por la recuperación de mujeres “silenciadas” por la historia, así como de la relación entre mujer y exilio, (Rodrigo, 1979), (Rodrigo, 1999). Sin bien la lista podría ser ampliada, nos limitamos aquí a algunas de las obras que hemos consultado para nuestro estudio.

29 Entrevista realizada con motivo de la publicación en 1979 de la traducción española de *Spéculum de l'autre femme* (1974).

vista *Triunfo* así como un artículo en la revista de moda y belleza *Bazar*, publicado en 1978 con el título de “Suicidio y resurrección”.

Este último, es la traducción al español de un texto que se había publicado un año antes en la revista *Sorcières* con el título “Pavane pour un Je difunt”.

En relación a la crítica periodística, en noviembre de 1984, la sección cultural del periódico *ABC* destacaba la entrega del II Premio Internacional España de Radiodifusión al programa “Julio Cortázar”, una entrevista que Adélaïde Blasquez realizó al escritor argentino en colaboración con Ramón Chao³⁰.

De modo que la relación de amistad que unió al escritor gallego y a Adélaïde Blasquez cuando ésta comenzó a trabajar en la sección dedicada a España y Latinoamérica de *Radio France International* (RFI) que éste dirigía, dio como fruto algunos artículos y entrevistas, así como colaboraciones de la escritora para la revista española *Triunfo* de la que Chao era corresponsal en París.

En 1976, poco después de un artículo sobre *Gaston Lucas serrurier...* publicado en la *Voz de Galicia* el 31 de octubre de 1976³¹, el escritor gallego le dedica una entrevista titulada “Adelaida Blázquez: raíces y liberación”.

En ella, Chao calificaba la citada obra como “uno de los grandes éxitos editoriales del momento” en comparación a la primera novela de la autora que, si bien había recibido los elogios de la crítica, no había sido capaz de trascender al gran público.

Un año más tarde, la sección cultural de *El País* publicaba una entrevista de la escritora en la que se presentaba como “novelista exiliada en París” y, en 2004, dos años después de su retorno a España, *El Periódico de Aragón* le dedicaba un espacio titulado: “Adelaida Bláz-

30 La entrevista fue emitida por *Radio France Internationale* (RFI) entre diciembre de 1978 y enero de 1979 en el marco del programa “Esbozos” (dirigido y animado por Adelaida Blázquez). Ese mismo año, la revista *Triunfo*, también publicó una parte de la entrevista titulada “Entre la fantasía y la realidad. El compromiso de Julio Cortázar” (1979: 49-52). En abril de 2014 Anne Piccard, colaboradora de la revista *Europe* (a la que accedí por intermediación de Ramón Chao) me encargó la traducción al francés de dicha entrevista que fue publicada parcialmente en el número 1020 dedicado a Julio Cortázar de dicha revista en abril de 2014 (pp.124-130).

31 Véase el artículo de Ramón Chao titulado “Así se escribe (ahora) la historia” publicado en *El País* el 2 de mayo de 1979. Puede consultarse en el blog del escritor: <https://ramonchao.wordpress.com/2012/03/23/asi-se-escribe-ahora-la-historia/> (Consultado el 16/12/2015).

quez: *siempre será una exiliada interior*³².

En ambos títulos, como puede comprobarse, se ponía de relieve la omnipresencia del exilio en la vida de la escritora (tanto en su vertiente, física y geográfica, como interior) e incluso en la primera se dedicaba un párrafo biográfico que se inicia a partir de dicha experiencia

Adelaida comienza con un exilio en Bélgica primero, más tarde en Francia, siguiendo a un padre español, oficial del ejército fiel a la República [...] y una madre alemana, una educación basada en un hispanismo histórico (Blasquez, 1977).

Puede así inferirse que la recepción de la obra literaria blasquiana en el contexto español es prácticamente nula, con exiguas referencias periodísticas en las que, de modo unánime, se destaca el exilio como elemento vertebrador de su vida y de su obra y en las que se hace alusión al éxito de la autora allende las fronteras hispánicas.

Ejemplo de ello son los comentarios incluidos en la entrevista aparecida en *El periódico de Aragón*, así como en la revista *Bazar*, que reproduzco a continuación respectivamente: “La trayectoria de Adelaida Blázquez contiene títulos muy conocidos en Francia, obras valoradas por la crítica por su originalidad, su talento” (2004) y “Presentamos en España a una escritora abulense exiliada cuya obra está teniendo gran impacto en Europa. Su novela...*Et si l’amour d’un grand Dieu* [sic.] mereció las mejores críticas francesas y el entusiasmo de Mary Mc Carthy. *Gaston Lucas, cerrajero* ha obtenido la medalla de oro del Festival Internacional del Libro de Niza”.

En sendos “titulares” la prensa española destacaba la aprobación de la crítica internacional como modo de legitimación de una escritora que se mantenía silenciada en España y que, hasta día de hoy, cuenta tan sólo con una de sus obras traducidas al español.

En cualquier caso, es justo destacar el papel desempeñado por el escritor Ramón Chao en el conocimiento y difusión en España de Adélaïde Blasquez y de su obra.

Por último, desde la crítica académica y universitaria han apa-

32 La entrevista puede consultarse en: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/adelaida-blazquez-siempre-sere-exiliada-interior_101093.html.

recido, ya entrado el siglo XXI, algunos artículos en los que se hace referencia a la autora. Fundamentalmente, aquellos publicados por la directora de esta Tesis, María del Carmen Molina Romero, sobre la vivencia de la alteridad lingüística entre los “niños de la guerra” que escribieron en francés. Al margen de aspectos políticos asociados a la Guerra civil y al exilio, la profesora Molina Romero –basándose en la última obra publicada de la autora, *Le bel exil* (1999)– insiste en el exilio sentimental de Adélaïde Blasquez (p. 71), defendiendo que

Pour Adélaïde Blasquez la vie est un exil, une longue errance où se mêlent l’histoire de l’Europe sous le nazisme et l’engagement des républicains espagnols jusqu’au retour du père à Avila. L’enfance de Blasquez est imprégnée d’un «laisser-aller linguistique» (Molina Romero, 2003: 73).

Un vez más, el exilio, la historia europea y la relación de la escritora con la lengua se articulan como ejes distintivos de su narrativa.

1.4 Notas sobre la recepción de la obra blasquiiana en Francia

En lo que respecta al contexto francés, el análisis de la recepción de la obra blasquiiana es algo más complejo debido a su evolución y a su carácter arbitrario y pendular. Como se pone de manifiesto en el presente epígrafe, si bien sus libros publicados fueron receptores de una crítica generalmente favorable procedente de los círculos literarios y críticos parisinos durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa, su obra no alcanzó al gran público (a excepción de *Gaston Lucas, serrurier*).

Probablemente por ello, una vez que deja de publicar, su producción parece caer en el olvido. No se producen reediciones ni nuevas traducciones, aunque la mayoría de sus obras (escritas entre 1968 y 1999)³³, fuesen publicadas en prestigiosas editoriales francesas con exigentes comités de lectura (Denoël, colección “Terre humaine” de la

³³ Me estoy refiriendo aquí a su obra publicada, excluyendo los manuscritos inéditos redactados con posterioridad a la fecha indicada.

editorial Plon, Gallimard, Belfond, Grasset), lo que interpreté como un argumento más o menos convincente para descartar la hipótesis de una falta de calidad literaria y de una recepción, si no mayoritaria, amplia a juzgar por la variedad editorial³⁴.

Esta afirmación se ampara además en los siguientes datos:

- La revisión del manuscrito de su primera novela (*Mais que l'amour d'un grand Dieu*, Denoël, 1968) fue responsabilidad del editor y fundador de la *Quinzaine Littéraire*³⁵ Maurice Nadeau y fue reseñada en esta misma publicación por el escritor Bernard Pingaud (1986: 6-7).
- Su segunda obra, *Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'antihéros*, publicada en la prestigiosa colección "Terre humaine" de la editorial Plon (la misma que en 1955 publicase *Tristes tropiques* de Claude Levi-Strauss), fue galardonada con la medalla de oro del Premio Internacional de la Prensa en el Festival del Libro de Niza³⁶ y le valió su presencia en la emisión televisiva de culto animada por Bernard Pivot, "Apostrophe"³⁷. También Philippe Lejeune le dedicó un capítulo de su ensayo *Moi aussi* (1986, Seuil), "Ethnologie et littérature: Gaston Lucas, serrurier", y otro de *Je est un autre* (1980, Seuil) titulado "L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas". En este último, el autor de *Le pacte autobiographique* la calificaba de obra maestra del género etnográfico

34 En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu considera a Grasset como una editorial especializada en obras de "venta rápida" (junto a Lammarion, Laffont y Stock), mientras que Gallimard estaría orientada, al igual que Les Éditions de Minuit y Le Seuil, al público intelectual (Bourdieu, 1995: 232).

35 Para Pierre Bourdieu, la *Quinzaine littéraire* es una publicación de referencia en relación a la legitimación y consagración de autores reconocidos por el "gran público intelectual" (Bourdieu, 1995: 233).

36 La candidatura fue propuesta por la revista *Triunfo* de la que Ramón Chao era corresponsal en París.

37 En la siguiente dirección, puede consultarse un fragmento de la emisión pertenecientes al *Institut national de l'audiovisuel* (INA): <http://www.ina.fr/video/CPB76055023> (Consultada el: 18/06/2013).

En 1976, Adélaïde Blasquez a publié, dans la collection « Terre humaine » (Plon), Gaston Lucas, serrurier, chronique de l'antihéros. Ce livre m'a tant plu que je l'ai donné, dans *Je est un autre*, comme chef-d'œuvre du genre (Lejeune, 1986: 273).

Con todo y con eso, la traducción hacia el español nunca llegó a realizarse, algo que si sucedió en Italia donde fue publicada por la célebre editorial Einaudi de Turín en 1979 bajo el título *Gaston Lucas, fabbro ferraio. Cronaca dell'antieroe*.

- En lo que respecta a su producción posterior, fue reseñada en periódicos de gran tirada como *Le Monde*, *Le Figaro*, *France Soir* (anexo 1)³⁸, y en magazines literarios como la ya citada *Quinzaine Littéraire*, o la revista feminista y artística bimestral fundada por Xavière Gauthier y Nancy Huston, *Sorcières*, en la que Adélaïde Blasquez colaboró durante la segunda mitad de los años 1970.

Una revista que testimoniaba de la efervescencia creativa de mujeres escritoras, periodistas, críticas y/o creadoras en general, que reflexionaban y se cuestionaban sobre la escritura femenina, la escritura del cuerpo, del deseo. De acuerdo con Béatrice Didier, estos temas y otros contribuían a una “passionnante recherche dont une revue comme *Sorcières* est le lieu. Des numéros ont été consacrés aux questions fondamentales de la voix, du désir des écritures” (Didier, 1981: 38).

De modo que, a través del rastreo y acopio de los artículos, reseñas y críticas literarias aparecidas en la prensa de la época puede concluirse que, si bien la escritora obtuvo un reconocimiento considerable por parte de determinados círculos de la crítica literaria parisina de la segunda mitad del siglo XX (fundamentalmente por la pléyade de escritores y críticos que gravitaba en torno a la *Quinzaine littéraire* de

38 En el anexo 1 se presenta el dossier de prensa que me facilitó el *Service de documentation d'actualité de Radio France*. A dicho dossier podrían añadirse otros artículos de prensa que no se han incluido con objeto de evitar un apartado de anexos demasiado voluminoso. No obstante, se trata de un material valioso, susceptible de ser explotado en futuras investigaciones sobre la autora. Como se comprobará, el dossier se muestra tal y como me fue entregado, por ello, algunos de los “recortes” aparecen sin fechar y sin referencia a la fuente. En estos casos y pese a las búsquedas realizadas, no se consiguió encontrar ni la fuente exacta ni la fecha.

Maurice Nadeau), no llegó a penetrar en el “gran público” y, además, fue paulatinamente cayendo en el olvido tras la publicación de su última obra: *Le bel exil* (1999).

Una constatación que parece también nutrirse del hecho de que, desde finales de los años ochenta y durante la década de los noventa, Adélaïde Blasquez sufriera numerosos trastornos psicológicos (con episodios neuróticos y de esquizofrenia) que la mantuvieron internada en un hospital psiquiátrico parisino y varios veranos consecutivos en un centro de reposo y de cura para mujeres al Sur de Francia en el que se inspiró para su obra testimonial *La ruche* (Belfond, 1990)³⁹.

Este aislamiento, que parece acentuarse durante los últimos años de la carrera literaria de la escritora en París, habría contribuido a la falta de reconocimiento literario e institucional que ha marcado su trayectoria literaria y vital posterior.

La posición marginal o periférica de la obra blasquiana, su escaso reconocimiento, así como el carácter “centrífugo” de su escritura no puede explicarse exclusivamente como fruto del ostracismo caprichoso por parte de la escritora, ni tan siquiera de una histriónica puesta en escena de la autora (aunque su naturaleza teatral la haya conducido en ocasiones a realizar una exaltación bastante dramática de la marginalidad).

En términos bourdieusianos se trataría de una cuestión ambigua que conduciría a la compleja distinción entre los considerados “artistas malditos” y “artistas fracasados”

Le non-succès est en soi ambigu puisqu'il peut être perçu soit comme choisi, soit comme subi, et que les indices de la reconnaissance des pairs, qui sépare les « artistes maudits » des « artistes ratés », sont toujours incertains et ambigus (Bourdieu, 1992: 304).

Al margen de la actitud personal de la autora frente a los llamados por Althusser “aparatos ideológicos del estado” (escuela, universidad, mercado editorial, medios de comunicación, etc.), en esta Tesis se defiende que la existencia de un entramado cultural a través del cual afloran fuerzas históricas que someten a la mujer -máxime si ésta es

³⁹ En esta época, la escritora crea dos de sus obras más comprometidas con el tema de la locura y de la enajenación mental: *La ruche* (Belfond, 1990) y *Le prince vert* (Belfond, 1994).

emigrante o exiliada- y que la sitúan en espacios marginales y/o de exclusión social, desempeña un papel fundamental en lo que respecta a la difusión y reconocimiento de la obra blasquiiana.

Esta hipótesis se ampara de modo general en otros precedentes históricos, como lo señala la crítica feminista en relación a la literatura escrita por mujeres y, de modo particular, en la existencia de reseñas biobibliográficas, de artículos periodísticos y de trabajos académicos sobre otros escritores (hombres) con similar trayectoria a la de Adélaïde Blasquez, entre los que cabría citar (siguiendo un criterio cronológico y analógico en relación a la trayectoria vital de la autora) a Michel del Castillo, Fernando Arrabal, Jorge Semprun y Agustín Gómez-Arcos.

Vanessa Gemis explica esta invisibilización de la mujer- no sólo en el campo literario sino también en el social y político- a partir del “*découpage sexué*” efectuado en el seno de los estudios literarios

L'amnésie patriarcale, cause première de l'occultation des parcours féminins, correspond en effet à un processus dynamique- conscient ou non- de conservation inégale des archives. Écrites et sélectionnées par les hommes, les archives ne laissent généralement entrevoir la participation féminine que dans certains secteurs spécifiques [...] et tendent à occulter les parcours « atypiques », soit que leur marginalisation effective rend leur appréhension difficile, soit qu'ils n'apparaissent pas dignes d'intérêt (Gemis, 2008: 4).

Esta marginación y ocultación de la crítica frente a vidas y trayectorias literarias femeninas a la que se refiere Gemis, encuentra un correlato práctico en el siguiente epígrafe en el que se acopian algunas de las obras de referencia consultadas que he considerado más relevantes para la investigación. A través de dicho repertorio se pone de manifiesto que, en la mayoría de los casos, las referencias y entradas en diccionarios y/o obras enciclopédicas, así como los trabajos de investigación publicados en el ámbito francófono gravitan, con meridiana ventaja, en torno a figuras masculinas.

1.4.1 Trabajos y obras de referencia consultadas en el ámbito francófono

En relación a los trabajos consultados, se ha considerado oportuno citar dos tesis doctorales defendidas en Francia durante la década de los noventa: *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque de Michel del Castillo* (Marrondo Montero, 1991) y *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française. Jose Luis de Vilallonga, Michel del Castillo, Agustín Gómez Arcos* (Nguyen, 1992).

Como se desprende de sendos títulos, los trabajos se centran en las representaciones y visiones de España aportadas por los escritores en el exilio. Si bien, es interesante destacar que en el segundo título, la investigadora asume que, puesto que dichos escritores nacen en la península ibérica, son “escritores españoles”, pese a que la lengua literaria sea el francés y el lugar de producción y recepción de la obra sea Francia. Este es el argumento que utiliza para defender una visión hispánica diferente a la representada por autores de origen francés que visitaron y escribieron sobre España, entre otros, André Malraux, Georges Bernanos o Antoine de Saint-Exupéry.

En cualquier caso, entre los trabajos consultados, la Guerra Civil constituye una de las temáticas centrales en la representación y construcción de la imagen de España y su problemática social en el siglo XX⁴⁰.

Es interesante apuntar a este respecto que también gran parte de los estudios relacionados con la literatura española posterior a la Guerra Civil de 1936 desarrollados en Francia a partir de los años noventa del pasado siglo, se centran en el relato del conflicto y en representaciones e imágenes de España vinculadas a éste. Si bien, al igual que en la literatura crítica española, durante los últimos años, el enfoque se ha escorado hacia un análisis de corte más filológico (aunque situando la experiencia exílica en primer plano) con trabajos en los que se analiza la relación de estos escritores con la lengua materna y la imbricación entre ésta y la lengua de escritura (el francés). Así lo pone de manifiesto

40 Ejemplo de ello es -entre muchas otras surgidas de la pluma de Agustín Gómez-Arcos, Michel del Castillo, Jorge Semprún, etc.- *Pas pleurer*, última obra publicada en Francia y galardonada con el premio Goncourt en 2014, escrita por Lydie Salvaire, hija de republicanos españoles exiliados.

Sophie Milquet en su artículo “Langue, mémoire et identité: esthétique de l’exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprún” (2011).

Basándose en *L’Algarabie* (1981) y en *Le bel exil* (1999), la investigadora realiza un estudio contrastivo sobre la manera en que los dos escritores viven su experiencia de la alteridad a través de una suerte de “exilio lingüístico” que trasciende el desplazamiento geográfico para convertirse en “épreuve de l’entre-deux linguistique” (Milquet, 2011: 175).

Al margen de los trabajos académicos y abundando en el déficit de reconocimiento de Adélaïde Blasquez desde el ámbito francófono, llevé a cabo un *barrido* de obras biobibliográficas de referencia cuya consulta fue consolidando mi intuición de que la autora había sido excluida de un corpus considerado canónico dentro del campo literario francés, contrariamente a lo que sucedía con sus homónimos masculinos.

Entre el listado de obras, que no pretende ser exhaustivo sino orientativo de las recurrencias identificadas, figuran:

- *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft, Bibliographie d’histoire littéraire française*, de Otto Klapp.

Consultada desde el año 1968 (cuando aparece la primera obra de Adelaida Blázquez, *Mais que l’amour d’un Grand Dieu*) hasta 2010 (un año después de la publicación de su última novela 1999, *Le Bel Exil*). Frente a la ausencia de una voz dedicada a Adélaïde Blasquez, es pertinente señalar la presencia en dicha obra de referencias a otros autores del exilio español en Francia. En este sentido, varias son las entradas dedicadas a Fernando Arrabal, Jorge Semprún, Michel del Castillo y Juan Goytisolo, entre otros.

- Edición de 1997 del *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*, V. Bompiani et Éditions Robert Laffont S.A, Paris, 1997.

Tampoco se hace referencia a la escritora aunque si existen entradas correspondientes a Fernando Arrabal y a Jorge Semprún.

- MITERRAND, Henri (dir.) (1995). *Dictionnaire des œuvres du XXe siècle. Littérature française et francophone*, Paris: Robert.

No se hace referencia a Adélaïde Blasquez aunque aparecen entradas correspondientes a Fernando Arrabal y a Jorge Semprún, así como a otros escritores extranjeros de la misma época instalados en París como Hector Bianciotti (escritor y crítico literario de la *Quizaine littéraire*).

- *Bibliographie de la Littérature Française (XVIe – XXe siècles)*, Presses universitaires de France, 1999 y 2000.

- *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, J.P de Beaumarchais, Daniel County, Alain Rey, Bordas, Paris, 1987.

- *French XX Bibliography, 47, Critical and Biographical references for the Study of French Literature since 1885*, 1996 by Associated University Presses, Inc.

En estos tres últimos volúmenes existen referencias a Fernando Arrabal y a Michel del Castillo.

- DEMOUGIN, Jacques (1987). *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Paris: Larousse. (Referencias encontradas en Tomo I a Fernando Arrabal).

- BONNEFOY, Claude; Cartano, Tony; Oster, Daniel (1977). *Dictionnaire de littérature française contemporaine*, Paris: Editions universitaires, Jean-Pierre Delarge. (Referencias a Fernando Arrabal (p.29) y a Jorge Semprún (p.315)).

Por último, ni en el *Dictionnaire de la littérature française XXe siècle* de Albin Michel (2000), ni en *Le Robert des grands écrivains de la langue française* (coordinado y dirigido por Philippe Hamon y

Denis Roger-Vasselín) (2000) aparece referencia alguna a los escritores de origen español instalados en Francia.

Por el contrario, el *Dictionnaire Littéraire des Femmes de Langue Française*, publicado en 1996 por la editorial Karthala de la *Agence de la Francophonie* (ACCT) le dedica una escueta entrada bibliográfica (p.85) en la que se citan sus obras publicadas desde 1968 hasta 1995. Esta presencia se explica, probablemente, por la línea editorial del diccionario.

Como se recoge en su página de internet, se trata de una editorial cuyo objetivo es la “publication et diffusion de textes sur les questions internationales en rapport avec les pays du Sud”⁴¹. Subrayo este último elemento pues, de forma generalizada, se trata de una editorial que ha ampliado horizontes hacia escritoras y temáticas relegadas a un segundo plano por la crítica tradicional. En el caso concreto del diccionario en cuestión, se trata de un volumen abordado desde una perspectiva feminista y ginocéntrica y dedicado a un grupo históricamente marginado como es el de las mujeres escritoras (y, en muchos casos, desplazadas) que escriben en lengua francesa sin por ello ser necesariamente originarias de Francia.

En la introducción a una obra de tales características se plantean los propósitos de la misma destacando la invisibilización de un corpus de obras y de unas autoras que se han considerado fuera de los límites del canon literario y que, por ende, han adolecido históricamente de un reconocimiento que las sitúe en un plano de igualdad respecto de las obras canónicas

Fondamentalement, il s’agissait pour nous de faire mieux connaître et d’honorer la créativité littéraire des femmes d’expression française, qu’elle se conforme ou non aux critères établis [...] Nous n’avons jamais cru aux ségrégations d’aucune sorte, mais nous avons une longue expérience de la sous-représentation des femmes dans les ouvrages de référence littéraire (Makward y Cottenet-Hage, 1996: 9-10).

El hecho de que este volumen le dedicase una entrada, me condujo a robustecer la idea de que existe un campo literario excluyente regido por una lógica de dominación etnocéntrica y patriarcal que se

diferencia de un campo y de un mercado editorial “minoritario” que se extiende a territorios abandonados por la crítica tradicional (entre otros, el de la escritura femenina). Esta idea ha sido sostenida por autoras como Hélène Cixous (2010)⁴², Christine Planté (1989), Monique de Saint Martin (1990), Gardes Tamine (2002), Vanessa Gemis (2008).

En una línea similar, aunque no se tratasen de obras de naturaleza enciclopédica, recabé dos monográficos dedicados a escritores de lengua francesa emigrados, exiliados y/o procedentes de antiguas colonias que, si bien publicados en editoriales con una cierta trayectoria dentro de lo que han venido en llamarse “literaturas francófonas”, incluían entrevistas y reseñas de carácter biobibliográfico sobre Adélaïde Blasquez. He considerado pertinente, por la recurrente utilización que hago de ellos a lo largo del trabajo, incluir, a continuación, su referencia completa:

KOHUT, Karl (1983). *Escribir en París: entrevistas con Fernando Arrabal, Adélaïde Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gomez-Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy y Jorge Semprún*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

MARTIN, Patrice et DREVET, Cristophe (2001). *La langue française vue d'ailleurs*. Casablanca: Tarik Éditions.

Por último, cabría añadir que en marzo de 2012 se publicó una obra de referencia colectiva titulada *Passages et Ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* en la que, si bien se recogen las voces correspondientes a Jorge Semprún, Michel del Castillo y Agustín Gomez-Arcos (redactadas por la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, Carmen Mata Barreiro), no se hace referencia alguna a Adélaïde Blasquez.

Conforme a los datos recabados y expuestos, tras la exhaustiva consulta de las obras enumeradas y sin ánimo de extraer conclusiones perentorias, puede afirmarse que la presencia de entradas dedicadas a

⁴² En la enumeración de las autoras, se ha seguido un criterio cronológico respecto a las obras consultadas. Esta fecha corresponde a la edición consultada de *Le rire de la Méduse* que fue, originalmente, publicado en 1975 en un número especial de *L'Arc* dedicado a Simone de Beauvoir.

escritores exiliados “hombres” contemporáneos⁴³ de Adélaïde Blasquez es más recurrente (aunque tampoco caracterizada por su profusión), que aquellas consagradas a la autora, fundamentalmente desde una literatura referencial, enciclopédica y académica.

Esta afirmación puede afinarse añadiendo que, entre las obras consultadas, Fernando Arrabal y Jorge Semprún son los escritores más citados.

En cualquier caso y en relación a Adélaïde Blasquez parece obvio que no se ha generado una literatura biobibliográfica, de índole académica o enciclopédica, sino más bien crítica y periodística, hecho que ha obligado a circunscribir el corpus de consulta a trabajos de investigación *paralelos* sobre escritores y escritoras exiliados en los/las que pudiesen confluír características similares al caso blasquiano, así como a un repertorio de literatura crítica en torno al exilio y a las escrituras femeninas cuyas referencias irán desgranándose a lo largo de la Tesis.

En lo que respecta a su recepción en Francia, la escritora gozó de un cierto reconocimiento (en el momento de la publicación de sus obras y mientras se mantuvo en activo) que queda restringido a los círculos literarios de la época (entre los que caben citarse *La Quinzaine littéraire* u otras publicaciones como la revista feminista *Sorcières*). Es decir, se trata de un reconocimiento “entre pares”, tal y como ha defendido Pierre Bourdieu en relación a los autores y obras enmarcados en el “sous-champ de production restreint” (Bourdieu, 1992: 302).

A partir de los años noventa, las referencias en la prensa disminuyen considerablemente y, a partir de las últimas críticas aparecidas con motivo de la publicación de su última obra en 1999 *Le bel exil* (Grasset), su presencia en los medios es prácticamente inexistente. Tampoco existen reediciones de sus obras ni nuevas traducciones (aparte de la traducción al español de *Les ténèbres du dehors* publicada por Lumen en 1994).

43 En este sentido, también recopilé una serie de trabajos académicos sobre la vida y obra de escritores tales como Jorge Semprún, Michel del Castillo, Agustín Gómez-Arcos o José Luis de Vilallonga, de los que la figura de Adélaïde Blasquez adolecía. Véanse referencias en la bibliografía final.

1.5 Corpus de obras de la autora

En lo que se refiere a las obras de Adélaïde Blasquez objeto de análisis, he acotado un corpus que comporta la producción narrativa de la autora desde su ópera prima hasta su última obra publicada *Le bel exil* (Grasset, 1999), exceptuando *Grisélidis cherche un mari* (L'école de loisirs, 1989) por tratarse un cuento infantil en el que no se han identificado elementos de análisis relevantes en relación a las temáticas abordadas.

Con ello, se infiere que la selección del corpus se ha establecido en base a dos criterios: estilístico y temático, por una parte, y genérico, por otra.

Antes de elaborar un desarrollo justificado de la delimitación del corpus propongo, a continuación, un listado de las obras de la autora publicadas (siete en total) con objeto de ofrecer al neófito, de manera concisa y esquemática, una visión de conjunto de su producción:

Mais que l'amour d'un grand Dieu (Denoël, coll. Lettres nouvelles, 1968);

Gaston Lucas serrurier. Chronique de l'anti-héros (Plon, coll. Terre humaine, 1976).

Les ténèbres du dehors (Gallimard, 1981).

Le noir animal (Belfond, 1988).

Grisélidis cherche un mari (L'école des loisirs, 1989).

La ruche (Belfond, 1990).

Le bel exil (Grasset, 1990).

Aunque de forma transversal podrá aludirse a la totalidad de la producción narrativa escrita por Adélaïde Blasquez⁴⁴, los objetivos

⁴⁴ En el apartado dedicado a la carrera literaria de la autora, dentro del capítulo bibliográfico, se esboza un comentario y un resumen de cada una de las obras.

concretos del estudio me han llevado a analizar con más minuciosidad aquellas obras en las que confluyen de forma explícita mis intereses analíticos y, por vía de consecuencia, a imponer un criterio restrictivo de delimitación del corpus basado, como ya he apuntado, en el tema del exilio, en el género autobiográfico y autoficcional y en las estrategias discursivas que mejor los vehiculan.

Como se apuntó en la introducción, el exilio (entendido en sentido amplio) se ha asociado a la articulación de unas estrategias narratológicas concretas que, de acuerdo con el profesor Marco Kunz, pueden resumirse en las siguientes: polifonía, pluriperspectivismo, intertextualidad, fragmentarismo e hibridismo cultural (Kunz, 2003: 298). A ello cabe añadir un tratamiento específico de la temporalidad así como la presencia de unos espacios, personajes y temáticas que pueden considerarse ilustrativos del sentimiento de aislamiento y desarraigo exílico.

Por añadidura, en el caso concreto de Adélaïde Blasquez, es pertinente subrayar una forma de “exilio femenino” muy vinculado al tratamiento y la representación del cuerpo como *topos* en el que se dirimen una serie de tensiones entre lo social impuesto y el deseo de individualidad.

En este sentido, la delimitación del corpus responde a una selección de obras en las que se aprecian con mayor acuidad dichas temáticas y sus manifestaciones discursivas.

En lo que respecta al criterio genérico, existe una marcada tendencia de la autora por un tipo de escritura autobiográfica salpicada de elementos ficcionales que ponen de manifiesto una voluntad de disipar la frontera entre la referencialidad propia de la autobiografía y la ficción característica de la novela.

Ello supone afrontar los problemas que se derivan de las características tradicionalmente atribuidas a sendos géneros y pone de manifiesto la dificultad de apuntalar sus límites, máxime, habida cuenta de la permeabilidad discursiva que caracteriza la obra blasquiense.

Por último, y aunque la obra inédita queda excluida del corpus de análisis, es de rigor hacer una escueta referencia en este apígrafe a la calificada por la autora de obra “ultrapóstuma”. Si bien no se han abordado aspectos de contenido que excederían los límites de la presente Tesis, se ha dedicado un epígrafe en torno a dicha categoría pues, a partir de ella nace una esclarecedora reflexión sobre creación, reconoci-

miento y campo literario que arroja luz sobre la posición y actitud de la escritora en el seno de este último.

A continuación se citan los títulos de los manuscritos que me fueron facilitados por la propia escritora para su lectura y que, en algún caso, podrán ser utilizados, debidamente reseñados, para ilustrar las problemáticas tratadas:

À la fortune du pot.

Dyptique.

Propos licencieux.

Les bluettes (2011).

Toi et moi (2011-2015).

Por otra parte, y justificado por el doble criterio de selección del corpus, las obras no aparecerán necesariamente ordenadas cronológicamente sino respondiendo a las tipologías de exilio que emergen en cada una de ellas con mayor acuidad, así como en base a las características genéricas y discursivas que se han señalado más arriba, dejando al descubierto el triángulo autora-exilio-obra, eje vertebrador de este estudio.

A modo de transición entre este capítulo metodológico y el resultado del mismo contenido en la biografía, presento a continuación unas notas previas que ilustran los primeros contactos con la escritora y justifican la deriva que fue tomando la Tesis en el curso de elaboración de la misma.

2

A P U N T E S
M E T O D O L Ó G I C O S
S O B R E L A S F U E N T E S
O R A L E S

2.1 La perspectiva etnosociológica

De acuerdo con Bertaux, la perspectiva etnosociológica consiste en “indagar sobre un fragmento de realidad social-histórica de la que no se sabe gran cosa a priori” (Bertaux, 2005: 20).

Desde dicho enfoque, se propone un planteamiento en el que no hay hipótesis de partida sino que, a través de la observación participante, de las entrevistas y del análisis discursivo se alcanzan, como resultado del trabajo, un cuerpo de hipótesis que permiten, contrariamente a la verificación empírica del método hipotético-deductivo, un resultado de naturaleza descriptiva.

Dicho de otro modo, en la perspectiva etnosociológica, las hipótesis no se verifican sino que se van construyendo progresivamente partiendo de las observaciones y de una reflexión basada en las recurrencias discursivas o del relato. En este sentido, el resultado de la investigación tiene “el valor de una *interpretación plausible* más bien que de una explicación en sentido estricto” (Bertaux, 2005: 31).

De esta perspectiva adopté una serie de procedimientos de gran utilidad para la reconstrucción biográfica de la autora a partir del relato de vida que extraje de las entrevistas llevadas a cabo. Por otra parte,

también me fue de utilidad de cara a la sistematización y análisis del material que fui recabando a lo largo del estudio.

He creído pertinente aclarar que, al utilizar la expresión “relato de vida” (y descartar la que se utilizaba con anterioridad a los años setenta, “historia de vida”, traducida literalmente de la formulación inglesa, “life history”), establezco una distinción entre la historia vivida por una persona y el relato que dicha persona elabora sobre su vida en el momento de la entrevista (Bertaux, 2005). Este inciso, nos sitúa ante uno de los mayores escollos de esta metodología: el relato de una historia de la memoria.

En este sentido, es imprescindible ser consciente del desajuste que existe entre lo “realmente” vivido por la autora y la representación que, desde el presente y desde la memoria, ésta realiza de lo vivido. Esta distinción justifica parcialmente el hecho de que algunos de los detalles de la biografía de la autora no hayan podido verificarse y de que existan acontecimientos de su vida que puedan parecer deficitarios para el lector.

Como ampliaré en el epígrafe dedicado a las fuentes orales, las entrevistas con Adélaïde Blasquez no fueron siempre lo productivas ni fructuosas que hubiese deseado puesto que la escritora se resistió a ofrecer la información solicitada achacándolo a su desgana o a su falta de memoria.

De modo que, los sesgos, las omisiones y/o la manipulación de informaciones son parte constituyente del discurso de los entrevistados (tanto de la escritora como de sus allegados y/o conocidos) y, como tal, lo he tenido en cuenta a la hora de analizar determinados aspectos relativos tanto a la vida como a la obra de la escritora.

De igual modo, consideré que el relato fruto de las entrevistas realizadas estaba condicionado por la posición social de los “informantes” en el momento de la entrevista. Con ello me refiero al lugar que ocupan en lo que podríamos llamar la cadena productiva de bienes culturales y simbólicos así como dentro de un determinado campo de fuerzas⁴⁵.

45 Es obvia que esta perspectiva hunde sus raíces en la teoría de los campos propuesta por Bourdieu, y está influenciado, principalmente por los dos últimos niveles de los tres que el crítico francés propone para su análisis: “análisis de la posición del campo literario en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario [...], es decir, la estructura de las relaciones objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones [...]” (Bourdieu, 1995: 318).

Ejemplo de ello fue la entrevista que realicé a Florence Delay en la que la académica se permitió opinar sobre algunos aspectos de la vida de Adélaïde Blasquez de modo poco neutral (incluso podría afirmarse que negativamente), así como a poner en tela de juicio la calidad literaria de su obra. Esto se explicaría a partir del “capital simbólico” que ostenta y de la posición privilegiada que ocupa dentro del campo literario y académico francés frente al espacio marginal en el que se sitúa Adélaïde Blasquez.

De igual modo, Philippe Lejeune argumentó que la posición ocupada por Adélaïde Blasquez dentro del campo literario no tenía ninguna relación con el hecho de ser mujer.

2.1.1 La entrevista semidirectiva

Una de las herramientas metodológicas nucleares de la perspectiva etnosociológica (entre las que cabe igualmente señalar la observación participante), es la entrevista semidirectiva o abierta cuyo objetivo es el de favorecer una situación comunicativa de interacción personal a través de la cual emerjan relaciones de sentido que suelen escapar a otras técnicas de respuesta codificada.

En este sentido, mis objetivos al plantear una entrevista de tales características se orientaban hacia la libre manifestación/ expresión de las personas entrevistadas a partir de:

- Recuerdos espontáneos y observaciones personales.
- Creencias, expectativas y juicios de valor acerca de los temas abordados.
- Motivaciones internas (conscientes y/o inconscientes) acerca del objeto de estudio.

Si bien, esta modalidad de entrevista abierta, de carácter cualitativo, debe de dotarse de elementos de control que permitan, pese a la pretendida espontaneidad de las conversaciones, la obtención del máximo de informaciones propuestas originalmente.

En este sentido, las entrevistas fueron preparadas con anterioridad siguiendo un modelo de guión abierto pero organizado por

contenidos y/o bloques, cuyos temas (ordenados inicialmente tal y como se presentan a continuación) los iba abordando (tanto en el plano de la profundización sobre un tema en concreto como en el orden con que los planteaba) en función de la deriva que tomase la conversación con la persona entrevistada.

- Infancia y relaciones familiares.
- Exilio.
- Juventud y vida en París.
- Trayectoria profesional y carrera literaria (En este punto, insistí en la posición de la obra de la autora dentro del campo literario/ proceso de escritura).
- Maternidad y relación con su hija.
- Relaciones con los círculos de escritores e intelectuales de la época.
- Personalidad.
- Doble identidad hispano-francesa.
- Esquizofrenia.

Tanto de la entrevista que mantuve con Philippe Lejeune, como de la conversación (de carácter más informal) con Florence Delay y Ramón Chao, he extraído algunas citas y comentarios que me parecen esclarecedores para comprender tanto la personalidad de la escritora como algunas de las temáticas que se exponen en esta Tesis, particularmente, su posición dentro del campo literario francés, su vivencia del exilio, su trayectoria como escritora, su relación con España y la construcción de su identidad hispánica circunscrita al mito de la *espagnolade*.

Para dar por finalizado este epígrafe, me gustaría señalar que la relación con los informantes que me hablaron sobre Adélaïde Blasquez, considerados fuentes orales “secundarias”, requirió una estrategia sensiblemente distinta de la empleada con la propia escritora. Fundamentalmente porque de forma previa a mi encuentro con ellos, ya había entablado comunicación con la escritora y la había conocido personalmente. En ese sentido, los entrevistados se convertían (de modo casi inconsciente y, probablemente erróneo) en fuentes contrastivas.

Es decir que, a partir de sus testimonios, trataba de contrastar, verificar o desmentir las informaciones que me había previamente

transmitido Adélaïde Blasquez.

De modo que, estos diálogos cara a cara me instaron a tratar minuciosamente los posibles sesgos que mis intervenciones como investigadora pudiesen aportar al discurso de los informantes, tratando de corregirlos en el curso del trabajo de campo y permaneciendo abierta a la incorporación de nuevas informaciones que podían contradecir o incluso desmentir el relato aportado por la escritora.

En cualquier caso, si bien existían matices y diferencias en el planteamiento y la estrategia de unas entrevistas y otras (no sólo entre fuentes secundarias y primarias sino entre las propias fuentes secundarias) el objetivo principal era el mismo: construir un relato de vida que aportase coherencia a los datos desperdigados que poseía acerca de la biografía de la autora y tratar de comprender algunos elementos no dejaban de resultarme enigmáticos. Entre ellos, la cuestión del reconocimiento de su obra, la relación de la escritora con el medio literario del París de su época, su relación con España y la locura, la esquizofrenia que parecía haber tenido un protagonismo considerable en su vida.

La diferencia radicaba fundamentalmente en el hecho de que si los informantes hablaban sobre una tercera persona que, en el momento en que los entrevisté, les resultaba bastante lejana (ajena a sus vidas actuales); la autora hablaba de sí misma, perpetuando a través de su discurso un personaje que había construido y custodiado durante años dentro y fuera de sus libros⁴⁶.

2.1.2 Fuentes orales secundarias

Aparte del testimonio de Adélaïde Blasquez⁴⁷, a lo largo de la investigación mantuve varias conversaciones con amistades y personas cercanas a ella.

A continuación, se presenta un resumen de la relación manteni-

⁴⁶ Recuerdo uno de los comentarios filtrados en la conversación mantenida con Philippe Lejeune en el que, esbozando una sonrisa, el crítico espetó: "Mais vous savez, Adélaïde, c'est un personnage".

⁴⁷ Recogido en tres entrevistas realizadas en febrero de 2011, en julio del mismo año y en mayo de 2013, así como en numerosas conversaciones telefónicas y en la correspondencia que hasta el verano de 2015 mantuve con ella.

da con cada una de las personas entrevistadas y de las aportaciones más relevantes que obtuve a partir de los encuentros llevados a cabo.

Si bien he de añadir que el “muestreo” es relativamente reducido, traté, en vano, de ponerme en contacto con otras personas que hubiesen mantenido algún tipo de relación con la escritora. Entre ellas figuran:

Maurice Nadeau:

Escritor, crítico literario y director de la *Quinzaine littéraire* desde su fundación en 1966. Aunque desconozco las razones que lo llevaron a conocer a Adélaïde Blasquez, el hecho concreto es que leyó y revisó el primer manuscrito de la escritora y, posteriormente, lo editó en la que aún era colección dentro de la editorial Denoël, *Les lettres nouvelles* que, años más tarde, en 1977, se convertiría en su propia editorial⁴⁸.

No conseguí entrevistarme con él debido a su delicado estado de salud. Maurice Nadeau moría en el verano de 2013, dos años más tarde de mi estancia en París.

Isabel / Esther Bikich:

Hija de Adélaïde Blasquez y del periodista y poeta húngaro Gábor Bikich, Isabelle Bikich nació el 3 de septiembre de 1955 en París.

Mayor de edad, se convierte al judaísmo, cambia su nombre por el de Esther y parte a Israel donde se instala durante veinte años. La relación con su madre parece haber sido conflictiva y, la mayor parte de sus respectivas vidas, las han pasado separadas sin apenas mantener contacto.

Al margen de sendos intentos fallidos, y antes de proseguir, quisiera aclarar que, a excepción de los encuentros que mantuve con Laura Campos, a quien conocí durante mi segunda visita a Zaragoza en julio de 2011, el resto de entrevistas se llevaron a cabo durante la estancia que realicé en París durante el mes de noviembre de 2012 gracias a

48 En aras de ampliar algunos detalles sobre la vida y la carrera como editor de Maurice Nadeau, léase el siguiente artículo publicado por *Le Monde* con ocasión de su defunción en junio de 2013: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/06/17/maurice-nadeau-editeur-genial-et-desargente-mort-a-la-tache-a-102-ans_3431286_3382.html# (Última consulta: 18/08/2015).

la obtención de una beca otorgada por la Embajada Francesa en España.

Fue entonces cuando conocí personalmente a Ramón Chao y, gracias a él, conseguí la entrevista con Florence Delay en su domicilio de *l'avenue Saint Michel*.

En lo que respecta a Philippe Lejeune, me puse en contacto con él por primera vez en octubre de 2011 y, tras un intercambio de correos electrónicos, conseguí que me concediera una entrevista el 27 de noviembre de 2012 en su domicilio de Fontenay-aux-Roses, una localidad cercana a París.

Laura Campos Bueno:

Amiga de la escritora a la que le dedica *Le bel exil* y que aparece como personaje en su obra inédita *Les Bluettes*, Laura Campos, nació en Zaragoza y es dentista de profesión. Conoció a Adélaïde Blasquez en París a finales de los años 1990 por intermediación de la poetisa aragonesa Sol Acín, amiga común de las dos mujeres. Desde entonces, entablaron una estrecha relación de amistad que perdura hasta día de hoy. De hecho, la decisión de la escritora de regresar a España y de establecerse en Zaragoza estuvo influenciada por dicha amistad.

La relación que he mantenido (y mantengo) con Laura Campos difiere notablemente de la establecida con el resto de informantes pues con ella no llevé a cabo ninguna entrevista planificada. Si bien, hemos entablado numerosas conversaciones en torno a Adélaïde Blasquez (apodada Budi por su íntima amiga) sobre su estado de salud actual, sus reacciones, sus obsesiones y sus costumbres cotidianas. En ese sentido, Laura Campos me ha facilitado de forma indirecta una valiosa información acerca de sus rutinas desde que se instaló en Zaragoza así como el relato de anécdotas acontecidas a la escritora durante los últimos años. Al mismo tiempo, ha servido de mediadora entre la escritora y yo misma cuando ésta se encontraba indispuesta o sumida en periodos en los que no le apetecía comunicarse con personas que no formasen parte de su estricto círculo más cercano.

Durante el proceso de deterioro mental y pérdida de memoria que afectó a la escritora en el verano de 2015, Laura Campos ha sido una figura imprescindible para mantener nuestra relación viva.

Ramón Chao (Lugo, 1935):

Periodista y escritor de origen gallego establecido desde su juventud en París. Con él mantuvo una estrecha relación de amistad y sentimental que se inició cuando la escritora comenzó su andadura como periodista en la sección dedicada a España y a América Latina de la *Radio Francia Internacional* (RFI) en torno al año 1975-1976. El escritor gallego, que llegó a París con una beca para ampliar estudios de piano, fue corresponsal de la revista *Triunfo* y colaborador del mensual *Le monde diplomatique* y de los diarios *Le Monde* y *La voz de Galicia*. Ramón Chao desempeñó una labor encomiable de difusión y reconocimiento de la obra blasquiana (tanto literaria como periodística) a ambos lados de los Pirineos. En los años ochenta, realizó un viaje a España con la escritora y fue a partir de entonces cuando su relación comenzó a deteriorarse. Fue un viaje que, según el testimonio del escritor, sirvió para que Adélaïde Blasquez comenzase a darse cuenta de que la España que había construido en su obra ficcional no se correspondía con la realidad histórica española. Este hecho contrarió a la escritora, según Chao, y determinó de forma contundente su perspectiva sobre el país que durante años había idealizado en su obra.

Desde entonces, sendos escritores han mantenido una relación esporádica, limitada a algunas conversaciones telefónicas.

Florence Delay (París, 1941):

Escritora, actriz, traductora (especializada en lengua española) y miembro de la Academia Francesa desde el año 2000. Parisina e hija del célebre psiquiatra y también académico Jean Delay, fue amiga íntima de Adélaïde Blasquez durante la década de 1970.

Con ella participó en la creación de una asociación dedicada a José Bergamín del que ambas escritoras eran amigas y admiradoras. No obstante, la relación se rompió definitivamente a finales de la década de los ochenta.

Si bien Adélaïde Blasquez no se pronunció acerca de las causas de dicha ruptura, Florence Delay sostuvo que sintió

miedo de sus problemas mentales, de las constantes amenazas de suicidio, de los intentos por acabar con su vida, de las frecuentes depresiones. En este sentido, Delay reconoció que “Mon amour pour elle n’était pas assez grand pour m’embarquer là-dedans [...] Moi, je suis beaucoup plus douce qu’elle. Je suis fille de psychiatre. D’un grand psychiatre. J’ai vécu toute mon enfance dans la peur absolue des troubles mentaux [...] Quand j’ai senti ces troubles chez Adélaïde, c’était quelque chose plus fort que moi. J’ai toujours eu peur de ça [...] Adélaïde Blasquez, c’est un personnage issu de beaucoup de troubles [...] Elle était extrêmement complexe».

Philippe Lejeune (1938)

Crítico, profesor universitario y ensayista francés, Philippe Lejeune se puso en contacto con la escritora tras la publicación de *Gaston Lucas, serrurier* (1976) y estableció una amistad con ella de la que dan cuenta no sólo los textos por él escritos sino un intercambio epistolar del que se ha recuperado una sola carta recogida en el anexo 2.

El interés que despertó en Lejeune la obra etnográfica de Adélaïde Blasquez lo llevó a realizar un trabajo de investigación en colaboración con Florence Delay financiado por el CNRS (anexo 3)⁴⁹ cuyo fruto fue la publicación del artículo “Ethnologie et littérature: Gaston Lucas, serrurier” (1985), un año más tarde incluido como capítulo de su libro *Moi Aussi* (1986, Seuil).

Tras un intercambio de correos electrónicos, el autor de *Le pacte autobiographique* me citó el 27 de noviembre en su domicilio de Fontenay-aux-Roses, cerca de París.

49 En el anexo 3 se recoge la transcripción de las entrevistas que realizaron durante el mes de diciembre de 1980 Philippe Lejeune y Florence Delay para el mencionado trabajo. El material me fue facilitado por el crítico y escritor francés. En dichas entrevistas (inéditas), Adélaïde Blasquez aporta una valiosa información sobre su vida y sobre su familia.

2.1.3. Resultado de las entrevistas

En relación al punto 1 (Infancia y relaciones familiares), he de reconocer que la información aportada por los informantes fue escueta por no decir, en algunos casos, prácticamente nula.

Ni Florence Delay ni Philippe Lejeune, por ejemplo, habían alcanzado una confianza e intimidad suficiente con la autora para poder aportarme informaciones sobre su vida anterior a su instalación en París⁵⁰.

En lo que respecta a Laura Campos y Ramón Chao, quienes si mantuvieron una relación más estrecha con Adélaïde Blasquez, tampoco supieron aportarme demasiados datos sobre su infancia.

En cualquier caso, Chao admitió que “la mitad de lo que cuenta es mentira”, a lo que Delay añadió que en Adélaïde Blasquez siempre hubo una “position théâtrale [...]. Il y a une imposture de l’être. Elle aurait aimé tout refaire, tout refabriquer”.

Este vacío en torno a su vida pasada y su necesidad de reconstruirla desde la ficción revelaba de por sí un cierto recelo de la escritora a desvelar detalles sobre los primeros años de su vida, al margen de los que pudiesen contenerse en su tercera obra *Les ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981) cuyo argumento resume los años infantiles de la petite Emma (alter ego de la escritora) desde el exilio belga (consecuencia de la guerra civil española) hasta la liberación de París tras la Segunda Guerra Mundial.

Si bien es cierto que, en todas las conversaciones, la figura del padre de la escritora fue evocada como elemento omnipresente en la configuración de su personalidad e, incluso, en la elección de su profesión de escritora, dado que su obra, tal y como se defiende en esta Tesis, constituye un ajuste de cuentas con la memoria histórica española y una restitución de su tradición familiar hispánica por parte de padre.

En este sentido, Florence Delay afirmó que “elle n’a jamais parlé sur son enfance... Si, l’admiration éperdue par son père”.

En relación al apartado 3 sobre su personalidad, presté especial atención a dos aspectos cuyo punto de confluencia lo hallé en la “désa-

⁵⁰ Se trata de un testimonio contradictorio pues, como se observa en la entrevista recogida en el anexo 3, el tema familiar es tratado ampliamente.

grégation psychique due à un processus irréversible de schizophrénie culturelle et linguistique” (Blasquez, 1999: 249) de la que la autora se decía afectada.

De modo que quise abordar con los entrevistados; por una parte, su doble identidad franco-española (dejando de lado sus raíces germánicas maternas); por otra, una acusada tendencia ciclotímica caracterizada por episodios maniaco-depresivos que la habían llevado a estar internada en centros de cura y de tratamiento psiquiátrico en varias ocasiones.

Me preguntaba si estos trastornos de personalidad habrían contribuido a su aislamiento y, por ende, si podían haber afectado a su reconocimiento dentro del campo literario o, incluso, a crear una imagen negativa de la autora entre los círculos intelectuales parisinos.

Como ya se ha apuntado, los trastornos psicológicos de Adélaïde Blasquez eran conocidos de sus amistades y llegaron a ser la causa de separaciones y rupturas.

Ramón Chao afirmaba que ejercía constantes prácticas de chantaje que, a fuerza de repetirse, el escritor comenzó a ignorar: “Elle faisait du chantage. Elle m’appelait pour me dire qu’elle était en train de se cogner la tête contre le mur et qu’elle allait se tuer [...] Yo le dije que siguiera...”.

En la misma línea, Philippe Lejeune defendió que

Elle est tout à fait extrême. Extrêmement instable. Donc, je sais que n’importe quoi pouvait la faire bousculer. Je sais qu’elle pouvait prendre des gens en horreur. À la limite j’étais résigné d’avance. Mais ce n’est pas le souvenir que j’ai gardé. J’ai gardé le souvenir de quelqu’un qui était très loyale. Elle était toujours belle joueuse. Même quand on n’était absolument pas du même avis (Lejeune, 2011).

En otro orden de cosas, todas las personas entrevistadas coincidieron en afirmar que la escritora fue una mujer bellísima en su juventud a la que le gustaba seducir. Florence Delay sostuvo que, en Adélaïde Blasquez, la belleza “était un luxe” y un valor añadido a su producción literaria, insinuando incluso que algunas de sus publicaciones fueron fruto de relaciones sentimentales con los editores y que, a tener en cuenta la calidad literaria de su obra, ésta no hubiese sido merecedora de

tales editoriales (Denoël, Belfond, Grasset, Gallimard)⁵¹.

En cualquier caso, la escritora tuvo una vida sentimental y amorosa muy activa (en palabras de Delay: “déchainée”), sin llegar a comprometerse con ningún hombre aparte del que fuese su marido, el poeta húngaro Gabor Bikich (matrimonio del que ni Ramón Chao ni Florence Delay tenían noticias) y del que la escritora afirmó no haber estado nunca enamorada.

La conclusión a esta tendencia de respuesta unívoca, también reforzada por el testimonio de la escritora, es que, sin duda, las relaciones sentimentales con los hombres- aunque Florence Delay defendió su tendencia bisexual- ocuparon un espacio central en la vida de la autora y marcaron, de forma indeleble, sus elecciones vitales. Relaciones y escarceos amorosos⁵², en general inestables y motivados por un desmedido afán de seducción que, en algunos casos, parecen claramente motivados por intereses personales, materiales y/o profesionales.

Tanto Florence Delay como Ramón Chao esgrimieron como causa de la relación conflictiva con su hija una cuestión de rivalidad y celos: “Ça ne doit pas être commode d’être la fille d’Adélaïde parce que, comme même, elle était une grande séductrice. En plus, elle était bisexuelle” (Florence Delay).

En una de mis entrevistas con la escritora, ésta me confió que jamás había estado enamorada y que tan sólo había experimentado un amor incondicional por el que, para ella, fue el “único” hombre: Albert Camus⁵³. A este respecto, Ramón Chao desveló el inmenso odio que la Blasquez sentía por su “competidora” (y, para colmo, compatriota) María Casares.

Otro de los rasgos de personalidad sobre el que coincidieron los entrevistados fue su reivindicación de un carácter español trágico y exacerbado, que alcanzaba incluso límites grotescos y de un patetismo exagerado. Esta característica ampliaba su teatralidad y le mereció, de forma unívoca, el calificativo de “personnage”. Florence Delay, la calificó de “mélancolique, dramatique et saturnienne”.

51 Paradójicamente, Florence Delay reconoció haber cesado de leer a Adélaïde Blasquez tras la publicación de *Gastón Lucas, serrurier* (1976), de la que destacó su éxito.

52 Entre sus amantes figuran el escritor Claude Roy y el cineasta Maurice Garrel.

53 Sobre su relación con el premio nobel, se aportarán más detalles en el apartado biobibliográfico.

Estos rasgos de personalidad que venían a refrendar el carácter complejo y conflictivo de la escritora, tienen sin duda correlato en su actividad literaria.

En este sentido, Ramón Chao subrayó el enorme sufrimiento que suponía para la escritora la redacción de una página. Minuciosa y perfeccionista, al tiempo que alambicada en su expresión, se escribía y reescribía incansablemente⁵⁴.

Tanto Philippe Lejeune como Ramón Chao, calificaron su escritura de “fragmentaria y caótica”, y de “tremendamente exigente”, respectivamente. Este último aspecto fue aclarado por el escritor gallego afirmando que otros escritores como Michel del Castillo o Agustín Gómez-Arcos habían sido capaces de hacer más accesible el relato de su traumático pasado con España y que, probablemente, este fuese uno de los motivos por el que hubiesen gozado de un mayor reconocimiento⁵⁵.

En cuanto a Philippe Lejeune, parece que la única obra de la escritora que realmente suscitó su interés fue *Gaston Lucas, serrurier* (coll. Terre humaine, ed. Plon, 1976).

Las aportaciones que el crítico francés realizó a dicha obra se recogen en el capítulo dedicado a la carrera literaria de la autora.

2.2 Encuentros con Adélaïde Blasquez

En lo que respecta a las entrevistas realizadas a Adélaïde Blasquez, y puesto que uno de los objetivos principales era reconstituir su biografía a través del relato de vida, me inspiré, siguiendo en la senda de la metodología etnosociológica, de la entrevista narrativa (Bertaux, 2005: 9)⁵⁶.

Se trata de una modalidad de entrevista (también de naturaleza semidirectiva o abierta) en la que el investigador pide a una persona

54 Esta vivencia de la escritura recuerda a la concepción del escritor flaubertiano como “boeuf de labour” (véase epígrafe 5.4.3.).

55 En esta misma línea, Sophie Milquet defiende que en los textos de Adélaïde Blasquez abundan las “frases-meandro” de estilo proustiano, “très longues, voire labyrinthiques, avec de nombreuses incises” (Milquet, 2011: 181).

56 En el anexo 4 se presenta la transcripción de la primera conversación que mantuve con la escritora en su domicilio de la calle de la Torre en Zaragoza el 26 de febrero de 2011.

que le cuente toda o parte de su experiencia vivida.

En este sentido, he de señalar que las entrevistas y encuentros personales que mantuve con la escritora fueron extremadamente ricos y evocadores⁵⁷, además de convertirse en “desintencionadas” prácticas de observación participante que me permitieron ir reconfigurando el cuerpo de cuestiones planteadas inicialmente, enriqueciéndolo, no sólo con las representaciones que la escritora elaboraba en su discurso, sino también, tal y como se entiende desde la perspectiva etnosociológica, a través de “los hechos y en las prácticas” (Bertaux, 2005: 41).

No obstante, los encuentros con la escritora, llevados a cabo en febrero de 2011, julio de ese mismo año y mayo de 2013 no estuvieron exentos de dificultades.

Cada una de las visitas que realicé a Zaragoza se prolongó durante tres o cuatro días en los que me alojaba o bien en casa de la escritora o bien en casa de Laura Campos. De un modo u otro, pasaba días enteros junto a Adélaïde Blasquez: desayunábamos juntas, leíamos, trabajábamos, íbamos al mercado, almorzábamos a la hora francesa frugales platos regados con vino blanco, tomábamos el capuccino en la terraza, me leía poemas de Federico García Lorca y de Rimbaud...

En medio de estas actividades, surgían conversaciones espontáneas de las que podría reconocer su riqueza excepcional en detrimento de las entrevistas planificadas (frente a las cuales la escritora se mantuvo siempre algo reticente).

A menudo, la autora no estaba interesada en hablar sobre su pasado o se justificaba en su pérdida de memoria. Su actitud se resume en una frase que me repitió con frecuencia: “mi vida está en mi obra y mi obra es mi vida”.

En este sentido, el testimonio oral de la escritora en el marco de las entrevistas, no siempre fue lo fructuoso que hubiese deseado desde el punto de vista informativo y alcancé con relativa premura “el punto de saturación”⁵⁸ (Bertaux, 2005: 54) sobre las informaciones biográficas

57 No sólo por su testimonio sino por el hecho de abrirme las puertas de su casa y de compartir la cotidianidad de su vida diaria, por permitirme acceder a su biblioteca, por mostrarme sus ropas y objetos personales, por invitarme a convivir con ella durante cortos periodos de tres o cuatro días en los que compartíamos distendidos momentos en torno a las comidas, recitaba poemas o canturreaba melodías de su pasado, frecuentábamos los pequeños comercios de su barrio, paseábamos por Zaragoza o nos reuníamos con sus amigos y/o conocidos.

58 De acuerdo con Bertaux, el punto de saturación se alcanza cuando la recurrencia y

que me brindó: la repetición de anécdotas y momentos significativos de su vida, así como sus líneas de pensamiento en relación a la experiencia exílica, su relación con la marginalidad y/o su percepción acerca de su triple identidad española, francesa y germánica no aportaban demasiados datos novedosos a lo que ya hubiese podido encontrar en otras entrevistas.

Si bien es cierto que conseguí profundizar en un campo apenas indagado previamente: sus vínculos familiares, especialmente la relación con su padre, madre y hermanos, y la evolución desde lo que he venido en llamar su hispanofilia hasta la gestación de un sentimiento de hispanofobia que se había intensificado a partir de su retorno a España en el año 2002.

Como he apuntado, uno de los mayores escollos surgió a raíz de la mediación de la memoria en la reconstrucción biográfica a través de la conversación. Precisamente por ello, reparé en el hecho de que, al tratar de enfrentarme al “yo biográfico” (Alonso, 1998: 71) de la autora, no obtendría sino una recreación del pasado en función del presente y, en consecuencia, un relato que, si bien podía contener una verdad profunda, no tenía por qué ser verídico y, aún menos, verificable o reducible a una serie de fechas y/o acontecimientos.

Esta es una de las principales razones que han determinado la configuración de la biografía tal y como la he planteado y que me ha conducido a clasificar su obra dentro del espacio de la autoficción.

Por otra parte, pese a la familiaridad con la que me recibió la escritora desde el primer momento, había de tener en cuenta que me encontraba, al igual que ella, frente a una extraña. En este sentido, era fundamental en el marco de mis intervenciones y preguntas delimitar con mucho tacto y delicadeza las fronteras de lo que podía ser interpretado y/o sentido por la autora como una incursión demasiado violenta en su intimidad.

En cualquier caso, la escritora llevaba años construyendo un discurso en torno a su personaje con un guión elaborado, y prácticamente concluido, desde hacía tiempo. Probablemente por ello, se negó a aportarme determinadas informaciones concretas sobre su vida sentimental

repetición discursiva de los datos hace que las entrevistas apenas aporten más información al objeto de estudio. Para profundizar en este aspecto, véanse las tres funciones (de exploración, analítica y expresiva) que el sociólogo francés atribuye al relato de vida (Bertaux, 2005).

y familiar limitándose, para decepción mía, a repetir el discurso que en numerosas ocasiones había contado a periodistas, críticos y curiosos.

Si bien se trataba de un relato repetitivo, también se caracterizaba por estar anegado de contradicciones que afloraban fundamentalmente, cuando a través de determinadas preguntas, conseguía que la autora se saliese del guión.

En ese sentido, ante la intuición (progresivamente robustecida) de que la ambigüedad biográfica que rodeaba a la autora hablaba más sobre su persona que los (escasos) datos referenciales que existían en torno a ella⁵⁹, decidí rescatar una serie de hitos o acontecimientos biográficos que, en base a la recurrencia discursiva y al tono enfático del relato pudiesen considerarse claves de su vida.

Curiosamente aprecié que la mayoría de ellos coincidían con episodios relatados de modo reiterativo en su obra a través de estrategias inter e intratextuales.

Esta observación se confirmó al comprobar que, efectivamente, sus obras constituían ejercicios de repetición que creaban un tipo de relación dialógica y especular entre ellas, además de establecer una suerte de línea de contigüidad autobiográfica.

Obviamente, la perspectiva etnosociológica de la que emana esta metodología podría ponerse en entredicho si el objetivo hubiese sido el de escribir una biografía “al uso” de la autora, entendiendo ésta como mirada total, retrospectiva y cronológica de su vida. Sin embargo, evalué la viabilidad de dicha perspectiva no sólo habida cuenta de los medios con los que contaba, sino debido a que, en mi opinión, el resultado de dicha metodología permite transmitir con mayor acuidad la esencia heterodoxa de Adélaïde Blasquez, así como una memoria en la que predomina lo factual sobre lo cronológico.—Se ha considerado pues que esta metodología de trabajo y sus resultados trasladan con mayor coherencia a un trabajo de estas características las aportaciones fruto de la relación que, desde febrero de 2011 he mantenido con la escritora y con otras personas de su entorno más cercano. Del mismo modo, una biografía de tales características me ha permitido incorporar algunas de

59 En la ya evocada entrevista que Philippe Lejeune y Florence Delay realizaron a Adélaïde Blasquez (anexo 3), la académica califica la vida de la escritora de “biographie multiple” añadiendo que: “il n’y avait pas de rails préparés [...] passant tout le temps de l’un à l’autre, sans aucune sécurité du lendemain [...]”.

las informaciones extraídas de los manuscritos inéditos que la escritora me facilitó, fundamentalmente de su obra “ultrapóstuma” *Les bluettes* (finalizada en febrero de 2011).

Pese a considerar oportuno en el marco de esta Tesis de doctorado presentar una biografía más o menos ordenada de una vida que, hasta ahora, no eran sino jirones inconexos de memoria, quisiera reincidir sobre una frase que la escritora me repitió incansablemente: “Mi vida está en mi obra y mi obra es mi vida”.

Por ello, insisto en que el objetivo principal de esta biografía no es exclusivamente el de presentar un relato verificable en términos históricos y cronológicos en base a unos datos cotejables con la “realidad”, sino el de relatar unos hechos de significancia vivencial para la autora⁶⁰ que permitan entender mejor su obra desenterrando algunos de los pilares sobre los que construye sus fantasmas.

Puesto que los datos sobre los que se cimenta el capítulo biográfico están fundamentalmente apoyados en “la rememoración de los principales acontecimientos tal como fueron vividos, memorizados y totalizados” (Bertaux, 2005: 78) por la escritora y por las personas entrevistadas, la biografía que se presenta puede considerarse como la primera piedra de una casa en construcción: una vida que aguardó silenciosa durante años y que, paulatinamente, se me ha ido descubriendo pese a que aún queden rincones por descubrir y nuevas estancias por construir.

De modo que esta primera trayectoria vital y literaria estructurada de la autora (presentada aquí en un formato a medio camino de la biografía, la bibliografía y el relato de vida) permite al lector neófito contextualizar su vida y dotarse de una serie de elementos referenciales que le sirvan de base para comprender la relevancia que adquiere para ella la imbricación de vida y obra en la construcción de su verdad biográfica así como la impronta del exilio en su narrativa. Ejemplo de ello se presenta en el siguiente epígrafe.

60 Esta relevancia la he establecido en base a la recurrencia discursiva del relato de unos acontecimientos sobre otros, tanto en las entrevistas realizadas como en los escritos y obras de la autora.

2.2.1 Notas previas a una vida ¿impostada?

La question est de savoir jusqu'à quel point ce qu'on appelle réalité est réel. Je ne crois pas beaucoup à la réalité de qu'on appelle le réel. J'ai toujours pensé, depuis ma plus tendre enfance, que ce qu'on appelait «fiction» était la réalité et ce qu'on appelait «la réalité» était fiction. Pour que la réalité devienne aussi réelle que la fiction il suffit donc de le vouloir. [...] Simplement il faut, pour ce faire, ployer la réalité à votre propre idéal (Blasquez, 1983: 110).

El 28 de octubre de 1910, poco antes de morir, León Tolstói escribía en su diario “Fais ce que dois, advienne que pourra” (cuya traducción sería: “Haz lo que debas, pase lo que pase”)⁶¹.

El 25 de abril de 2011 en una entrevista con Adélaïde Blasquez, lectora de Tolstói, la escritora recuperaba las palabras atribuidas al autor ruso cuando la interpeló acerca de su vida⁶² afirmando que: “La date et le lieu de naissance ne sont pas importants à mon humble avis, mais *Fais ce que tu dois, advienne que pourra*”. A lo que añadía, en un intento por evitar hablar de sí misma: “Mi vida está en mi obra. Mi vida es mi obra y mi obra es mi vida”.

Esta respuesta guarda coherencia con la que fue nuestra primera conversación formal, en febrero de 2011 en Zaragoza (anexo 4),

61 Se trata de un proverbio francés sobre el que Enrique Vila-Matas cuenta una anécdota en su obra *Bartleby y compañía* relacionándolo con el escritor ruso Tolstói. No sería de extrañar, puesto que Adélaïde Blasquez es fiel admiradora y lectora del escritor catalán, que ella misma la hubiese leído en esta obra: “Al final de sus días, Tolstói vio en la literatura una maldición y la convirtió en el más obsesivo objeto de su odio. Y entonces renunció a escribir, porque dijo que la escritura era la máxima responsable de su derrota moral. Y una noche escribió la última frase de su vida, una frase que no pudo terminar, “Fais ce que doit, advienne que pourra” [“Haz lo que debes, pase lo que pase”]. Se trata de un proverbio francés que a Tolstói le gustaba mucho. La frase quedó así: Fais ce que dois, adv...” (Vila-Matas, 2000: 178-179).

62 En respuesta a un correo electrónico en el que le preguntaba sobre su lugar y fecha de nacimiento con motivo del encargo que se me hizo de redactar una entrada sobre la autora para el *Diccionario bio-bibliográfico de escritores del exilio*, promovido por el Grupo de Estudios del exilio literario (GEXEL).

ciudad a la que la escritora retornó en el año 2002 tras un exilio de sesenta y seis años.

Cuando le pedí que me hablase sobre su infancia, sobre su padre, su madre y sus hermanos, la escritora respondió: “¿Puedo mentirte?”, a lo que contesteé que me contase lo que quisiera. Comenzó entonces por establecer la fecha de su nacimiento un catorce de abril en Ávila, negándose a desvelar el año. Los datos que había recabado hasta ese momento indicaban que había nacido en Larache un veinticinco de julio. Su respuesta fue contundente: “No, Larache no, Ávila”.

El día en el que establecía su nacimiento correspondía a la fecha de proclamación de la II República española en lugar del veinticinco de julio, celebración de la festividad de Santiago Apostol.

En cuanto al año de nacimiento, por coquetería, por histrionismo y, probablemente, por custodiar el mito en torno al personaje que llevaba construyendo tantos años fuera y dentro de su obra, negó facilitármelo, desvelando un “alter-ego” marcado por fechas y acontecimientos “fetiche” muy relacionados con su pasado hispánico y con su tradición familiar republicana.

Dada la ambigüedad que se desprendía de su relato, traté de recabar, a través de otros medios, la información sobre su vida que ella se negaba a proporcionarme, en primer lugar, remitiéndome a los resúmenes biográficos que aparecían en las contraportadas de sus libros.

Siguiendo dicha estrategia, en su primera novela, *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (Denoël, 1968) podía leerse:

Née en Espagne. Son père, officier républicain, est venu se réfugier en France après 1936. Elle fait quelques études à Paris et commence à travailler à l'âge de 16 ans. Elle fait quelques études à Paris et commence à travailler à l'âge de 16 ans. Elle est actuellement courriériste dans un périodique littéraire [...]

En su segunda obra, *Gaston Lucas serrurier. Chronique de l'antihéros*, publicada en la prestigiosa colección de corte etnográfico *Terre Humaine* de la editorial Plon (1974), se decía de la escritora lo que a continuación sigue:

Fille d'un officier de l'Armée Républicaine, Adélaïde Blasquez est espagnole. C'est peut-être à cause d'une enfance très pauvre qu'elle a vécu loin d'Espagne, avec sa mère d'origine bavaroise, qu'elle s'est familiarisée avec le milieu ouvrier [...]

En cuanto a su tercera, *Les ténèbres du dehors*, (Gallimard, 1981) se obviaba cualquier referencia editorial a la biografía de la autora.

No era así en *Le noir animal* (Belfond, 1988), cuarta obra, en cuya contraportada se sostiene que “est née de père castillan et mère bavaroise”, evitando así aludir directamente al lugar de nacimiento de la escritora y, por ende, a cualquier dato relativo a su nacionalidad.

Siguiendo esta enumeración cronológica, la reseña biográfica de su sexta obra *La ruche* (Belfond, 1990), así como la de su siguiente obra, publicada por la misma editorial cuatro años más tarde, *Le prince vert* (Belfond, 1994), coincidían en aportar la siguiente información:

Romancière et traductrice, née à Avila (Espagne), Adélaïde Blasquez a exercée le métier de comédienne puis de journaliste et de productrice à la radio [...].

En cuanto a las fechas, en todas ellas, brillaban por su ausencia.

Por último, la reseña presente en su última obra publicada *Le bel exil* (Grasset, 1999), coincidía con la información más extendida en sus obras anteriores:

Née en Espagne d'une mère bavaroise et d'un père castillan, Adélaïde Blasquez a été ouvrière, bonne à tout faire, interprète touristique, traductrice avant de devenir comédienne et journaliste [...].

Cuando mostré estos fragmentos a la escritora, en mi última visita a Zaragoza que tuvo lugar entre los días 26 y 30 de mayo de 2013, sonrió afirmando: “Hay que ver, como he engañado toda mi vida acerca de mi lugar de nacimiento. Siempre haciéndome pasar por una verdadera española”.

En relación al nombre propio, todas las reseñas asumían como válido y único su “seudónimo”⁶³ de escritora: Adélaïde Blasquez. Si bien, en la partida de nacimiento había sido registrada como Emma Adela Martín Fischer.

Estas declaraciones, así como la ambigüedad autobiográfica que emana de su producción narrativa las he considerado cruciales para su análisis.

En definitiva, ante la falta de un criterio unívoco sobre la vida de la autora y ante el convencimiento de que “su vida está en su obra y su obra en su vida”, tal y como lo repitió en varias ocasiones, opté por reconstruir una biografía cimentada en el cotejo entre el testimonio de la escritora, el de las personas allegadas a la misma y los pasajes de su obra que pudiesen ilustrar, desde el discurso narrativo, dichos testimonios.

Fruto de esta metodología de trabajo aplicada, he elaborado una biografía inspirada en el relato de vida propuesto por Daniel Bertaux, sin que por ello se trate de un relato de vida *estricto sensu*.

Es así que el orden cronológico de los acontecimientos no supone el único vector que guía el texto biográfico sino que éste aparece salpicado de acontecimientos o situaciones que rompen la linealidad temporal del relato.

En resumen, desviándome de la forma de la crónica que, de acuerdo con el investigador francés, se limitaría a una descripción y yuxtaposición diacrónica de acontecimientos “sin decir nada de sus relaciones mutuas” (Bertaux, 2005: 36), decidí adoptar una forma biografía narrativizada cimentada en la intersubjetividad de los discursos. El resultado de la misma se presenta en el capítulo titulado “Vida de la autora”.

63 He entrecorillado “seudónimo” pues, en realidad, el nombre con el que la escritora firma su obra no podría considerarse propiamente un nombre falso sino más bien un desdoblamiento nominal que desvela una parte de la biografía de la autora (fundamentalmente su voluntad de exaltar su herencia española) y que, al mismo tiempo, la sitúa en una suerte de tierra de nadie que media entre la realidad y la ficción. Muestra de esta ambivalencia la encontramos en el contrato de edición de su primera obra con la editorial Denoël en el que la escritora firma con las iniciales de su nombre seguidas del nombre de autora: “EMT dite Adélaïde Blasquez”.

3

**V I D A
D E L A A U T O R A**

3.1 Infancia y exilio

Hija de Emma Fischer, de origen bávaro (Múnich, 20 de mayo de 1904-19 de marzo de 1995)⁶⁴ y de José Martín Blázquez (Ávila, 24 abril de 1902-1968)⁶⁵, Oficial de intendencia y Comandante de Estado Mayor durante la II República española, Emma Adela Martín Fischer nace el 25 de julio de 1931 en Larache (Marruecos), única hija entre sus dos hermanos mayores, Alejo José⁶⁶ y Valeriano, el primogénito (anexo 5).

Su padre, benjamín en el seno de una familia abulense acomodada de doce hijos (cuyo padre y hermano mayor fueron durante

64 En *Le bel exil* (Grasset, 1999), la autora traza una genealogía de su ascendencia materna y data la fecha de nacimiento de su progenitora el 20 de mayo de 1908 (Blasquez, 1999: 105).

65 Las fechas del nacimiento y muerte del padre han sido aportadas por la escritora sin garantizar su exactitud. En consecuencia, son fechas aproximadas que podrían oscilar en algunos años. Si bien, la defunción hubo de producirse entre 1967 y 1968 pues, cuando la autora publica su primera obra en 1968 su padre ya había fallecido. En cuanto a la fecha de nacimiento, compruébese que la autora la data el 24 de abril, fecha muy próxima a la del día de proclamación de la II República española (14 de abril), por lo que dicho dato podría formar parte del mito español que la escritora construye en torno a la figura de su padre.

66 Fallecido el 25 de julio de 2012, día del 81 aniversario de Adélaïde Blasquez.

generaciones los directores del Hospital del Ávila, según la escritora) fue un gran lector y, según el testimonio de la autora, un escritor frustrado, aspecto éste que motivó a la niña a tomar el relevo de la pluma y compensar el deseo incumplido de su padre. Si bien, José Martín Blázquez, llegó a escribir sus memorias en inglés *I Helped to build an army* (1938, Londres, Secker and Warburg), cuya versión francesa *La guerre civile totale* fue publicada ese mismo año por Denoël⁶⁷.

Por su parte, su madre, Emma Fischer, procedía de una familia humilde de Múnich y nació de una relación extraconyugal en la que, la “mère illégitime” (Blasquez, 1999: 105) moría a causa de una septicemia como consecuencia de un aborto, quedando la niña huérfana de madre a los doce años. Aunque el padre consigue que la “esposa legítima” la acoja en el domicilio conyugal, pronto sería confiada al cuidado de las monjas en un internado femenino destinado a familias de la burguesía alemana en el que estudió idiomas (inglés, francés y español) y enfermería.

La selecta formación recibida por Emma Fischer le sirve más tarde para ser la elegida por un alto mandatario español establecido en Oviedo en cuya casa ejerce como institutriz cuidando a sus hijos y enseñándoles idiomas. Allí fue donde conoció a José Martín Blázquez, con el que inicia una relación sentimental de la que, sin haber contraído matrimonio, queda embarazada de su primer hijo, continuando así con una tradición de “maternidades ilegítimas” a las que la autora aludiría recurrentemente a lo largo de su obra.

67 En la portada de la publicación de Denoël decía: «Le récit le plus vrai, le plus saisissant, le moins partial que l'on ait écrit sur le drame espagnol. Œuvre d'un officier républicain, homme d'action doublé d'un humaniste, il a la valeur d'un témoignage et l'intérêt d'un livre historique de premier plan». En la « notice bibliographique » de dicha obra, que hemos encontrado en la página del editor Robert Denoël: [Consultada el 04/03/2013: http://www.thyssens.com/02biblio/00rech_bib/01fiches.php?id=313] aparece una pequeña biografía del autor, José Martín Blázquez, padre de Adelaida Blázquez, que, pese a su extensión, hemos decidido reproducir a continuación dada la escasez de literatura sobre su persona: « L'auteur : officier républicain communiste, d'origine juive par sa mère, il envoie, dès 1936, sa femme et ses enfants en Allemagne, qu'ils quittent rapidement pour la Belgique, puis la France. Martin Blázquez les y rejoint, avant de s'expatrier à Buenos Aires jusqu'en 1964 (date à laquelle les militaires « infidèles » furent pardonnés par Franco). Il rentre alors à Barcelone, et y meurt peu après. Sa fille, Adélaïde Blasquez, a témoigné de ces exils successifs dans un roman paru en 1999 chez Grasset : *Le bel exil*. En 1939 Martin-Blázquez a publié des mémoires sur la guerre civile espagnole sous le titre curieux : *I helped to build an Army* [Londres, Secker and Warburg] ». Como veremos más adelante, los dislates presentes en las notas y comentarios biográficos de la prensa sobre la familia Martín-Blázquez son habituales, algo que será alimentado por la propia escritora contribuyendo así a la construcción de su mito familiar.

La abuela paterna (“doña Adelaida Martín Blázquez”, *Le bel exil*, p.112), obliga a su hijo a hacerse cargo de Emma Fischer y a contraer matrimonio con la que siempre fue considerada por la familia como una “orpheline arrachée à sa patrie, à sa langue natale, à ses dernières attaches” (Blasquez, 1999: 113).

José Martín Blázquez pide el traslado a Marrueco y el matrimonio se instala en Larache

Le lieutenant Martin Blázquez obtient sans difficulté sa mutation au Maroc, où il pourra, mieux qu’à Oviedo ou Avila, vu l’état de grossesse à présent avancé de la jeune épousee, brouiller les pistes (Blasquez, 1999: 117).

Tras dar a luz a Valeriano y a Alejo José, el 25 de julio de 1931 nace en Larache (protectorado español de Marruecos) Emma Adela Martín Fischer (Adélaïde Blasquez).

Si bien, poco o nada permanece en la memoria de la autora acerca de estos primeros meses de vida que no se prolongarían más allá del periodo de lactancia de la niña (alimentada por su nodriza).

Es en Madrid y en “una casa burguesa con servicio de la calle Ponzano”⁶⁸ (referida a menudo en *Les ténèbres du dehors* y en *Le bel exil*) donde la escritora sitúa los primeros recuerdos de su infancia y de la guerra.

Madrid, septembre 1936, calle Ponzano n° 24, notre maison, tout en haut de notre maison, la terrasse, sur la terrasse, Segismundo et nous deux Alejo. Plein de soleil [...]...nous on fait ce qu’on veut, on n’a plus de parents, papa est au ministère du matin au soir, maman s’est proposée comme infirmière, ne quitte plus el *hospital de Sangre* ni de jour ni de nuit, il n’y a plus que les bonnes pour s’occuper de nous, mais elle, les bonnes, elles sont dans les caves avec les autres habitants de l’immeuble, à cause des avions qui passent au ras des toits et qui mitraillent tout ce qui bouge. [...] Des flammes, oui, tout d’un coup des flammes, partout, de tous les côtés à la fois, aux quatre coins de Madrid, d’immenses flammes rouges, elles montent, montent de plus en plus haut, à d’autres terrasses il y a des gens qui ont quitté leur cave pour voir ça, ils crient

que ce sont des églises qui flambent, ils disent que les Rouges ont mis le feu à toutes les églises de Madrid, et nous on trépigne, nous on bat des mains, on saute, on danse de joie sur notre terrasse, et puis on se met à hurler *Viva la República, Viva la República*, et on montre le poing aux avions qui passent au-dessus de nos têtes, et ce qui est drôle c'est que eux, les avions, ils ont arrêté de tirer puis de lâcher leurs bombes à ce moment-là, alors, nous on leur montre et on leur crie des injures, on crie à s'en faire péter les cordes vocales : *Criminales, abajo Franco, mueran todos los fascistas*, à mort, à mort, à mort (Blasquez, 1981: 42-43).

En la España de la II República (1931-1939), Emma Fischer ejerce de manera intermitente como profesora de lengua alemana en el Instituto-Escuela fundado por Francisco Barnés Salinas (ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1933-1936). Además, al inicio de la Guerra civil se ofrece voluntaria en el *Hospital de Sangre* para atender, durante los primeros meses de la guerra civil, a los republicanos heridos. Una labor que despertó la admiración de su hija, llegando a calificarla de pasionaria de la República y defensora de la causa española “*dévouée corps et âme à la cause de la fraternité et de la justice*” (Blasquez, 1999: 133).

Pasionaria de la República de España y del pueblo. Era una humanista [...] que tuvo que atravesar por cuatro guerras; la del 14 en Múnich, con maletas llenas de marcos para ir a comprar un kilo de patatas, la del Rif, la Guerra de España y la Segunda Guerra Mundial⁶⁹.

Si bien, esta relación de admiración se tiñe de desaprobación y vergüenza durante los años de exilio y, fundamentalmente, durante la adolescencia de la futura escritora.

Aunque Madrid se constituyó como uno de los bastiones de la resistencia republicana contra el bando sublevado hasta marzo de 1939, la familia Blasquez-Fischer decide exiliarse en el verano de 1936 a Valencia.

Desde la capital levantina, José Martín Blázquez parte al sur de Francia donde se refugia, según el testimonio de la autora, en Clermont-

Ferrand en casa del por entonces director de la *Voix du Nord*. Antes de partir y debido al avance de las tropas nacionales, el comandante propone a su esposa que se exilie con sus tres hijos, entre los que figura una pequeña Emma Adela Martín Fischer de apenas cinco años.

La primera escala la realizan en Alemania, donde residían los abuelos maternos de la escritora

J'ai quitté l'Espagne à l'âge de cinq ans, quelques mois après du soulèvement franquiste. Mon père, qui avait un grand sens de l'histoire et de la politique, prévoyait, contre l'avis général, que l'insurrection du 18 juillet dégénérerait en une guerre civile totale et qu'elle durerait longtemps [...] Mon père, bourgeois libéral espagnol, nous a envoyé à l'étranger dès qu'il a pressenti le carnage dont l'Espagne allait être le théâtre. L'ennui c'est qu'il a choisi pour nous l'Allemagne, s'imaginant que les parents de sa femme nous recevraient les bras ouverts et que les origines allemandes de celle-ci feraient le reste. De fait, il nous a jetés dans la gueule du loup [...] La Gestapo n'a pas tardé à découvrir que ma mère était l'épouse d'un officier espagnol rouge et nous avons échappé de justesse au camp de concentration (Blasquez, 1983: 106-107).

En efecto, el abuelo materno de Adelaïde Blasquez era judío de origen húngaro lo que, unido al hecho de que Emma Fischer fuese esposa de un republicano español, situaba a la familia en una situación complicada en el contexto de la Europa de entreguerras. Perseguidos por la Gestapo, no permanecieron más de un año en Alemania.

Según el testimonio de la escritora, ante la situación de peligro, Emma Fischer escribió una misiva al *Führer* apelando a su condición de madre alemana y solicitando que la destinasen a un país neutral donde pudiese educar y criar a sus hijos con normalidad: “Yo soy una madre alemana, usted protege a las madres alemanas. Todo lo que le pido es que me ayude a salvar a mis hijos. Ir a un país neutral”⁷⁰.

En respuesta, la *Kommandatur* les expidió un visado con destino a Bruselas⁷¹.

70 Entrevista a la autora realizada el 26 de febrero de 2011.

71 Este acontecimiento es recreado en el capítulo “La clémence du Führer” de *Les ténèbres du dehors* (pp.51-57), y repetido, con ligeras variantes, en el capítulo “Cieux de catastrophe” de *Le bel exil* (pp.137-141).

Es preciso aclarar que, esta “supuesta” carta, pudo formar parte de la ficción recreada memorialmente por la autora en su obra narrativa posterior. Así lo explica la propia Adélaïde Blasquez arrojando luz sobre su concepción de una autobiografía basada en el relato de sus “fantasmas” más que en los hechos verificables, una opción que la sitúa en la senda de la escritura autoficcional⁷².

J’ai vaguement entendu dire que ma mère aurait écrit une lettre à Hitler pour qu’il nous laisse partir en Belgique. Bien, j’en ai fait une vraie lettre, j’ai transformé un fantasma en quelque chose de réel (Blasquez, 1983 : 118).

El “trauma” del exilio parece encarnarse metafóricamente en la descripción del clima y en la comparación entre el recuerdo de los soleados cielos de Madrid, de un azul intenso, y los borrascosos e inestables cielos de Bruselas que, en varias ocasiones, la autora calificaría de “cieux de catastrophe” (Blasquez, 1981: 91; 1999: 137, 163).

Yo creo que el trauma de salir del sol a los cielos de catástrofe de Bruselas que son negros, verdes, grises, nunca hay sol o muy pocas veces, es el peor trauma que he tenido en mi vida.

Luego, en mi casa, en la casa de Madrid, había una cocinera que me hacía una cosa que era lo único que me dignaba a comer: filetes empanados. Y los otros comían en la sala, los hermanos con toda la gente de la familia venían a comer a la casa. Era una vida de puertas abiertas y de sol. Los cielos de Madrid son increíbles, parece que los tejados están dibujados.

Y de eso, a Bruselas y al guetto materno. Porque mi madre estaba y se comportaba como una loca y se comprende con el miedo que le tenía a la Gestapo. Por ejemplo, la noche buena hacía una fiesta a la alemana, y los regalos eran para la nena. A mis hermanos un libro, pero a mí, muñecas que luego vendía a mis hermanos contra revólveres. Y luego para el primero de enero hacíamos el rito francés o belga, nos daban libros; para mis hermanos era la biblioteca verde (Jules Verne y todo

72 El tema del género de la obra blasquiana será abordado en el capítulo 5 “Adélaïde Blasquez por Adélaïde Blasquez. La escritora y sus fantasmas”.

eso), para mí, la biblioteca rosa, la Comtesse de Segur. Entonces, me encantaba leer los libros de mis hermanos y a mis hermanos los míos... Era muy bonito eso⁷³.

En cualquier caso, la infancia de la futura escritora queda marcada por una serie de acontecimientos que, en la edad adulta, convertiría en material literario: el inicio de la Guerra civil española, el exilio, el abandono del entorno familiar, la separación del padre, la hispanofilia familiar (“histerismo hispánico”, en palabras de la escritora) en la que circunscribe su identidad española, la relación con sus hermanos, la vida junto a una madre emocionalmente inestable (según la escritora), la memoria del hambre durante la Segunda Guerra mundial y la confrontación a una nueva lengua que se traduce en la relación dialéctica con su lengua natal⁷⁴ y en un sentimiento de alteridad que recorrería su obra literaria.

73 Entrevista realizada a Adélaïde Blasquez en su vivienda de Zaragoza el 26 de febrero de 2011.

74 He optado por la fórmula “lengua natal” frente a la más asentada y recurrente expresión de “lengua materna”. En primer lugar porque la escritora nunca consideró el español como lengua materna sino como “langue paternelle” (Blásquez, 1968: 126) debido a que era la lengua materna de su progenitor pues su madre, Emma Fischer, era germanófono. Además, a partir de los cinco años, A. B comienza su escolaridad en francés, una lengua en la que escribe y que le sirve de útil para comunicarse fuera del espacio doméstico. Aunque la madre fue la que mantuvo el español en el espacio doméstico, incluso cuando se instalaron en Bruselas, la ambigüedad que prevalece en la trayectoria lingüística de la escritora me ha conducido a decantarme por la formulación “lengua natal” en detrimento de “lengua materna”.

3.1.1 La madre, la lengua y la búsqueda de un territorio “Outre-mère”⁷⁵

La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration [...] Le retour à la mère est un fascinant retour au Même, au plutôt à la même (Didier, 1981: 26).

Es en la “courageuse petite Belgique aux cieus de catastrophe” (Blasquez, 1999: 163), donde Emma Adela Martin Fischer (*la petite Emma* en la ficción)⁷⁶ cursa la educación primaria y aprende el francés y el neerlandés. Un conocimiento de lenguas que se completaría posteriormente con el alemán, el húngaro, el italiano y el inglés⁷⁷.

Je vais à l'école maternelle en Belgique [...] et je suis catapultée dans une langue étrangère. Je crois que c'est un des pires souvenirs de ma vie. La maîtresse raconte aux enfants qu'il y a une petite étrangère qui est arrivée et qu'il faut être gentil avec elle. Et puis, dans la cour de récréation, les enfants font le cercle et me posent des questions dans une langue où je ne comprends rien. Je suis dans l'énigme totale (Blasquez, 2001: 270).

⁷⁵ En su obra *Le féminin et la langue étrangère. Une étude sur l'apprentissage des langues* (l'Harmattan, 2007), Giselle Hierse (psicoanalista y profesora de lenguas) sostiene que, desde una perspectiva psicoanalítica, las niñas (que tienen más facilidades en el aprendizaje de lenguas) tratan, a través de la palabra de conquistar un espacio propio que le otorgue autonomía respecto a la madre. En este sentido, la búsqueda de un “territoire d'outre-mère” se convierte en una fase imprescindible del proceso de individuación (Hierse, 2007: 12).

⁷⁶ Es el nombre con el que la niña aparece representada en la obra de la autora que relata el periodo de exilio en Bruselas, *Les ténèbres du dehors* (1983). Su nombre en este momento aún no es Adela Blasquez puesto que esta identidad onomástica la adopta cuando comienza a ejercer como escritora y periodista.

⁷⁷ Como sostiene la escritora en una entrevista para *El Periódico de Aragón*, publicada el 8 de febrero de 2004: “Me criaron en Bélgica, donde aprendí francés y neerlandés; mi madre me enseñó el alemán; yo me casé con un poeta húngaro, y también aprendí italiano e inglés”.
(Consultada el 20/02/2013 :http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/adela-blasquez-siempre-sere-una-exiliada-interior-_101093.html)

Tras el trauma del clima, emerge el de la lengua. Dichos acontecimientos se conforman como determinantes en la creación de un imaginario fuertemente polarizado que cristaliza posteriormente en su narrativa; por una parte, en el contraste entre el binomio luz/tinieblas asociado a los soleados cielos madrileños frente a los borrascosos cielos belgas; por otra, en la distinción del español como lengua interior y orgánica, lengua “des viscères” (Blasquez, 2011: 17)⁷⁸, frente al francés, lengua adquirida de la razón.

Esta dicotomía es ilustrada en diferentes pasajes de la obra blasquiana (véanse epígrafes 4.3. y 4.3.1.). No obstante, en su obra, *Le prince vert* aparece asociada a la oralidad y a la madre cuando la protagonista evoca las canciones infantiles de su niñez.

Ma mère aussi me chantait cette chanson-là, quand j'étais petite :

*Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald,
Lasset uns singen, tanzen und springen,
Frühling, Frühling, wird es nun bald...*

Ma mère [...] nous la chantait quand nous étions petits, mes frères et moi. Alors, nous lui demandions ce que la chanson voulait dire. Alors elle reprenait, dans une de nos langues d'emprunt ou d'amour : « Coucou, coucou, crie dans les bois/ Chantons, dansons, sautons/ Le renouveau est pour bientôt. » Ou encore, en version abrégée : « La primavera ha venido, nadie sabe cómo ha sido... » C'était un jeu. Un simple jeu de famille (Blasquez, 1994: 168)⁷⁹.

Por voluntad de su madre, la niña fue inscrita en un colegio privado religioso destinado a las élites belgas. Sin embargo, cuando el padre tuvo conocimiento de esta elección, insistió en que su hija fuese trasladada, fiel al ideario republicano, a un colegio público. Fue entonces cuando Emma Adela entró en una institución de mayoría flamenca a la que se adaptó con facilidad pues, según la escritora, “los niños, al

78 Extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

79 La autora añade una nota a pie de página en la que reproduce en francés los últimos versos en español atribuidos a Antonio Machado.

igual que ella, apenas hablaban correctamente el francés”⁸⁰.

En esta escuela y gracias a una maestra que la seguiría durante los seis años de la escolaridad infantil y que “mettait un point d’honneur à nous donner l’amour de la langue” (Blasquez, 1999: 271), la niña descubre su gusto por la lengua y comprende su capital simbólico, vinculándola al reconocimiento social necesario para superar el estigma de la no pertenencia a la comunidad de acogida y de su sentimiento de “perdedores de la guerra”.

El francés se convierte en la “lengua conquistada” que va a propocionarle un territorio propio necesario para la emancipación simbólica de sus progenitores.

Movida por una necesidad de demostrar que procedía de una cultura de la que se sentía orgullosa y por su afán de superación, la niña consigue grandes progresos en lengua francesa y en la asignatura de *ré-daction française*: “J’avais le goût de l’exigence. J’ai trouvé mon compte dans cette langue française. C’était aussi l’endroit où je plongeais des racines que je n’avais pas” (Blasquez, 1999 : 271).

La lengua marca de forma perspicua a la niña que, si bien al hablar francés tenía “constamment l’impression de trahir quelque chose” (Blasquez, 2001: 270) acabará por hacer de ella su lengua de escritura y a considerarla como “une patrie unique où il n’y a plus d’identité nationale” (Blasquez, 1983: 115)⁸¹.

Durante los años de estancia en Bruselas, desde 1936 hasta 1944, la relación matrimonial entre Emma Fischer y José Martin Blázquez, así como la de los hijos con su padre, es prácticamente inexistente. Una ausencia que se tornaría fundacional en la construcción de una hispanofilia compartida por todos los miembros de la familia, incluida la madre.

80 Entrevista con la escritora en su domicilio de Zaragoza el 27 de mayo de 2013.

81 Esta idea de convertir la lengua (y aún más, el lenguaje) en patria es compartida por numerosos escritores exiliados. En este sentido, Jorge Semprún, contemporáneo y amigo de Adélaïde Blasquez, afirma en su obra *Federico Sanchez vous salue bien*: “L’exil était ma seconde patrie. Plutôt, la langue de l’exil était cette patrie possible. Je lisais *Paludes, Les nourritures terrestres* [...] Cette lecture était ma seconde patrie, cette découverte de la langue française. Ce le fut, du moins jusqu’au jour où je découvris que ce n’était point vrai. Que c’était encore plus déroutant : ce n’était pas la langue qui était une patrie, mais le langage” (Semprún, 1993 : 281).

J'ai été élevée par une mère allemande qui n'a jamais pu tout à fait se débarrasser de son accent germanique, il a peine à y croire. Je m'abstiens de lui [hace referencia a su padre] rappeler que cette mère allemande a mis son point d'honneur à nous inculquer l'amour de notre langue de naissance_et que Alejo, mon aîné, plus avancé que moi, partant, dans son apprentissage, a fait le reste (Blasquez, 1999: 99).

El español permanece como la lengua de comunicación con su madre que, pese a sus orígenes, siempre fomentó su uso en el domicilio familiar, incluso una vez instaladas en Bruselas tras el exilio.

Mi madre influyó mucho en mí pues, a pesar de ser alemana, era completamente antihitleriana y había elegido ser enteramente española ella también. Por ejemplo, en casa nos obligaba a hablar castellano, nos castigaba cuando hablábamos francés; los domingos hacíamos deberes en español (Blasquez, 1976: 50)⁸².

Sin embargo, la escritora siempre reconoció haber experimentado un sentimiento de vergüenza frente a una madre que, tanto en español como en francés, conservaba su acento germánico.

Con motivo de la II Guerra Mundial, la familia comienza a empobrecerse de manera considerable. Si al principio recibieron dinero del padre para instalarse y sobrevivir durante los primeros meses en Bruselas, esta ayuda económica cesaría y Emma Fischer tuvo que desempeñar diferentes trabajos para responder a las necesidades de los tres hijos. Como solución ante las penalidades por las que atravesaron durante esta época, se decidió enviar a Valeriano, el primogénito, al cuidado de la familia que permanecía en España.

Una de sus principales fuentes de ingresos fueron las clases de lengua alemana que Emma Fischer impartía a jóvenes belgas de clase alta. En ellas fue donde la joven Emma Adela Martin Fischer, que solicitó a su madre permiso para asistir como oyente, aprendió el alemán (apenas utilizado en el espacio doméstico).

82 Este testimonio queda refutado por el pasaje de *Le bel exil* en el que la narradora afirma que "cette mère allemande a mis son point d'honneur à nous inculquer l'amour de notre langue de naissance et que Alejo, mon aîné, plus avancé que moi, partant, dans son apprentissage, a fait le reste" (Blasquez, 1999: 99).

Sin embargo, frente a su exaltación del español y a su delectación por el francés, el rechazo por la lengua germánica evoluciona en paralelo al deterioro de la relación con su madre⁸³.

C'est une langue qui touche à mes viscères les plus profondes. C'est quelque chose de glauque pour moi. C'est une langue qui me fascine et que je hais au même temps. Parce que j'ai une vieille rancœur contre l'Allemagne. Une rancœur tout à fait infantile. Je ne m'en vante pas mais, pour moi, l'Allemagne est responsable de la victoire de Franco et des quarante ans de crétinisation de l'Espagne [...] (Blasquez, 2001: 271)⁸⁴.

Inmersa en una lucha constante entre su herencia española y alemana, la escritora vive su infancia tratando de delimitar un territorio propio en un contexto de diglosia donde la niña iniciará una cruzada por la conquista del francés y una ruptura con la ascendencia germánica materna a través del empoderamiento con una lengua de escritura que la conducirá hacia la búsqueda de un “territoire outre-mère” (Hierse, 2007: 12).

Déclare tout net que romantisme allemand et romantisme espagnol étant irréductibles, j'ai opté jusqu'à ce que mort s'ensuive pour le second à l'exclusion du premier (Blasquez, 1999: 250)⁸⁵.

Con la publicación de su primera obra, la elección de su nombre de autora le permite, simbólicamente, cortar el cordón umbilical con su progenitora, dándose a conocer con la versión afrancesada del nombre de la abuela paterna (Adélaïde Blasquez), eliminando así cualquier patronímico que pudiese relacionarla con su ascendencia germánica y poniendo de manifiesto su voluntad de presentarse como escritora de origen español⁸⁶.

83 En su obra *Le prince vert* llega a confesar su germanofobia: “Je suis née germanophobe, c'est ma nature, qu'y puis-je?” (Blasquez, 1994: 90).

84 Pasaje extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

85 Obsérvese en esta cita como la autora omite el pronombre personal incurriendo en un calco del español.

86 La cuestión onomástica cobra una particular relevancia en algunos de los escritores del exilio. Fundamentalmente en aquellos con padres de diferentes lenguas maternas y nacionalidades. Así, observamos como Michel del Castillo (nacido Miguel Janicot del Castillo), decide afrancesar

Être libre. Et pour ce faire, fuir à tout jamais les touffeurs du ghetto maternel, ne permettre à rien ni personne de déterminer mon destin à ma place, habiter mon nom (Blasquez, 1999: 202).

De modo que, la imagen de la madre a cargo de los hijos, haciendo frente a una economía familiar cada vez más precaria, separada de su marido, con frecuentes relaciones extraconyugales, y, según la escritora, inestable emocionalmente, se va erosionando, provocando en la pequeña un amor-odio visceral hacia ella y hacia sus raíces germánicas que contrasta con la excelsa figura del padre ausente y con la exaltación de una forma de hispanofilia que se convertiría en mito identitario para la escritora.

La separación geográfica adquiere para Adelaïde Blasquez una dimensión simbólica íntimamente relacionada con la ruptura del binomio padre-patria, con la escisión de la lengua natal y con la relación dialéctica que establece entre el español y el francés. Dichos elementos alimentan paulatinamente la construcción de un mito en torno a su identidad hispánica que ella misma calificaría como su *espagnolade*.

su nombre, desprenderse del apellido paterno y mantener el materno. En su obra *Andalousie*, afirma: “trompés par mon nom de plume, les Français voient l’Espagne inscrite sur mon visage. Pour eux, je porte la tête de mon nom” (Del Castillo, 1991: 5).

3.1.2 El padre, Edipo y la gestación de la “espagnolade”

Él es la trascendencia, es Dios. Eso es lo que experimenta carnalmente la niña en el poder de los brazos que la levantan, en la fuerza de ese cuerpo contra el cual se estrecha [...] lo que llama Freud ‘complejo de Electra’ no es, como pretende, un deseo sexual, sino una abdicación profunda del sujeto que consiente en hacerse objeto en la sumisión y adoración. Si el padre manifiesta ternura por su hija, ésta siente su existencia magníficamente justificada y dotada de todos los méritos que a las otras les costará mucho adquirir: se siente colmada y divinizada (Beauvoir, 1987: 32).

Tras ocho años de separación, en 1944, con motivo de la liberación de París, el padre de la escritora, refugiado con otros miembros del gobierno republicano en el sur de Francia, invita a la familia, en un amago de refundación de ésta, a reunirse con él en la capital francesa.

No sin dudas considerables por parte de Emma Fischer, ésta acaba por ceder a la llamada de su marido y vuelve a emigrar con Alejo y Emma Adela a París. Un momento de la vida de la escritora que aparecería años más tarde recreado en su obra *Les ténèbres du dehors* (1981) y en *Le bel exil* (1999).

Le 14 avril 1944, la mère d’Emma trouvait à son courrier une lettre timbrée de France où elle eut d’abord peine à reconnaître l’écriture de son mari [...] La fin de la guerre approchait, déclarait-il d’autre part, la défaite de l’Allemagne était inévitable, le retour de la démocratie en Espagne lui paraissait plus que probable, il s’agissait maintenant de reconstruire la vie sur les ruines du passé, d’oublier les désastres d’hier pour réapprendre à vivre au présent (Blasquez, 1981: 274).

El espejismo apenas duraría unos meses. Al poco tiempo, José Martín Blázquez emigra a Buenos Aires (Argentina) con su hijo Alejo

José, y Adélaïde Blasquez (todavía Emma Adela) permanece junto a su madre en París. La familia nunca más volvería a estar unida.

Durante los escasos meses que permanecieron juntos en París, y por intermediación del padre, la familia mantuvo contacto con la colonia de exiliados españoles de la que se habían mantenido al margen durante los años de exilio en Bruselas. La admiración de la joven Adélaïde Blasquez por el carácter acogedor y simpático de los españoles así como por su modo de hablar, alimentaría su imaginario literario posterior y sentaría las bases de su mito en torno a España

J'ai passé mon enfance à Bruxelles ; nous y vivions très isolés et ne connaissions aucun Espagnol. Arrivés à Paris, en 1944, pour réjoindre mon père, nous avons aussitôt été mis par lui en relation avec l'ensemble de la colonie espagnole, tous exilés et tous républicains. José Martín Blasquez, mon père, était en très bons termes avec les membres du gouvernement en exil, à l'exception de Martínez Barrios. Il était lié avec Giral ainsi qu'avec Jesús Llopis [...] Ces gens étaient, au demeurant, accueillants et sympatiques au possible. Je me jetais à leur tête, folle d'exaltation à l'idée de me trouver en présence d'Espagnols en chair et os (Blasquez, 1983: 106)⁸⁷.

Cuando su padre y su hermano parten a Argentina, la joven escritora asume el compromiso de continuar con la tradición hispánica (rechazando frontalmente las raíces germánicas maternas) y se vuelca en la lectura de los románticos franceses en cuyas obras encuentra la recreación de unos valores por ella considerados hispánicos y que sus hermanos le hubiesen inoculado desde el primer exilio en Bruselas: la nobleza, el honor, la lealtad, el valor y la justicia.

87 Estas declaraciones de la autora relativas a las buenas relaciones que mantenía su padre con los miembros del gobierno en el exilio se contradicen con el testimonio de Ramón Chao quién me confesó que existía la percepción generalizada entre los círculos culturales afines al Partido Comunista (en torno al cual gravitaba una importante pléyade intelectual) de que José Martín Blázquez había traicionado al gobierno de Manuel Azaña cuando fue enviado a Francia para comprar armamento. Según el escritor gallego, aludiendo a que no podían seguir perpetrándose las muertes de la guerra, el comandante se fugó con el dinero. Este hecho, según Chao, habría constituido uno de los motivos que condujo a la autora a aislarse frente a sus contemporáneos exiliados afines al Partido Comunista.

J'arrive en France au lycée. On découvre *Le Cid*, les romantiques français, Mérimée, Victor Hugo et *Hernani*, et je retrouve absolument toute mon espagnolade là-dedans (Blasquez, 2001: 271).

A partir de sus lecturas y de una rica correspondencia mantenida con su progenitor que permanecía en el exilio argentino, A.B alimenta una arquetípica imagen de España –que la autora reconoce haber hecho suya contra viento y marea⁸⁸– así como la imagen sublime del padre ausente llegando incluso a establecer una confusión metonímica (quizá como consecuencia de un complejo edípico no resuelto) fruto del pacto tácito de conservación y restitución de la memoria paterna “qui va nous lier à la vie, à la mort” (Blasquez, 1999: 99).

Se trata, en palabras de la escritora de “un vieil OEdipe mal résorbé. Chuchoté: une vieille fixation au père” (Blasquez, 1968: 117) a través de la cual emerge, desde lo que podría calificarse como de deriva bonapartista, la insigne figura paterna como imagen primigenia de la patria perdida.

Imaginant que mon père était l'Espagne, j'ai voulu être l'Espagne à moi toute seule j'ai voulu incarner à moi toute seule les valeurs que je prêtais à tort ou à raison à l'Espagne : l'honneur ou l'ascèse ou, pour reprendre les termes que j'ai employés une fois dans un article, « l'hispanité de Sénèque, le sénequisme de Manolete, la tauromachie de la vertu, le quichottisme du Cid, la confrontation incessante de la mort », etc, etc. Je me considère tout à fait comme espagnole parce que, au bout du compte, ces valeurs un peu absurdes sont toujours les miennes [...] On me dit souvent qu'elles ne correspondent plus à aucune réalité espagnole. Soit, mais la question est de savoir jusqu'à quel point ce qu'on appelle réalité est réel. Je ne crois pas beaucoup à la réalité de ce qu'on appelle « le réel » (Blasquez, 1983: 109).

La admiración de la niña por el padre a través de la comparación de éste con personajes nobles y célebres de la cultura española emerge así a través de sus escritos

88 Así la define la autora en *Le bel exil*: « cauchemar esthétique dans lequel on prétendait engluer l'Espagne au-delà des Pyrénées et que je m'entêtais, contre vents et marées, à faire mien » (Blasquez, 1999: 72).

Moi, voyez, je le trouvais beau comme le Cid, mon père [...].

...Pour moi, il était toute l'Espagne à lui seul. À Paris, je me rappelle, après la guerre, quand on l'apercevait de loin, à l'autre bout de l'ex-avenue d'Orléans, la visage buriné, l'œil sombre, le cheveu dru, bouclé, noir de jais, pas très grand, plutôt maigrichon, pas trop bien habillé, mais la démarche fière, on comprenait tout de suite qu'il ne pouvait être qu'un Espagnol de l'armée en déroute, un de ces Espagnols vaincus à vie qui déferlaient sur la France et dont la France n'avait que faire... (Blasquez, 2011)⁸⁹.

La *espagnolade* queda así unida al binomio padre-patria y a la afección que se deriva de la ruptura con sendas entidades como consecuencia del exilio⁹⁰, al tiempo que pone de manifiesto un sentimiento profundo de alteridad que aflora a través del repertorio de imágenes de construcción francesa y de inspiración española, en palabras de la autora: “particularismes prétendus de l'âme espagnole auxquels je m'obstinais à me raccrocher, comme pièce rapportée sinon faussée par ma culture d'emprunt” (Blasquez, 1999: 72).

Si bien, la *espagnolade* de la que hace gala la escritora aparece en su obra tildada de grotesca y exagerada por su progenitor.

Le père de B. qualifiait de trivial le sens de la justice dont il la voyait se gargariser à l'âge des romantismes. Le père de B., à la faveur de la correspondance très nourrie qu'il entretenait, faute de mieux, avec sa fille, pendant ses années d'exil à Buenos Aires, la mettait souvent en garde contre les facilités qui vous menacent à l'âge des romantismes. Demeuré adolescent, malgré les mises en garde de Pepe Martin Blázquez, l'esprit de justice de B. persiste, d'ordinaire, à répondre aux sollicitations (Blázquez, 1999: 311).

En cualquier caso, Adélaïde Blasquez se posiciona desde la adolescencia como contra-identidad en relación a su madre, tratando de cortar el cordón umbilical con su herencia germánica a través, entre otros gestos, de la elección de un nombre propio que desvela su doble

89 Pasaje extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

90 Sobre este aspecto se profundizará en el capítulo 8.

adscripción cultural hispano-francesa. Por su parte, con el padre experimenta una relación simbiótica en la que identidad personal y nacional parecen imbricarse bajo la entidad “España”.

Existe, sin embargo, un punto de inflexión que la autora relata en su última obra *Le bel exil* (1999) y que coincide, precisamente, con el reencuentro de la niña con su progenitor en París tras la II Guerra Mundial. El mito que hubiese construido hasta entonces en torno a José Martín Blazquez, parece hundirse y, con él, una serie de valores asociados a la masculinidad sobre los que la autora se cuestiona a lo largo de su producción narrativa y periodística.

On m’a appris qu’un homme ne pleurait pas, sauf à se donner pour une femmelette. On m’a appris, à coups de lavage de cerveaux scolaires ou familiaux, que la femelle était soumise et le mâle, souverain. On m’a appris de si loin que je me souviene, que dans une société bien ordonnée chacun avait une place et un rôle parfaitement déterminés [...] J’avais vu autour du moi, du trio familiale à l’école, de l’école aux jeux de rue, des jeux aux jardins publics, mes congères accepter sans barguigner cette servitude volontaire dont on ne trouve pas d’exemple dans le règne animal. Je les avais toujours vu prêts à jouer le jeu de nos oppresseurs, à s’incliner devant la loi du plus fort, à faire assaut de zèle pour servir les plans des autorités ou de leurs commettants, à rivaliser par empressement chaque fois qu’on leur imposait de livrer leur corps, leur âme, leur pensée à quiconque [...] pour s’arroger le pouvoir de les façonner à son image. J’ai douze ans et je n’arrive pas à l’épaule de mon père. Mon père est obligé de se courber pour sangloter dans mes bras. A l’instant même, je désapprends tout ce que j’ai appris [...] Pour toujours oui, pour toujours, s’abolissent dans ma chair, sur ma peau, la moindre trace de ce marquage, le moindre écho de ce ressassement où vient se répercuter de génération en génération la loi qui régit la distribution des rôles entre dominants et dominés [...] À présent, c’en est fait. Tout est consommé. Dieu est mort (Blasquez, 1999: 95-97).

En resumen, el viaje que la escritora emprende, acompañada de su madre y sus hermanos (sin aún haber adquirido conciencia de que se trata propiamente de un exilio político), la separación con el conjunto de referencias que suponen el país de origen, así como la ruptura con

su padre, ilustra la separación con una unidad trascendental que para la niña representa su progenitor y que será el detonante de un complejo edípico que la persiga a lo largo de toda su vida y que se convierta en motivo omnipresente tanto en la configuración de su personalidad como en su obra.

3.2 Juventud, edad adulta y maternidad

Adolescente, Adélaïde Blasquez abandona el bachillerato que hubiese iniciado en Bruselas y comienza a trabajar como obrera en una fábrica parisina de juguetes, tarea que intercala con sus eventuales papeles como actriz y modelo, así como con la escritura, senda cuyo fin último sería convertirse en una “ouvrière en lettres”⁹¹.

En 1951, contrae matrimonio con el poeta húngaro exiliado en Francia Gábor Bikich, con el que mantenía una relación de noviazgo. La boda se celebra en París, donde vivía Emma Fischer (su madre), pero el matrimonio, tras el enlace, se instala en Alemania, donde Bikich ocupaba un puesto en la Radio *Free Europe*.

La joven pareja establece su residencia en Munich. Cuatro años más tarde, la escritora, embarazada, acude a París para dar a luz a su primera y única hija: Isabel Bikich, nacida el 3 de septiembre de 1955.

Poco se sabe acerca de su infancia, de cómo se educó en el seno de una familia desestructurada. Si bien, la relación entre madre e hija fue desde la primera adolescencia de Isabelle una relación conflictiva que las mantuvo alejadas durante prácticamente la totalidad de sus vidas.

Una vez hubo alcanzado la mayoría de edad, Isabel Bikich decidió convertirse al judaísmo, cambió su nombre por el de Esther (nombre presente en varias de las dedicatorias de las obras de la escritora)⁹² y se estableció en Israel, movida por una voluntad de “purificación” que parecía responder a su rechazo frente a “la mezcla de sangres” y de tradiciones familiares. La decisión de la hija de no perpetuar la tradición

91 Nota biográfica de prensa de Marie Cayrade para las Éditions Belfond con motivo de la publicación de *La ruche* (12 de septiembre de 1990).

92 En la dedicatoria del único cuento infantil escrito por la autora *Griselidis cherche un mari mari* (L'école des loisirs, 1989) puede leerse: “À Esther, ma fille, ma soeur”.

familiar emerge de forma traumática en la última obra de la escritora en la que ésta se pregunta: “Est-ce ma faute à moi si je ne suis pas juive? Et si je ne suis pas des vôtres, où est donc la traîtrise ?” (Blasquez, 1999: 247).

Frente a la admiración y el cariño de la madre hacia su hija, un afecto que se desprende de los apelativos que utiliza en sus escritos para referirse a ella -Minounette, Fifounette (Blasquez, 1999: 239), Mistouflette (Ibid., 241)-, cristaliza un sentimiento de incomprensión alternado con culpabilidad que la autora transmite a través de reflexiones y fantaseadas conversaciones materno-filiales que salpican las páginas de su última obra, *Le bel exil* (Grasset, 1999):

Chair de ma chair, elle savait à quoi s'en tenir sur ma mémoire d'emprunt, l'enfant débaptisée. Et elle refusait à bon droit de la perpétuer. Mais c'était une position intenable. Il lui fallait une mémoire, un légendaire, un territoire à soi. Le judaïsme faisait l'affaire. Et d'opter pour le judaïsme. Et de s'expatrier. D'émigrer en terre promise [...]. De façon à occulter à tous et surtout à soi-même ses origines douteuses [...] Israël, en définitive, lui servira de père, de mère, de terre ancestrale, de mémoire et de loi (Blasquez, 1999 : 253).

Tras una larga ausencia, madre e hija retomaron contacto telefónico varios años después de que Adélaïde Blásquez se estableciese en Zaragoza (2002).

En *Le bel exil*, la autora ya expresaba el deseo de reconciliación con su hija y pronosticaba una futura conversación que nunca llegaría a revestirse del empaque filosófico y existencialista de aquellas plasmadas en sus escritos

Parce que ç'aurait été si bon de la retrouver enfin, ma toute petite fille, l'amour de ma vie. Parce que j'en aurais tellement rêvé, de cette conversation d'égale à égale, de femme faite à femme faite (Blasquez, 1999 : 239).

En el verano de 2015, debido a un proceso de demencia de la escritora, Esther Bikich se desplazó hasta Zaragoza, trece años después

de que se despidiera de su madre en París. Algunas semanas más tarde, Adélaïde Blasquez había olvidado el esperado encuentro con su hija⁹³.

3.2.1 De la madre a la escritora

Tras su matrimonio y maternidad, asfixiada por el ambiente familiar y hastiada de la relación con un hombre que, según la escritora, “le gustaba físicamente y le atraía intelectualmente” pero al que nunca amó verdaderamente, A.B vive a caballo entre Alemania y París, una etapa de su vida que ficcionaliza en su primera novela *Mais que l'amour d'un Grand Dieu...* (Denoël, 1968).

En 1957, la escritora conoce a Albert Camus.

El primer encuentro con el recién galardonado premio Nobel⁹⁴ se produce, según el testimonio de la autora, una noche en la que se representaba en París *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski y ésta lo esperó a la salida del teatro para entregarle su primer manuscrito.

No obstante, Adélaïde Blasquez ya se había dirigido por carta al escritor de origen argelino para felicitarle por la obtención del galardón.

Tras la lectura del primer texto producido por la autora, Albert Camus la felicitó por su originalidad, sin embargo, criticó su falta de técnica y le aconsejó que escribiese otra novela y que, una vez finalizada, volviese a la primera, a lo que Adélaïde Blasquez respondió destruyendo el manuscrito.

A partir de ese momento, se iniciaría una relación sentimental entre Camus y la joven escritora que se prolongaría, aunque de manera intermitente, hasta 1959⁹⁵.

93 A finales del mes de julio de ese mismo año, recibí un mail de Esther Bikich quien, durante mis estancias en París dos años antes, había evitado nuestro encuentro. Apenas tres o cuatro días después, se produjo una conversación telefónica en la que me informó de su estancia de un mes en Zaragoza con motivo de la hospitalización de su madre como consecuencia de un infarto cerebral cuyas consecuencias eran una pérdida de memoria aguda y una incapacidad para comprender mecanismos simples como el uso del teléfono o del correo electrónico. Una semana más tarde, recibí un mensaje desde el teléfono de Laura Campos que me informaba de la mejoría del estado de salud de Adélaïde Blasquez y me instaba a una conversación por Skype al día siguiente (martes 11 de agosto de 2015). Cuando hablé con ella, me dijo que había escrito un nuevo texto sobre la amistad que nos une. No recordaba la reciente estancia de su hija en Zaragoza.

94 Albert Camus recibe el premio Nobel el 10 de diciembre de 1957.

95 Se trata de una extensa correspondencia que Adélaïde Blasquez decidió vender en

Su marido, consciente de la admiración de su mujer por el premio Nobel, no dudó en darle su permiso para que partiese de nuevo a Francia en una nota que, según el relato de la escritora, decía: “Ve y respira el aire que respira Albert Camus”.

Tras unos años marcados por las infidelidades el matrimonio obtiene el divorcio en 1962.

Adélaïde Blasquez decide entonces regresar a la capital francesa, donde alquila una humilde habitación en la *rue de la Tour* situada en el *16ème arrondissement*.

En esta época comenzó a trabajar como modelo para la casa de alta costura Jacques Fath y más tarde, para Givenchy (anexo 6).

Cuando en 1960 fallece Albert Camus, su marido, en venganza por la relación extraconyugal que la escritora hubiese mantenido con el premio Nobel, rapta a la hija de ambos y la interna en un convento alemán. Será en 1962 cuando Adélaïde Blasquez consiga recuperarla y sacarla del centro ante las tiernas palabras de su, por entonces, Isabel: “T’en fais pas Mamá, c’est le plus beau jour de ma vie”⁹⁶.

Madre e hija regresan a París donde se instalan definitivamente.

En 1964, el padre de la escritora afectado de una apoplejía retorna a España desde el exilio argentino con motivo del perdón acordado por Francisco Franco a los oficiales de carrera del bando republicano

En cette même année 1964, le Caudillo accordait son pardon aux officiers de carrière condamnés à mort par contumace au lendemain de la guerre civile sous l’inculpation de haute trahison [...]. Avisé par les services d’ambassade de Buenos Aires qu’il bénéficie de la clémence des assassins de la Deuxième République espagnole, il s’apprête, en ce 14 avril 1964⁹⁷, à rentrer au pays [...].

Il retourne chez lui pour y mourir. Ainsi font les saumons, qui, d’après ce qu’on raconte, remontent les fleuves jusqu’aux lieux de leur

subasta en uno de los habituales periodos de penuria económica por los que atravesaba la autora. De ella tan sólo conserva fotocopias. No obstante, queda íntegramente reproducida en su obra inédita, *Les Bluettes*, en la que deja constancia de la relación sentimental que la unió intermitentemente al premio Nobel.

96 Esta anécdota me fue relatada por la escritora en nuestro primer encuentro en febrero de 2011.

97 El 14 de abril es una fecha emblemática en la obra blasquiana. Esta se repite en relación a diferentes acontecimientos narrados.

naissance quand ils sentent la fin venir. Et il en mourra. Il en mourra. Il en mourra dix ans trop tôt. Dix ans plus tôt que le Généralissime. Dix ans avant la fin du franquisme et l'avènement de la démocratie. Peut-être que certains portent quand même bien sur eux le sine des malchanceux, ne nous attendrissons pas (Blasquez, 1999: 11-12).

La escritora acude a Valencia tras recibir una llamada de su hermano Alejo José informándole de la grave situación del padre. Pocos días más tarde, éste fallecía y, respetando su voluntad, era trasladado a su Ávila natal donde recibía sepultura.

Este acontecimiento marca la vida de la autora y será convertido, años más tarde, en el tema inaugural de su última novela publicada, *Le bel exil* (Grasset, 1999).

Tras el sepelio de José Martín Blasquez, Adélaïde Blasquez regresa a París donde un amante⁹⁸ le regala una vivienda en el 32 de la rue du Moulin Vert (*14ème arrondissement*) (anexo 7). Allí se instala hasta su retorno a España en el año 2002. Entre dicha casa y una habitación ubicada en el *6ème arrondissement*, arrendada únicamente para escribir, la escritora concluye su primera novela *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (Denoël, 1968).

3.2.2 Ruptura e iniciación literaria

Publicada a sus 37 años (un año después de la muerte de su padre)⁹⁹ y con una tirada de unos 3000 ejemplares¹⁰⁰, la escritora firma su ópera prima como Adélaïde Blasquez.

Muy influenciada por el *nouveau roman*, las escrituras del yo y las novelas de corriente de conciencia (Dorrit Cohn), *Mais que l'amour*

98 Se desconoce la identidad del amante así como el tipo de relación que mantuvo con él. La imprecisión en relación a algunos acontecimientos íntimos o a personas de la vida de la escritora se debe a que la única fuente de información fue su testimonio y, no siempre quiso brindarme la información que le solicité.

99 La fecha proporcionada por la autora acerca de la defunción de su padre es 1967.

100 Este dato que no figura en el contrato de edición, lo aporta Philippe Lejeune en su crónica "Ethnologie et littérature: Gaston Lucas, serrurier" en la que esboza una escueta semblanza biográfica y literaria de la autora. Puede consultarse en: http://www.persce.fr/web/revues/home/prescript/article/rural_0014-2182_1985_num_97_1_3060

d'un grand dieu (1968, Denoël), se convierte en el germen de su proyecto narrativo y constituye la antesala de una serie de temáticas y recursos narrativos que emergen de forma recurrente en la producción posterior de la autora.

Presentada inicialmente a la editorial con el título de *Sainte Paz d'Avila*, el manuscrito fue revisado por el editor Maurice Nadeau, director de la colección *Les lettres nouvelles* de la Editorial Denoël¹⁰¹, en la que dicha obra vio la luz (anexos 8 y 9).

Su desconfianza y la falta de seguridad en sí misma, un rasgo que fue destacado por Nathalie Sarraute en un encuentro que sendas escritoras mantuvieron tras la publicación de la obra, así como su sentimiento de no pertenencia a la tradición literaria francesa y de no poseer el francés como lengua materna, fragua en un texto titubeante que marca los inicios literarios de la autora.

Ocho años más tarde de la publicación de su primera novela, ve la luz *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'anti-héros*, (1976, ed. Plon, coll. Terre humaine) relato de vida etnográfico que nace como reacción a una primera obra “exhibicionista y narcisista”¹⁰² en la que la autora había llevado a cabo un ejercicio de liberación “de todo mi pasado español, de toda confusión mental” (Blasquez, 1976: 50).

Con su segunda obra, afirma que “deseaba terminar con mi yo, no ser nadie [...] llegar casi a un anonimato absoluto” (Blasquez, 1976: 50-51).

En este sentido, Adélaïde Blasquez, desapareciendo del relato, invisibilizándose como autora, trataba poner de manifiesto su carácter autodidacta y proletario (Blasquez, 1983: 105) a través de una suerte de “anti-biografía” (Blasquez, 1983: 105) que daba voz a los excluidos de la Historia o, tal y como ella defendiese, a los seres “interdits de désir” (Blasquez, 1976: 50), entre los que afirmaba encontrarse.

Como ya se mencionó, con *Gaston Lucas, serrurier* la autora obtiene el beneplácito de la crítica y es galardonada con la medalla de oro del Premio internacional de la Prensa en el Festival el Libro de

101 Al igual que dos años más tarde lo haría la traducción al francés de *Sonámbulo del Sol*.

102 Chao, Ramón: “Adelaida Blázquez: raíces y liberación”, *Triunfo*, 20 de noviembre, 1976, nº 721, pp.50-51.

Niza¹⁰³. Una considerable cobertura mediática¹⁰⁴ la llevaría incluso a participar en la emisión televisiva de culto animada por Bernard Pivot, *Apostrophe*¹⁰⁵.

El detonante de la obra es un hecho real que acontece a la escritora en su domicilio del 32 rue du Moulin Vert, cuando una noche, la esposa del cerrajero llama a su puerta para pedir auxilio: su marido se había encerrado en la cocina con la bombona de butano abierta para suicidarse. Según la confesión de la escritora, la relación entre ella y su vecino se había caracterizado siempre por una suerte de distancia cómplice o, como aludiese a ella en su obra *Le noir animal* una “amitié inaliénable” (Blasquez, 1988: 208). Adélaïde Blasquez pidió al cerrajero que la dejase entrar a la cocina. Juntos comenzaron a inhalar el gas butano hasta que la escritora le sugirió que cerrara la bombona. Fue así como se estableció entre ambos una relación que daría como fruto un relato de vida construido sobre las bases de la escritura etnográfica.

Durante seis meses, la escritora, grabadora en mano, se reunió con el cerrajero para que le relatase su vida. Una vez recopilado el material, se encargó de la transcripción completa y de la redacción. Un proceso que se prolongaría durante dos años¹⁰⁶ hasta su publicación.

La obra fue aclamada por la crítica.

Danièle Carrer en su reseña para la revista *Sorcières* señalaba la imbricación entre la vida y la obra, así como entre la autora y el protagonista de la misma, poniendo de manifiesto “la forcé du vécu” y lo significativo del encuentro entre los dos vecinos

Elle a pu rencontrer son voisin, Gaston Lucas, serrurier. Le voir, en être vue. Se sont atteints et, se vivifiant l’un l’autre, ont parlé [...] Comme une fusion amoureuse, une harmonie dans l’écoute, la découverte, une

103 La candidatura fue propuesta por la revista *Triunfo* de la que Ramón Chao era corresponsal en París.

104 El suplemento literario del periódico *The Times* le dedicó una extensa reseña de Théodore Zeldin publicada el 17 de junio de 1977 y titulada “The profession of working man”.

105 En la siguiente dirección, puede consultarse un fragmento de la emisión pertenecientes a los archivos del *Institut national de l’audiovisuel* (INA): <http://www.ina.fr/video/CPB76055023> (Consultada el: 18/06/2013).

106 El proceso de “elaboración” de la obra lo explica Philippe Lejeune en una suerte de crónica etnográfica que recoge en el capítulo de su obra *Moi aussi* (1986), “Ethnologie et littérature: Gaston Lucas, serrurier”, pp. 273-291.

danse calme et douce, une approche vraie [...] À l'issue de l'appel d'un suicide, une naissance, reconnaissance (Carrer, AÑO: 58)

Tras el éxito obtenido, Ramón Chao realizó una encomiable labor de difusión de la autora tanto en Francia como en España, proponiéndola como candidata para el Festival del libro de Niza y haciéndose eco de la repercusión mediática de la obra: “la televisión y las publicaciones especializadas la consideraron como innovadora en un género literario: el que da la palabra a aquellos que hacen la historia, pero que la leen (o se la cuentan) después, tal como la han escrito los poderosos”¹⁰⁷.

Sin embargo, la traducción hacia el español nunca llegó a realizarse, algo que si sucedería en Italia, donde fue publicada por la célebre editorial Einaudi de Turín en 1979 bajo el título *Gaston Lucas, fabbro ferraio. Cronaca dell'antieroe*.

Por su parte, Philippe Lejeune le dedicó un capítulo de su ensayo *Je est un autre* (1980, Seuil), titulado “L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas” en el que la calificaba de “chef-d'œuvre du genre” (Lejeune, 1986: 273), hecho que también evocaría en su ya citado artículo “Ethnologie et littérature: Gaston Lucas, serrurier” (1985), incluido posteriormente como un capítulo en *Moi Aussi* (1986, Seuil). En él, se describe la vivienda de la escritora en la calle del Moulin Vert y se esboza una escueta semblanza de su trayectoria vital y literaria. Así mismo, es interesante reparar en los adjetivos que Lejeune emplea para describirla: *chaleureuse*, *distante*, *ennuyée*, *angoisée*, “l'esprit ailleurs”¹⁰⁸

Vendredi 17 février 1978

Au second étage d'une petite maison vieillotte. Un appartement biscornu de deux pièces, cheminée, livres, livres, vieille table, coin cuisine. Adélaïde Blasquez à la fois chaleureuse et distante. Il est six heures du soir, il pleut dehors, elle nous offre de partager un délicieux pot-

107 Chao, Ramón. “Adelaida Blázquez, novelista española”, *La Voz de Galicia*, 31 de octubre, 1976.

108 En la entrevista que me concedió en noviembre de 2012, Lejeune que, como se ha mencionado, entabló una amistad con la escritora, profundizó en algunos rasgos de su carácter afirmando que: “Elle est tout à fait extrême. Extrêmement instable. Donc, je sais que n'importe quoi peut la faire bousculer. Je sais qu'elle peut prendre des gens en horreur. À la limite, j'étais résigné d'avance. Mais ce n'est pas le souvenir que j'ai gardé. J'ai gardé le souvenir de quelqu'un qui était très loyale. Elle a été toujours belle joueuse. Même quand on n'était absolument pas du même avis”.

au-feu, un délicieux bouillon. Mais elle garde le silence, semble ennuyée par nos questions, a l'esprit ailleurs. Angoissée, plutôt qu'ennuyée. Qui est-elle ? Fille d'un officier de l'armée républicaine espagnole. Marquée par la guerre civile et l'exil. Quoique de bonne famille bourgeoise, elle se sent définitivement du côté des pauvres : de ceux que l'on tue parce qu'ils sont pauvres. Elle a fait des études jusqu'au bachot. Puis différents métiers. Actrice. A travaillé longtemps à La Quinzaine littéraire. Vit actuellement de son travail à la radio (émissions en langue espagnole) et de rewriting : travail saisonnier, avec ses phases de chômage. Mais l'essentiel est son propre travail d'écriture (Lejeune, 1985: 69).

Sin embargo, pese a la destacable acogida de la obra, la autora se refirió a ella como “su obra menos suya”¹⁰⁹.

A este respecto, Philippe Lejeune¹¹⁰, sostuvo que la escritora llegó a establecer una relación de rivalidad con Gaston Lucas, pues los medios de comunicación prestaron más atención al “personaje” que a la escritora y al proceso llevado a cabo por ella para la redacción de la obra. Una pérdida de protagonismo, en el supuesto momento de mayor éxito de su carrera, que contrarió a Adélaïde Blasquez (anexo 3).

Como si su propia creación se le volviese en contra, o, como si dos personajes (el que Adélaïde Blasquez había construido de sí misma fuera de sus novelas y el de Gaston Lucas) se enfrentasen en una lucha por el reconocimiento y la fama, el protagonista de su relato etnográfico acabaría por convertirse, según Lejeune, en su “concurrent”.

C'est qu'elle voulait, c'est raconter sa vie à elle. Mais vous savez, Adélaïde, c'est un personnage [...] Adélaïde était en panne dans sa propre création littéraire. Elle était dans un moment de sécheresse [...] Or, cette parfaite chose qui n'est pas elle, c'est le seul succès qu'elle n'a jamais eu.

Pese a esta relación de competitividad que la escritora estableció con su “personaje”, Philippe Lejeune afirmó que existía un

109 Entrevista realizada en su casa de Zaragoza en febrero de 2011.

110 Estos propósitos fueron expuestos por el crítico francés en la entrevista que mantuve con él en noviembre de 2012. Para profundizar en el proceso de elaboración y redacción de *Gaston Lucas*... así como en la relación que la escritora mantuvo con el cerrajero, véase la ya citada entrevista de diciembre de 1980 recogida en el anexo 3.

sentimiento de identificación hacía él. Sin embargo, la frustración fue paulatinamente ocupando más espacio en el vínculo que los unía

Elle parle de ce misérable pour lequel elle a des sentiments partagés. Elle avait à la fois des sentiments d'identification à cause de l'histoire du suicide, à cause de son mécontentement général envers la vie, tout le côté du désespoir, ça l'avait énormément touchée [...] Et d'un autre côté, elle lui voyait comme un petit bourgeois français, râleur, égoïste, etc...

Elle essaye de le faire tenir un discours révolutionnaire et subversif, mais il est énormément conformiste. Et elle n'arrive pas, elle voudrait qu'il ait milité au Front Populaire, elle voudrait qu'il s'enthousiasme pour Mai 68. Et il y a une espèce de dialogue de sourds. Donc, au départ, il y a une virtualité de sympathie mais, en fait, dans la réalité, pour elle, il était désespérant. Elle aurait voulu le transformer en un personnage adélaïdien, mais elle n'arrivait pas (Lejeune, 2012)¹¹¹.

3.2.3 Autodidacta, polifacética y marginal

De forma previa y paralelamente a la carrera literaria y a los eventuales trabajos como actriz y modelo, en 1966, Adélaïde Blasquez comienza a trabajar para la *Quinzaine Littéraire* (fundada ese mismo año por Maurice Nadeau) donde permanece hasta los años ochenta. Esta labor la combina con traducciones para el *Correo de la Unesco* y en 1979 con la traducción hacia el francés de la novela *Sonámbulo del sol* (1971) de la escritora Nivaria Tejera¹¹².

Su estreno en el cine le viene de la mano de Luis Buñuel en *Belle de Jour* (1967) película para la cual realizó un cameo en el papel de criada de Catherine Deneuve. Posteriormente, participa en la coproducción franco-española *Los ángeles exterminados* (1968) dirigida por Michel Mitrani y con guión de José Bergamín, por el que profesaba una gran admiración y del que llegaría a decir que era “mon frère, mon ami,

111 Transcripción de la entrevista realizada a Philippe Lejeune en noviembre de 2012.

112 Nivaria Tejera nació en Cuba donde vivió los dos primeros años de su vida. De padre tinerfeño y madre cubana pasó su infancia entre Tenerife y Cuba. En 1954 se estableció en París. En 1971 fue galardonada con el Premio Seix Barral Biblioteca Breve por su obra *Sonámbulo del sol*.

mon père¹¹³.

Años más tarde, en 1991, representa el papel de Linda en el filme de Philippe Garrel (con cuyo padre, Maurice Garrel, mantenía una relación sentimental)¹¹⁴ *J'entends plus la guitare*, en el que colabora igualmente reescribiendo una parte del guión.

Su forma de afrontar la escritura sería en parte heredera de esta actividad teatral y cinematográfica, amplificando el dramatismo al tiempo que el efecto autoficcional de sus obras

Lo que hago para escribir es vaciar mi cerebro. Gracias al trabajo de actor, porque un actor, lo que tiene que hacer es vaciarse el cerebro como un niño que acaba de nacer. Espíritu de infancia y un vacío que se rellena con los ensayos. Para un escritor es lo mismo. Ha de tener el cerebro vacío (Blasquez, 2011)¹¹⁵.

En este sentido, la hibridación del género narrativo con el teatral, y los efectos cinematográficos (travellings, zooms, diálogos escenificados, desarrollo de la acción en planos secuencia, etc.) caracterizan el estilo de la escritora. Si bien, no existen huellas documentales que induzcan a pensar en una carrera brillante en el mundo del teatro ni del cine.

Algo más reconocida sería su labor periodística, actividad que le permitió conocer a numerosos escritores/as franceses con los que trabajó amistad (Claude Roy¹¹⁶, Nathalie Sarraute, Viviane Forrester, Florence Delay, etc.) y frente a los cuales llegó a confesar su sentimiento de inferioridad, amparada en el hecho de no pertenecer a la misma tradición cultural y lingüística así como de proceder de una familia desestructurada por el exilio

Je crois que mes relations avec les écrivains français, et peut-être avec les Français en général, ressemblent à celles d'un enfant pauvre avec un gosse de riche [...] Je souffre d'un grand handicap par rapport aux Français de

113 Conversación telefónica mantenida con la escritora el 13 de abril de 2015.

114 Información extraída de la entrevista que realicé a la escritora realizada el 26/02/2011 en Zaragoza.

115 Entrevista realizada el 26/02/2011 en Zaragoza.

116 Citado en su obra *Le noir animal* como "un ami lointain" (Blasquez, 1988: 59) del que añade a pie de página "qu'il faut qu'on le nomme (N.D.L.A)".

souche, et notamment aux écrivains français qui m'entourent, lesquels travaillent avec un filet, bénéficiant de l'assise et de la sécurité que leur apportent leur appartenance à une famille, leur insertion dans une mémoire collective, le fait d'avoir reçu dès leur naissance un héritage linguistique et culturel, de se situer dans une normalité ; mais j'ai aussi conscience, si paradoxal que cela puisse paraître, que l'absence de toutes ces facilités me donne sur eux un grand privilège (Blasquez, 1983: 112).

Iniciada de forma precoz en la lectura y en la escritura - ya desde la infancia A.B se aficionó a redactar textos y cuentos fundamentalmente en el marco de sus clases de redacción francesa en Bruselas- su carrera puede considerarse relativamente tardía a tener en cuenta la fecha de publicación de su ópera prima (1968), cuando la autora contaba con treinta y siete años de edad.

Para Adélaïde Blasquez la escritura, antes de convertirse en profesión, es una obsesión por profundizar en su pasado, un ajuste de cuentas con su memoria paterna¹¹⁷, una búsqueda de su identidad (fundamentalmente hispánica y femenina) y un modo de combatir los complejos infantiles. En este sentido, escribir se convierte en una lucha por la superación- máxime la escritura en francés de la que llegó a afirmar que era “une victoire sur l'Himalaya” (Blasquez, 2001: 272)- y, al mismo tiempo, una actividad traumática y dolorosa que requiere de un arduo trabajo personal y que la autora vincula a la tensión entre vida y muerte, llegando a considerar la escritura como una “forma de suicidio” (Blasquez, 1977).

Escribir es horrible, es volver al origen absoluto de todo, olvidar lo que sabes, perder la memoria y entrar de golpe en el vacío, el vértigo... Escribo con angustia y miedo, me comporto como un hombre que fuera impotente en la cama, siento como si no tuviera derecho a la palabra, la idea de poseer el lenguaje me asusta, esto quizá crea mi impotencia (Blasquez, 1977)¹¹⁸.

117 Recuérdese el complejo edípico que une a la escritora con su padre del que ella mismo dijo que había sido “un escritor frustrado” (Blasquez, 1977).

118 Fragmento extraído de la entrevista publicada en *El País* el 28/ 05/1977. Puede consultarse en: http://elpais.com/diario/1977/05/28/cultura/233618402_850215.html.

Quizá por esta relación traumática con la escritura y por su complejo de inferioridad, nunca se prodigó demasiado entre el círculo de los españoles, aunque mantendría amistad con Jorge Semprún, Michel del Castillo, Severo Sarduy (cubano), Ramón Chao, Agustín Gómez-Arcos (cuya literatura aborrecía) e incluso con José Bergamín, por el que sentía una gran admiración.

Desde 1975 hasta 2002, ejerció como periodista, presentadora y traductora “hors statut” en la sección dedicada a España y América Latina de Radio France Internationale (RFI) bajo la dirección del escritor y periodista gallego Ramón Chao, que se convirtió en amigo y compañero sentimental de la autora y junto al que obtendría, en 1984, el Primer premio del Concurso internacional de Radio (convocado por Radio Nacional de España) con motivo de la ya citada entrevista a Julio Cortázar¹¹⁹ que se emitió en el programa radiofónico *Esbozos*.

Pese a sus múltiples trabajos, la situación de precariedad material (era retribuida como *freelance*) condujo a la escritora en varias ocasiones a solicitar becas y ayudas a la creación para proseguir su tarea literaria. En una carta, con fecha de 9 de enero de 1976 destinada a Monsieur G. DELAUNAY (presidente del *Comité de Direction du Centre National des Lettres*) la autora reconoce la exigüidad de sus medios materiales y se centra en la exposición de motivos para

L'obtention d'une nouvelle bourse qui m'assurerait la liberté d'esprit nécessaire et me mettrai en mesure de mener à bien mon projet sans me trouver exagérément entravée par les préoccupations d'ordre pecuniaire¹²⁰.

119 Lectora y admiradora de los escritores del *boom latinoamericano* y, particularmente, de Julio Cortázar, Adélaïde Blasquez afirma haber mantenido con él una conversación “de escritor a escritor” que contribuyó a ampliar su devoción por el autor de *Rayuela*, un libro que su padre le había enviado desde el exilio argentino. Una versión reducida de dicha entrevista fue publicada en la revista *Triunfo* en 1979. También, en abril de 2014 se publicó en la revista literaria *Europe* un fragmento de la misma seleccionada, prologada y traducida por mí misma. Véase: GAMONEDA, Antonio, (dir.) “*Pas de quoi me vanter d’être écrivain*. Entretien de Julio Cortázar avec Adélaïde Blasquez” (d’après la traduction de Luisa Montes Villar), *Julio Cortázar : Europe. Revue littéraire mensuelle*. Avrill, 2014, n°1020, pp.124-129.

120 Ya había sido beneficiaria de una beca otorgada por dicha institución en 1973 gracias a la cual concluyó la redacción de *Gaston Lucas, serrurier...*

En dicha epístola (anexo 10)¹²¹, se desvelan así mismo elementos sobre la génesis de *Les ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981) concebida por la autora como continuación de su ópera prima *Mais que l'amour d'un grand Dieu* en lo que, como se defenderá más adelante, constituiría un proyecto autobiográfico¹²².

Je souhaiterais reprendre aujourd'hui un roman que j'avais laissé en suspens pour rédiger ce document ethnologique et qui, dans mon esprit, se présente comme le prolongement de mon premier livre, *Mais que l'amour d'un grand Dieu...*

También se evoca el título provisional que figura en el primer contrato de edición de la obra *Sainte Paz d'Avila* y que guarda un parecido inequívoco con el título que la autora tenía pensado para su segunda obra (que resultó finalmente ser su tercera *Les ténèbres du dehors*): *Saint Cañaca d'Avila*.

Con estas palabras la autora definía el proyecto de su tercera novela, paralizada como consecuencia de la redacción de *Gaston Lucas, serrurier* y, posteriormente, debido a las dificultades económicas

Il est inspiré, en effet, par la figure de mon père, un officier espagnol né dans la patrie de Sainte Thérèse, qui a combattu dans les rangs républicains pendant la révolution de 1936 et que la victoire franquiste, puis l'exil ont brisé. Sa mort récente m'a contrainte à une prise de conscience dont j'ai le sentiment d'avoir émergé avec un regard à la fois plus serein et plus incisif sur un personnage, sur des événements qui me touchaient de trop près avant cela pour qu'il me fût possible de les objectiver dans une œuvre littéraire. La mort de Franco boucle définitivement la boucle. Dans mon esprit, comme dans celui de beaucoup d'Espagnols de ma génération, elle produit une déflagration qui, d'une manière ou d'une autre, nous entraîne vers une liberté nouvelle. Voici du même coup levées les inhibitions de tous ordres qui m'avaient retenue jusqu'ici de revenir à un livre que j'envisage de remanier de fond en

121 Véanse junto a ella los anexos 11 y 12.

122 Se trata de *Les ténèbres du dehors*, inicialmente propuesta con el título provisional de *Saint Cañaca d'Avila* (tal y como figura en la carta a Monsieur G. Delaunay del Centre National des Lettres) y, después con el de *L'Argent* (según la carta de 6 de enero de 1983 destinada a la misma institución).

comble afin de lui donner s'il se peut- et l'humour aidant- la forme d'un procès de canonisation. Le procès de canonisation de cette émigration espagnole que d'aucuns tiennent pour « un cadavre politique sans sépulture » et dont j'ambitionne de faire du dénommé Cañaca le porte-parole.

Tras los contratiempos de orden pecuniario (agudizados por lo que Philippe Lejeune definió como un periodo de “panne d'écriture”) en 1980, se presenta el manuscrito de la que sería su tercera obra a la editorial Denoël que ya hubiese publicado *Mais que l'amour d'un grand Dieu* en 1968. Sin embargo, la obra, finalmente titulada *Les ténèbres du dehors*, es rechazada en una carta en la que el director gerente de la editorial, Albert Blanchard, confirma la anulación del contrato anterior restituyendo a la escritora todos sus derechos de cara a futuras obras (anexo13).

Uno de los primeros en leer el manuscrito, iniciado 1978, fue Philippe Lejeune, que describió la obra (todavía) inédita en los siguientes términos:

Je l'ai lu en manuscrit, passant du rire aux larmes. Roman familiale-autobiographique ? Sans doute en partie fantasmé. L'essentiel est que c'est un roman comique, d'une ironie violente mais en même temps musicale, qui me remplit de bonheur. Elle joue sur tous les registres modulant si habilement que jamais on ne s'y habitue. On est toujours pris par surprise [...] Adélaïde a le sens de l'énorme, de la démesure, de la buffonnerie pathétique. Et une machiavelique stratégie de pince-sans-rire (Lejeune, 1986: 283).

En 1981, avalada por su amiga, la escritora, traductora y académica Florence Delay, la obra ve la luz en Gallimard.

Calificada en la contraportada de la versión original francesa de “roman picaresque, terriblement espagnol” en el que la autora despliega “toutes les ressources de la langue française et toutes les combinaisons de la technique romanesque”, Adélaïde Blasquez narra las peripecias y aventuras de la familia Duran desde los años infantiles de la petite Emma (protagonista y alter-ego de la autora) en el exilio belga (tras la guerra civil española de 1936) hasta la liberación de París tras la Segunda Guerra Mundial y el traslado de la familia a la capital

francesa en 1944 para reunirse con el padre, antiguo comandante del ejército republicano refugiado en el sur de Francia.

De ella, el escritor cubano y amigo de la escritora, Severo Sardu y afirmó que “puait l’Espagne” y, en relación a Adélaïde Blasquez, dijo que no había “d’écivain plus espagnol que A.B” (Blasquez, 1983: 118).

Les ténèbres du dehors fue la única obra de Adélaïde Blasquez traducida al español por Enrique Ortenbach y publicada en la colección Femenino Singular de la editorial Lumen con el título de *Las tinieblas exteriores* (Ed. Lumen, 1994)¹²³.

Así, si bien en la primera obra de la autora encontrábamos una voluntad exhibicionista, aunque el personaje principal apareciese tras el nombre de Paz Cañaca (un apellido que corresponde al alias de juventud utilizado por su padre) y, en la segunda, la autora desaparecía para ceder su voz a un representante de lo que ella consideraba una causa común, la de los silenciados por la Historia; en su tercera novela, Adélaïde Blasquez narra, a través de un viaje regresivo a la infancia, la experiencia de un exilio iniciático, en el que pueden vislumbrarse una serie de ramificaciones y variaciones del mismo que irían configurando la personalidad de la autora: la vivencia de la alteridad, la representación del cuerpo, el cuestionamiento de una verdad hegemónica, su relación con la lengua y la marginalidad, entre otros temas. Precisamente este último aspecto ocupa un lugar predominante en su siguiente obra en la que se refleja la cotidianeidad de la escritora durante la década de los ochenta en París y se retratan una serie de personajes que formaron parte de su vida durante los años setenta y ochenta.

3.2.4 Elogio de la marginalidad

Tras la publicación de *Les ténèbres du dehors*, Adélaïde Blasquez se hunde de nuevo en la precariedad material viéndose obligada a solicitar una nueva beca para emprender la que sería su cuarta obra, *Le noir animal*, concebida inicialmente con el título provisional de *L’Argent*.

El 6 de enero de 1983, se dirige a Monsieur Luc Maillebeau del

123 En el comité de lectura encabezado por Esther Tusquets, figuraban Cristina Peri Rossi, Ana M^a Moix, Nora Catelli y Carmen Giralte.

Centre national des Lettres para exponerle su situación (anexo 14).

Depuis bien des années j'exerce, en plus de mes activités d'écrivain, le triple métier de journaliste, productrice de la radio et comédienne. Bien que retribuée à la pige ou au cachet, j'avais réussi à subsister tant bien que mal jusqu'ici grâce aux revenus que m'assurait de façon assez régulière ma collaboration aux émissions enregistrées en espagnol de Radio France Internationale. Depuis la rentrée 1982, cette section de R.F.I. a été sacrifiée à la création d'un service d'émission en direct axées exclusivement sur l'Amérique Latine et dont les collaborateurs sont sud-américains. En tant que collaboratrice d'origine espagnole, je ne peux pas espérer en faire partie en raison de mon accent castillan. En outre- et comme si tout se ligait pour rendre ma situation encore plus difficile-, je n'ai reçu aucune autre offre de travail, ni comme journaliste ni comme comédienne, depuis septembre 1982. J'en suis donc réduite pour vivre aux allocations des Assedic, section Spectacle, dont j'ai tout lieu de croire qu'elles seront épuisées sous peu [...]. Le grignotage quotidien auquel me soumet le souci de ma subsistance abat ma confiance en moi, dévore mes énergies et m'éloigne chaque jour davantage de cette paix intérieure qui est, me semble-t-il, la condition indispensable pour mener à bien une entreprise littéraire.

En 1988, *Le noir animal* es publicada por Belfond. La obra narra, en clave autobiográfica, la relación sentimental de la protagonista, una escritora que responde al nombre de Adélaïde (p.57), con un delincuente yugoslavo (Dusa), así como el vínculo de amistad que la une a una amiga prostituta (Marinette) emparentada con el compañero ladrón de su amante. De acuerdo con el testimonio de la escritora, sendas relaciones habrían formado parte de su vida parisina entre las décadas de los setenta y ochenta.

A través de la narración de las actividades desempeñadas por los personajes –prostitución, delincuencia y escritura– cristaliza de forma meridiana la exaltación de la marginalidad como opción vital y como lugar desde el que observar el mundo y desempeñar la labor creativa. Una sensibilidad hacia lo marginal que, como ya se puso de manifiesto, está vinculada a su experiencia del exilio y a su asunción de éste como sentimiento ontológico. En este sentido, la elección de la escritura como

forma de vida y el relato de su experiencia solitaria y aislada como escritora se convierten en metáforas del exilio interior de la autora y en manifestación de un sentimiento de no pertenencia al entorno socio-cultural que la circunda.

No obstante, esta exaltación de la marginalidad, de la soledad y del nihilismo característico de la autora parecen agudizar una suerte de confinamiento al que A.B siempre hubiese sido proclive.

Pese a sus amistades dentro del círculo de la *Quinzaine Littéraire* y del grupo de mujeres de la revista feminista bimestral fundada por Xavière Gauthier y cofundada por Nancy Huston *Sorcières*, en la que Adélaïde Blasquez colaboró durante la segunda mitad de los años 1970, la escritora siempre reconoció mantenerse al margen de la “ruche intellectuelle” (Blasquez, 1999: 230) parisina y, pese a que perteneció a *l’Union des Écrivains*¹²⁴, y a la *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (anexo 15), a menudo, manifestó su disconformidad con la “vie tribale” (Blasquez, 1983: 112) de las élites culturales y de las instituciones, optando por una vida monacal alejada de “su” clase intelectual (Blasquez, 1983: 108).

En este sentido, la escritora afirmarí­a que

Le seul genre de contacts que je cultive sont ceux où l’affectivité, la sensibilité tiennent le premier rôle, et il est rare que des intellectuels suscitent en moi ce type de sentiments. Il m’est arrivé de fréquenter des Arabes, des Noirs, des Portugais ou des Yougoslaves émigrés, mais ce n’étaient pas des écrivains (Blasquez, 1983 : 109).

Su carácter proletario y autodidacta (Blasquez, 1983: 105) –abandonó los estudios una vez finalizado el Bachillerato– así como su cercanía con lo marginal, un gusto que la autora atribuye al exilio, se convierten en fuerza motriz tanto para su vida como para la creación literaria.

Les rapports entre l’exil et le marginalisme me semblent évidents. Je cultive intensément le marginalisme [...]. Je ne suis attirée que par des

124 Asociación fundada el 21 de mayo de 1968 por un grupo de escritores encabezados por Michel Butor, Nathalie Sarraute y Jean Pierre Faye. Para ampliar información acerca de la misma, consúltese el documento editado en el n°37 de la revista *Action poétique* (1968) en la dirección: horlieu-editions.com/introuvables/politique/union-des-ecrivains-1968.pdf.

marginaux, et au risque de paraître tomber dans le romantisme le plus éculé, je peux affirmer que peu d'expériences m'ont autant enrichie que la fréquentation de certains délinquants, de certains prostituées, ou de certains groupes de « femmes en lutte » d'un extrémisme quasi caricatural (Blasquez, 1983: 112).

Así, contrariamente a la filiación política de otros intelectuales contemporáneos a la escritora en el exilio parisino, fundamentalmente aquellos cercanos a los círculos del Partido Comunista (Jorge Semprún, Buñuel, José Bergamín y Ramón Chao, por citar algunos de los más cercanos) Adélaïde Blasquez se mantiene ajena a la política de militancia de la que criticaría su lejanía con la clase trabajadora y con esferas consideradas marginales; emigrantes, prostitutas y delincuentes.

Si bien, la autora pondría de manifiesto, en numerosas ocasiones, sus convicciones profundamente republicanas y antifascistas.

Este gusto por la marginalidad también condicionaría las preferencias de la autora por un tipo de lector

Le public que je souhaiterais le plus toucher serait constitué par des gens qui ne feraient absolument pas partie du « Landerneau » littéraire parisien ou de son équivalent madrilène. Des anonymes, des pas cultivés: une dactylo, un employé de banque, une shampouineuse (Blasquez, 1983: 122).

De modo que, para Adélaïde Blasquez, exilio es marginalidad y una suerte de romanticismo de las bajas esferas, pero también detonante de una actividad memorial y de recuperación de la memoria que le serviría precisamente como fuerza creadora y como reivindicación contrahegemónica ante la evolución de determinadas instituciones en el seno de la sociedad capitalista.

El exilio, en tanto experiencia fundacional y totalizadora, hermana a la autora con los parias, con los desfavorecidos, con los marginales y con todos aquellos que, por su situación de exclusión, pudiesen ejercer este potencial creativo y/o desestabilizador de una sociedad burocratizada y dominada por los medios de comunicación de masas.

De acuerdo con esto, el sentimiento de mutilación con el que a menudo se ha emparentado la experiencia exílica, es asumido por la

escritora como revulsivo y detonante de la creatividad, así como un elemento favorable pues fomenta la escritura como vía de recuperación de la memoria y, con ella, como herramienta para explicar y reconquistar el presente¹²⁵.

Este gusto por lo marginal como una de las manifestaciones más esclarecedoras del exilio blasquiano se refleja, tal y como se ha puesto de manifiesto, en la actitud de la autora frente al mercado editorial y frente a los círculos de consagración literaria pero también en su trayectoria literaria y en su estilo narrativo.

3.2.5 Díptico de la locura

En la primera mitad de la década de los años noventa, Adélaïde Blasquez publica dos obras muy centradas en el tema de la locura, reflejo del estado de salud mental de la escritora: *La ruche* (1990) (anexo 16)¹²⁶ y *Le prince vert* (1994).

En esta época, Adélaïde Blasquez vive entre París en el invierno y, durante el periodo estival, en el pueblecito bretón de Rosporden donde había heredado una casa de campo de una conocida¹²⁷ y donde la bautizaron como “l’hirondelle” (“la golondrina”), pues llegaba todos los veranos para escribir y reposar de la gran ciudad (anexo 17).

Como se avanzó previamente, también en esta época, la escritora conoce, por intermediación de una amiga común, la poetisa y

125 Recuérdese la cita ya recogida en esta tesis en la que la autora declara: “Je dois tout à l’exil, en particulier la force impérieuse de ma mémoire personnelle. La dé-valeur, la mutilation est de n’avoir pas de mémoire. Or, la banalisation universelle à laquelle on assiste aujourd’hui, l’assassinat de la mémoire collective et individuelle perpétré à l’échelle planétaire par les multinationales de l’information, contribuent, plus que toute autre chose, à asphyxier la créativité des humains. La marginalisation à laquelle m’a poussé l’exil, dont l’exil m’a donné le goût, me met à l’abri de l’asphyxie de ma créativité [...] Je pense que l’exil serait une métaphore de la situation des gens par rapport à ce qu’on appelle la Vérité avec un grand V” (Blasquez, 1983: 111).

126 Se ha recogido en anexo la portada original de la obra pues se trata de una litografía diseñada para la escritora por el pintor Antonio Saura. Originalmente, los dibujos estaban concebidos para aparecer con los colores de la república española, aunque en la portada final figuran en negro sobre fondo amarillo.

127 La escritora no quiso darme detalles sobre quien fue la legataria de la casa. Por su parte, Ramón Chao, me dijo que Adélaïde Blasquez siempre había tenido mucha suerte y se había hecho querer por la gente que la conocía. En relación a este hecho, el escritor gallego me contó que una señora (de quién tampoco desveló la identidad) le había dejado en herencia su casa de Rosporden.

profesora de francés aragonesa Sol Acín¹²⁸, a Laura Campos Bueno. Según el testimonio de su amiga, quien varios veranos la acompañó en sus estancias veraniegas, Adélaïde Blasquez escribía por las mañanas. Cuidaba mucho su dieta: a mediodía, tomaba un gran zumo de zanahoria y manzana y salía al jardín a tomar el sol: “Siempre fui de mañanas. Hay escritores y pintores que trabajan por la noche. A mí siempre me ha gustado reencontrarme con el día, con la luz”¹²⁹.

No obstante, este ritmo aparentemente saludable se vió truncado como consecuencia de un brote psicótico que la mantendría internada en el hospital psiquiátrico de París¹³⁰ y, posteriormente, durante dos veranos consecutivos, en un centro de cura para mujeres del Sur de Francia donde se inspiraría para su quinta obra *La ruche* (Belfond, 1990).

Sin abandonar el tono autoficcional de su producción anterior, se inicia en este periodo lo que podría considerarse un díptico sobre la locura en tanto metáfora del exilio mental y social compuesto por *La ruche* (Belfond, 1990) y *Le prince vert* (sexta novela de la escritora publicada en Belfond, 1994).

Ambas obras tienen como protagonista a una mujer internada en centros psiquiátricos (en *La ruche* se trata claramente de la escritora) diagnosticada de una neurosis maniaco-depresiva.

En marzo de 1995¹³¹, la madre de Adélaïde Blasquez enferma gravemente y la escritora se desplaza hasta Alemania para acompañarla en sus últimos días.

Emma Fischer, convertida en ciudadana británica y detentora del título de baronesa Von Schellerer, título que hereda de su último matrimonio con un noble inglés, fallece el 19 de ese mismo mes (anexo 18).

En los últimos días de vida de Emma Fischer, la escritora experimenta un acercamiento que, según sus palabras, más que una reconciliación madre-hija, se produce como fruto de un sentimiento de solidaridad femenina que la llevaría a superar el rechazo hacia su ger-

128 Intelectual, profesora de francés y poetisa, hija del artista aragonés, Ramón Acín, fusilado en 1936 por los nacionales de Franco.

129 Entrevista realizada en su casa de Zaragoza, el 27 de mayo de 2013.

130 Por los datos que me facilitó Ramón Chao, se trata del centro hospitalario (especializado en psiquiatría) Sainte-Anne situado en el 14° *arrondissement* de París.

131 Existe una incongruencia en relación al año de la muerte de la madre de la escritora pues, si bien Adélaïde Blasquez la dató, en una de nuestras entrevistas, en 1995, en su obra inédita *Les bluettes* la escritora la sitúa en 1999 (Blasquez, 2011: 25).

manía y hacia la calificada por ella de, “langue honnie”, en referencia al alemán.

Si bien, no por ello deja para la escritora de encarnar una presencia castradora, abusiva y omnipotente.

El siguiente pasaje ilustra la relación, anegada de ambivalentes sentimientos, que la escritora experimenta con su madre en los últimos días de vida de ésta. Una relación que, como puede apreciarse, permanece hasta el último aliento ligada al conflicto identitario y a la lengua:

Serait-il qu'une fille doive atteindre l'âge canonique pour se reconnaître dans la gisante entreposé dans un mouroir anonyme, et adhérer de tout son être à cette demi-morte quasiment méconnaissable, et de se savoir liée à elle par une solidarité de femme à femme de l'eau la plus pure, et effacer à jamais en son dedans l'image de la mère abusive, de la mère omnipuissante, pour ne plus voir en celle qui vous a porté dans son ventre que le petit enfant désarmé qu'elle sera devenue sur la fin, comme la jeune parturiente rapproche la tête du nouveau-né de son mamelon gorgé de lait, se faire tout à la fois mère, fille, femme pour la guider d'une main sûre vers la délivrance d'une mort heureuse.

J'affirme, je proclame que dans ce centre de soins palliatifs de Alttötting, aux environs de Munich, où elle s'était retirée en fin de vie, j'ai connu de vrais, de purs instants de grâce, il y a quatre ans jours pour jour, au moins de janvier 1999. Elle n'avait plus toute sa tête, elle n'y voyait plus, elle s'adressait à moi en allemand, ça me mettait un peu mal à l'aise, mais sans plus, jamais, jusque là, nous n'avions parlé allemand entre nous [...] Plus rien ne nous séparait, pas même la langue honnie. Chaque vendredi, à croire qu'elle me transmettait son don d'ubiquité, je l'accompagnais dans ses voyages de fin de semaine en Espagne où elle allait filer le parfait amour avec Pepe mon père, dont la mort remontait à plus d'une trentaine d'années [...]

Au reste, elle m'a rendu la monnaie de ma pièce. D'abord, revenue à ses délires et à sa langue natale : «Mais comment se fait-il que tu parles si bien l'allemand ?». Et comme je lui répondais, croyant lui être agréable, qu'elle était ma mère et que j'étais donc Allemande pour moitié, elle m'a rétorqué, dans un sursaut de lucidité : «Du ? Na so wass! Du bist doch hundert prozeting Spanierin» (Toi? Mais qu'est-ce que tu racontes! Mais tu es cent pour cent espagnole ! toi !) Dans sa bouche,

c'était le plus beau compliment qu'on pût me faire.

Adieu, ma passionaria, la messe est dite, adieu, ma valeureuse, mon impétueuse. Ou plutôt non, à très vite, pour moi aussi l'échéance est proche, à demain, si Dieu veut, hasta mañana si Dios quiere (Blasquez, 2011: 24-27)¹³².

Tras la muerte de la madre, Adélaïde Blasquez regresa a París y mantiene una relación sentimental con un hombre casado¹³³ cuyo desenlace abocaría a la escritora a un intento de suicidio. Tras un periodo de hospitalización y, una vez recuperada, inicia la escritura de su última obra publicada: *Le bel exil* (Grasset, 1999).

Instalada en Zaragoza desde 2002 (anexo 19), ciudad natal de su amiga Laura Campos, la autora consiguió “desterrar” su *espagnolade*.

3.3 Retorno y vejez

Durante los primeros años que siguieron a su regreso a España, Adélaïde Blasquez se mantuvo muy en contacto con la Asociación de Profesores de Francés de Aragón y entabló amistad con su presidenta Isabel Yangüela Martínez¹³⁴, quien promovió la lectura de obras francesas y recitales de poesía en los que, a menudo, la escritora era invitada a participar.

En esta primera época, Adélaïde Blasquez afirmaba no añorar Francia –si bien, echaba de menos la práctica del francés y su musicalidad (Blasquez, 2004)– y parecía convencida de su retorno

¡Qué pinto yo en Francia, si toda mi vida he soñado con volver a España! Aquello era una evidencia pasional, y había que llegar hasta el fondo. Fue como una reparación que no pudo hacer mi padre, un republicano nacido en Ávila, que también tuvo que marcharse de aquí cuando la guerra (Blasquez, 2004).

132 Fragmento extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

133 La escritora no aportó información acerca de su identidad.

134 Gracias a ella obtuve el correo electrónico de Adélaïde Blasquez cuando iniciaba mi andadura investigadora.

Sin embargo, el retorno no consolaría el exilio metafísico y estético que confiere a la narrativa *blasquiana* el componente subversivo de quien hizo de los márgenes un lugar privilegiado para la creatividad y desde el que ejercer la resistencia frente al redil de la cultura dominante.

Obsérvese en la cita, la alusión al movimiento de los indignados en España.

Está hecho desde que he vuelto a mi «patria» descubriendo que España ya no es España y que los españoles actuales, a excepción de los indignados y resistentes, han mandado por saco a todos sus valores de antaño, en particular la nobleza, el heroísmo, la valentía. Cuando pude leer sola, devoré a los novelistas franceses del siglo XIX porque cada uno de ellos celebraba con tanto fervor la nobleza, el heroísmo, la valentía del pueblo español que me compensaban de todo el desprecio, desdén y otras asquerosidades que sufríamos los españoles republicanos de parte de la mayoría de los franceses por ser exiliados y haber perdido la guerra.

¿Moraleja? Lo divertido en ello es que debo también a la misma Francia mi remoto amor por España del que pocos rastros permanecen hoy en día eso sí, *a excepción de los indignados*¹³⁵.

En febrero de 2011, Adélaïde Blasquez terminaba su última novela (según su testimonio, la más autobiográfica), titulada *Les bluettes*.

En paralelo a la redacción de su “obra culmen”¹³⁶, la autora había redactado otros textos sin fechar, todos ellos incluidos en lo que ella misma ha calificado su “obra ultrapóstuma”.

El 13 de abril de 2015, en una conversación telefónica mantenida con la escritora, Adélaïde Blasquez confesaba que “estaba acabada”: “J’ai une grande pierre sur ma tête. Sólo me queda la memoria de España...los poemas...”

Hasta entonces, la escritura había supuesto un acto de afirmación y de resistencia ante la pérdida de la memoria que, frente a la que antaño fuese memoria colectiva, se tornaba memoria personal e individual: una escritura “autoprescrita” que la protegió del alzheimer y de la merma de unas capacidades intelectuales irreversiblemente afecta-

135 Correo electrónico recibido el 13 de abril de 2012.

136 De acuerdo con la expresión de la autora.

das durante los meses de verano del año 2015 debido a un microinfarto cerebral.

Los poemas, la literatura y la escritura de su obra ultrapóstuma se erigen como formas de resistencia frente al “nafragio de la vejez”¹³⁷ y a la pérdida de la memoria, aunque también adquieren la forma de epílogo (o post-scriptum) a su trayectoria de escritora en lo que podría considerarse su último periodo creativo.

3.4 Adélaïde Blasquez: una exiliada *ad eternum*

Car nous avions le culte du rare, du bizarre, et de ce que nous appelions « les excentricités » [...] L' « excentricité » semblait le signe par lequel un petit nombre d'élus se reconnaissaient entre eux ; cela pouvait se passer aussi bien sur le plan héroïque que sur le plan quotidien [...]. C'était avant tout comme la marque d'une confrérie.

Michel Leiris, *L'Age de l'homme*.

Como se ha apuntado en la introducción al trabajo, la trayectoria vital de Adélaïde Blasquez, sus líneas de pensamiento y su proceso creativo (aspectos todos ellos sobre los que se irá profundizando a lo largo de la presente Tesis) me han llevado a considerar el exilio como columna vertebral de su trayectoria, tanto personal como literaria, y a estudiarla desde la categoría de “exiliada”, sin pretender caer por ello en simplificaciones o en generalizaciones acerca de la especificidad que reviste su caso.

La clasificación de “escritora exiliada” podría ponerse en entredicho teniendo en cuenta que la autora no cumple con algunas de las características normalmente vinculadas al “escritor exiliado” prototípico en el contexto hispánico: nacido en España, con el español como lengua

¹³⁷ Se trata de una expresión recurrentemente utilizada por la escritora en las últimas conversaciones telefónicas que mantuvo con ella.

materna, con una carrera literaria a sus espaldas y que, por motivos políticos (censura, persecución, etc) se ve obligado a abandonar su país.

Recuérdese que Adélaïde Blasquez no nace en España sino en Larache (Marruecos), protectorado español entre 1911 y 1956, donde su padre, el comandante de Estado Mayor durante la II República española José Martín Blazquez, fue destinado cuando se produjo el cambio de mandos militares en la Circunscripción Occidental (Ceuta-Tetuán y Larache) del Ejército de África. Sin embargo, este hecho puede considerarse completamente fortuito ya que la familia regresó a Madrid a los pocos meses del nacimiento de la niña. En este sentido, la escritora afirma no guardar ningún recuerdo de su periodo “marroquí”. Es más, reniega de este dato, como puede comprobarse en las notas biográficas de sus obras (en las que se destaca su origen español), así como en la respuesta que obtuve en el curso de la primera entrevista realizada en febrero de 2011 cuando le pregunté por su lugar de nacimiento, a lo que la escritora contestó: Ávila, 14 de abril¹³⁸.

En segundo lugar, el “exilio” de Adélaïde Blasquez a Alemania, e inmediatamente después a Bruselas, no se trata de una decisión soberana de la escritora pues no era sino una niña de cinco años que se limitaba a acompañar a su madre y a sus hermanos ante el peligro de que Madrid cayese en manos del ejército rebelde.

En consecuencia, no puede hablarse de una escritora que tuviese a sus espaldas una carrera literaria forjada y que, con motivo de la persecución y/o de la censura, tomase la determinación de exiliarse (caso, entre otros, de Agustín Gómez-Arcos).

Su exilio, tal y como la autora lo definiese en una entrevista concedida en 1983 a Karl Kohut con motivo de la publicación de una obra monográfica sobre escritores extranjeros instalados en París, es más una cuestión sentimental y memorial que factual (si nos atenemos al significado canónico del término y a la naturaleza de los acontecimientos que se sucedieron en su infancia)

Je me demande si je ne triche pas en me considérant comme exilée, étant donné que j'ai passé ma vie en France, que je suis allée à l'école en

138 Más adelante se desarrollará este aspecto en relación a la ambigüedad autobiográfica de la escritora que nació en Larache el 25 de julio de 1931.

France, que ma culture est surtout française. Oui, j'ai vécu l'exil de mes parents, celui de ma mère en particulier, qui était triplement exilée. Mais peut être n'est-ce là qu'un exil par procuration (Blasquez, 1983: 110).

Si en 1976, la autora se autodefinía en el epílogo de su segunda obra, *Gaston Lucas, serrurier...* (Plon, 1976) como “romancière exilée” (Blasquez, 1976: 263), en 1983, tal y como lo recoge la cita reproducida más arriba, considera; por una parte, haber vivido un “exil par procuration” (Blasquez, 1983: 110); por otra, sentirse inmersa en un exilio “metafísico y estético” (Blasquez, 1983: 109).

Queda pues claro que su exilio tiene un vínculo inquebrantable con la lengua, la escritura y la literatura y que trasciende, por tanto, su primera acepción como desplazamiento geográfico forzado (aspecto que será abordado en el capítulo siguiente relativo al marco epistemológico).

En este sentido, si quizá pudiese resultar impreciso referirse a Adélaïde Blasquez como “escritora exiliada” en el sentido estricto del término, existe un posicionamiento vital cercano a los márgenes, un cuestionamiento sobre lo institucional hegemónico y una crítica de la versión oficial de la Historia (con mayúsculas) que la convierte, a mi entender, en “escritora exiliada” (tanto desde un punto de vista sentimental como intelectual).

El exilio comporta así “una actitud intelectual, una postura moral y un principio creativo” (Kunz, 2003: 287) tal y como ha destacado el profesor Marco Kunz en relación al “autoexilio” del escritor Juan Goytisolo que, desde mi punto de vista, se produce de un modo similar (salvando las distancias) en el caso de Adélaïde Blasquez.

Desde esta perspectiva, he entendido la categoría de “escritora exiliada” en el sentido que el profesor Kunz otorga al “escritor centrífugo”: “un individuo difícilmente recuperable por el sistema”, puesto que tiene una “proteica condición de gitano frente al payo, negro frente al blanco, obrero frente al patrón, mujer frente al hombre, joven frente al adulto, homosexual frente al heterosexual, agregada a su fundamental rechazo del lenguaje literario heredado e impuesto”, lo que lo arrinconará “en los márgenes de la sociedad, invistiéndole de la fuerza invencible del paria: la libertad omnímoda de quien nada tiene que perder”¹³⁹.

139 Véase Juan Goytisolo (1993): “De la literatura considerada como delincuencia”, *Contracorrientes*, Barcelona: Montesinos, citado por Marco Kunz (2003). *Juan Goytisolo: metáforas*

Sin embargo, Adélaïde Blasquez comparte igualmente algunas de las características que Kunz atribuye al escritor exiliado centrípeto; fundamentalmente, su “hispanocentrismo sentimental” (Kunz, 2003: 288).

Un hecho que la conduce, a base de “rumiar” recuerdos y construir una imagen mítica del país natal, a una pérdida de sentido de la realidad lo que, además de determinar su elección genérica (una suerte de ficción autobiográfica), desempeña un papel fundamental en la construcción de su mito de la *espagnolade*.

Y es que, este discurso de exaltación de la marginalidad, quizá deba afrontarse con ciertas reservas en un contexto, el parisino, en el que durante las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, la bohemia y lo marginal, parecían encarnar el espíritu cosmopolita y variopinto de la, por entonces, capital de las letras.

Cualidad esta última cuya vigencia ha sido defendida por Casanova¹⁴⁰.

Además, dicho posicionamiento guarda una total coherencia con la pertenencia de la escritora al llamado por Bourdieu “*sous-champ de production restreint*” (Bourdieu, 1992: 302) que se viene defendiendo en esta Tesis.

De modo que puede afirmarse que, consecuencia del exilio pero, sobre todo, de la interiorización de éste como pérdida de un centro, del desarraigo, de un profundo sentimiento de no pertenencia y del estigma de “sentirse extranjera” –es decir, extraña, ajena, Otra, características que definirían el exilio interior de la autora– la narrativa blasquiense representa una tendencia centrífuga que se opone a las fuerzas centrípetas del poder hegemónico: la sociedad patriarcal y una cultura institucionalizada desde la que se amparan las producciones canónicas.

Por tanto, al atribuirle a la escritora los adjetivos de “exiliada” y “centrífuga” me refiero a un posicionamiento ante la realidad y al modo de construirla y expresarla a través de la escritura, así como a la relación que establece con su contexto de producción y de recepción.

Si bien el desplazamiento geográfico inicial que Adélaïde Blasquez experimenta en su infancia determina esta posición en gran medi-

de la migración, Madrid: Ed. Verbum, pp. 219-227.

140 La crítica francesa defiende que: “Paris demeure la capitale des «*démunis*» ou des marginaux spécifiques [...] et continue à donner existence littéraire aux écrivains des pays les plus éloignés des centres littéraires” (Casanova, 1999: 230).

da- debido al cambio lingüístico y de referentes culturales- predomina en ella un sentimiento de aislamiento interior cuyo correlato literario se traduce en unos textos distinguidos por la “polifonía, pluriperspectivismo, intertextualidad, fragmentarismo e hibridismo cultural” (Kunz, 2003: 298).

A ello se añade un destacable componente autobiográfico, impregnado de ficcionalidad, que cristaliza en el relato de un “yo” excéntrico, disperso, deshilvanado y fragmentario que halla, paradójicamente, su centralidad y coherencia en dichas características.

La excentricidad puede leerse en doble sentido: desde el punto de vista de las estrategias narratológicas y discursivas articuladas en el seno de la obra y desde la posición que ésta ocupa dentro del campo literario (periférica y “minorizada” frente a la centralidad de unas producciones canónicas).

En la entrevista que Adélaïde Blasquez le realiza a Luce Irigaray en 1979 con motivo de la publicación en España de *Spéculum de l'autre femme* (publicada en Francia en 1974), la psicoanalista y lingüista francesa defiende la necesidad de ruptura que la mujer ha de llevar a cabo con una lengua y una sintaxis construidas a imagen y semejanza del modelo aristotélico, lógico y patriarcal que no responden a la expresión del deseo femenino y de su imaginario. En este sentido afirma que “las mujeres se encuentran exiliadas dentro de esta sociedad” (Irigaray, 1979: 44) y que no han de conformarse con disponer de “una pequeña región dentro de una gran lengua, sino de modificar las estructuras mismas del lenguaje” (Irigaray, 1979: 43). Esta última idea enlaza con la definición y características de la “littérature mineure” propuesta por Deleuze y Guattari en su obra *Kafka, pour une littérature mineure* (1975).

Sin ánimo de encorsetar a la escritora en una categoría estanca e inamovible que determine una lectura única de su obra, se ha creído pertinente justificar el enfoque adoptado en la presente Tesis al calificarla de “escritora exiliada” pues con ello se aglutinan las cualidades de marginalidad y de subversividad, la imperativa necesidad de descolonialidad de una lengua y un pensamiento androcéntrico y la ardua reivindicación de la emancipación femenina.

Luchas en las que Adélaïde Blasquez se ha sentido profundamente exiliada.

4

M A R C O
E P I S T E M O L Ó G I C O

4.1. Por una literatura historizada

La creencia en que las lógicas de dominio que rigen socialmente emergen a través de los textos de ficción, condicionan el tipo y las estrategias discursivas y determinan la posición de las obras dentro del campo literario corresponde a una línea teórica ecléctica desde la que se cree fundamental *historicizar* y politizar el estudio de la literatura con el objetivo de cuestionar las formas culturales legitimadas por un poder hegemónico (al que también se viene denominando centrípeto) y que, en el ámbito literario, se asimila al canon.

La relectura a partir de los años ochenta de un conjunto de obras literarias canónicas escritas en Inglaterra durante el Renacimiento –un corpus fundamentalmente formado por el teatro isabelino y, concretamente, por la obra de William Shakespeare (Montes Doncel, 2004: 208)– supuso, por parte de un grupo heterogéneo de críticos encabezados por Stephen Greenblatt, un intento de redefinir el campo sociocultural en el que dichas obras se habían producido y con ello, de replantear el canon a través de una reorientación analítica en la que confluyesen aspectos sociales, políticos e históricos que permitiesen interpretar los

textos literarios como prácticas discursivas contingentes, en tanto se entendía que éstos estaban determinados histórica, social y materialmente por el contexto de producción, difusión y recepción de los mismos.

Bajo la denominación de Nuevo Historicismo (término acuñado en 1982 por Greenblatt en la Universidad de Berkeley) se puso de manifiesto una voluntad de ruptura con las matrices de poder implementadas por la crítica tradicional heredera del formalismo ruso y perpetuada a través de la *New Criticism* que asumía el inmanentismo de la obra artística, al margen del contexto histórico, del tiempo y de sus implicaciones políticas.

En otras palabras, se trataba de revelar la historicidad del texto en detrimento de la literariedad del mismo.

Inspirados de la noción de cultura aportada por Clifford Gertz desde la antropología simbólica¹⁴¹ e influenciados por la teoría boudieusiana de los campos, así como por el postestructuralismo y el análisis de los mecanismos de control social llevado a cabo por Foucault¹⁴², los *nuevos historicistas* concibieron la literatura (y su estudio) como la subjetivación y la representación discursiva de la Historia, y su aproximación a los textos a partir de la proyección de los mismos en el contexto histórico. Un hecho que enlazaba con la percepción de una literatura plenamente determinada por la historia y de una historia textualizada que no estaría constituida por los hechos en sí mismos sino por las “huellas textuales de dichos hechos” (Pontón, 1998: 14). En este sentido, y en la línea del materialismo histórico, se defendía que toda producción cultural estaba inscrita en el proceso histórico, lo que la convertía en representativa de las luchas de poder inherentes al mismo. Una perspectiva compartida por el materialismo cultural, cuyo principal mentor, Raymond Williams, sostenía que no es posible establecer una separación entre arte, cultura y otro tipo de prácticas sociales y cultura-

141 Según Clifford Geertz, el término cultura “denota una estructura de significados encarnados en símbolos y transmitida históricamente, es decir, un sistema de concepciones heredadas que se expresan de manera simbólica y mediante las cuales los hombres se comunican, se perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y de las actitudes ante ella” (Clifford Geertz citado por Montrose, 1998: 162). Véase traducción española de Clifford Gertz (1973). *The Interpretation of Cultures: selected Essays*. Basic: Nueva York [*La Interpretación de las Culturas*, Mexico: Gedisa, 1987], citado por Louis Montrose en: “Los nuevos historicismos”, *Nuevo Historicismo* (1998) (coord. Antonio Penedo y Gonzalo Pontón), ARCO/ LIBROS: Madrid. pp.151-191.

142 Fundamentalmente a través de la idea del panóptico desarrollada en *Surveiller et punir* (1975, Gallimard).

les. En este sentido, Williams se distanciaba de la ilusión formalista de la “compleción artística” (Greenblatt, 1998: 35) y emplazaba a la obra artística (y a las producciones literarias en particular) en un circuito de significaciones así como de toda una serie de “procesos de producción e intercambio” (Pontón, 1998: 11).

En una línea similar, Louis Montrose ha defendido; por una parte, lo que denomina la “textualidad de la historia” entendiendo por ésta una visión de la historia basada en la subjetivación de la experiencia de dicha historia; por otra, la “historicidad de los textos”, es decir, la especificidad histórica incrustada en el relato, algo que, a su vez, revelaría el hecho de que

La supervivencia de unas huellas en lugar de otras no puede tomarse como algo meramente contingente, sino que tiene que ser consecuencia, como mínimo parcial, de procesos sutiles de preservación y eliminación selectivas (Montrose, 1998: 181).

En este sentido, tanto el Materialismo Cultural como el Nuevo Historicismo responderían, más que a una línea teórica *estricto sensu*, a un cuerpo ecléctico de actividades (en las que confluyen el análisis histórico, sociológico y literario) orientado hacia el análisis cultural y que se desarrolla en el seno de corrientes como el feminismo, la teoría marxista, el estructuralismo y el postestructuralismo (Dollimore, 1998: 130).

Si bien, dicho “método” ha trasvasado el campo de aplicación inicial (el teatro isabelino), no ha sido bien recibido por la crítica de manera generalizada.

Así, abierto a relecturas de los clásicos desde una perspectiva histórica, así como a visibilizar a voces tradicionalmente marginadas y/o pertenecientes a las llamadas “clases subalternas” dicho método habría sido, de acuerdo con Pascale Casanova, escandalosamente denostado en Francia debido a su “impérialisme de l’universel” (Casanova, 1999: 55) empleando la expresión de su maestro, el sociólogo Pierre Bourdieu.

En otras palabras, la subversividad crítica de dicha “orientación histórica” (Montrose, 1998: 175) dentro del campo de los estudios literarios sería criticada, entre otras razones, por encarnar una voluntad de distanciamiento de los valores estéticos y “puramente artísticos”

(Bloom, 1995: 32) ensalzados por, entre otros, Harold Bloom en su *Canon occidental*, rechazando los criterios de sublimidad y de representatividad postulados por la crítica tradicional para perpetuar lógicas de dominio y procesos de legitimación artística que habrían privilegiado la visibilización de unas obras en detrimento de otras.

Estas dos características (la primera de corte literario y textual; la segunda socio-histórico) enlazan, en el caso de las escrituras del exilio, con los procesos de asimilación y disimilación a la cultura dominante. Algo que, a mi entender, y en el marco de la crítica materialista, puede relacionarse con las tres fases del proceso histórico y cultural descritas por Dollimore

Consolidación, subversión y contención. El primero se refiere a los medios ideológicos mediante los cuales un orden dominante intenta perpetuarse; el segundo a la subversión de ese orden; el tercero, a la contención de presiones ostensiblemente subversivas (Dollimore, 1998: 142).

Extrapolado al estudio de la obra blasquiana, los procesos de subversión y contención (pues el de consolidación vendría impuesto desde el “orden dominante”) tendrían que ver con el relato de la experiencia de la alteridad vivida por la autora como consecuencia del exilio. El primero, ligado a la necesidad de disimilación de la cultura dominante a través de la reivindicación de las raíces hispánicas de la autora, pues éste aflora a través de la “ruptura” de la lengua francesa a través del sustrato español y, en consecuencia, de una utilización “hors-norme” de la lengua y, a través del discurso de la alteridad construido desde su posición de mujer; el segundo, a una voluntad de asimilación (a través de la elección de la lengua francesa y/o adhiriendo a corrientes y/o tendencias literarias legitimadas en la cultura de recepción) que permite a la autora adquirir una cierta legitimidad y representatividad dentro del campo literario francés de su época. Es decir, ocupar una posición (más o menos visible) dentro del “orden dominante”. Este análisis se sustenta en la teoría de los campos de poder elaborada por Pierre Bourdieu así como en sus reglas de jerarquización interna. Según el sociólogo francés, el campo literario

Es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición [...] que se pueden y deben tratar como un “sistema” de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha (Bourdieu, 1995: 345).

En este sentido, y como se desprende de los datos aportados en los epígrafes de recepción de la obra y en las conclusiones sobre las obras de referencia consultadas, la producción blasquiense se adapta a las características enunciadas por Pierre Bourdieu en relación a lo que el sociólogo francés denomina “*sous-champ de production restreint*” (Bourdieu, 1992: 302), es decir, a aquel campo constituido por producciones autónomas que se salen de los grandes circuitos de difusión editorial y en el que “*les producteurs n’ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents directs*” (Bourdieu, 1992: 302).

Esta incapacidad de la obra blasquiense para llegar al gran público y pasar a formar parte del “*sous champ de grande production*”¹⁴³ (Bourdieu, 1992: 302) sitúa a la escritora en una posición periférica cuya causa y consecuencia se aúnan en el mismo fenómeno: el sentimiento de exilio de la escritora.

Las metáforas del exilio que emergen en su narrativa pueden así ser concebidas como manifestaciones de las tensiones existentes entre el contexto histórico y socio-cultural de producción y recepción de la obra y los procesos de subjetivación de la historia materializados por la autora. Por tanto, resultado y causa de dichas tensiones, sería la posición de su obra en el seno del campo literario, así como las estrategias discursivas empleadas.

143 Según Bourdieu este “subcampo” estaría condicionado por unos principios de jerarquía interna fundamentados en criterios tales como la tirada, el número de representaciones de una obra teatral, el conocimiento y reconocimiento por el gran público (Bourdieu, 1992: 302). Es decir que, frente al “*sous-champ de production restreint*”, en el que el éxito de las obras sería medido entre “*pares*” pertenecientes al mundo de las letras, en el campo opuesto, primaria la subordinación a las exigencias del mercado en aras a llegar al gran público. En este sentido, este campo “amplio” se encontraría simbólicamente desacreditado (Bourdieu, 1992: 302).

En un reciente artículo de Guy Scarpetta aparecido en julio de 2015 en la edición española de *Le Monde Diplomatique*, (“Cuando el arte de la novela se apodera de la historia”), el escritor y crítico francés defiende la existencia de un relato histórico en el que la Historia aflora a través de la subjetivación de la misma por parte del autor y fragua en unas estrategias discursivas que no han de estar imperativamente ligadas a las propias de la novela histórica. En otras palabras, la Historia no se limita al relato de acontecimientos (prestando atención a unos hechos históricos verificables en los anales o las crónicas) sino al impacto que produce dicho acontecimiento en el autor, en el narrador o en el protagonista de la obra, así como la forma en que éste lo vive íntimamente. El relato histórico se convierte en una Historia de la memoria y, en ese caso, Scarpetta (refiriéndose a la novela de Jorge Semprún) sostiene que,

No se trata de hablar sobre los campos sino, más bien, de indagar, a través de todo un juego de cortocircuitos temporales, de resurgimientos involuntarios, de exhumaciones intempestivas, la forma en que esa experiencia es vivida subjetivamente y se inserta en el tiempo hasta impregnar las sensaciones ulteriores más pequeñas de quienes la atravesaron. El tema oficial es Buchenwald; pero el verdadero tema es más la memoria que la historia (Scarpetta, 2015: 17).

Dichas palabras serían de muy similar aplicación para el caso de la narrativa blasquiiana.

De modo que las tensiones vividas por la autora como consecuencia de su contexto histórico -Guerra Civil española y Segunda Guerra Mundial, penurias y exilio- y de su posición en éste como sujeto social emergen; en primer lugar, a través de las temáticas abordadas, del género elegido (una suerte de ficción autobiográfica) y de la representación de un “yo” mujer-extranjera.

En segundo, de las estrategias discursivas y estilísticas articuladas- ruptura cronológica, fragmentación diegética (que desvela un relato consciente de las digresiones de la memoria), polimodalidad, polifonía vocal e hibridez lingüística, entre las más destacables.

Dichos factores (contextuales y estructurales) la sitúan en los márgenes como consecuencia de una bastardía “hors-norme” que aleja sus textos de un cierto purismo lingüístico y de una ortodoxia discursiva

que parece aún presente como elemento legitimador dentro del campo literario francés.

Este último punto ha sido abordado por Lidye Salvayre, escritora francesa hija de exiliados españoles y ganadora del premio Goncourt 2014 por su novela *Pas pleurer* (Seuil) quien, en una entrevista publicada en *El País* (5 de octubre de 2015) con motivo de la traducción de su obra al español, defendía que

Francia es un país donde, a partir de la creación de la Academia Francesa en el siglo XVII, se censura todo lo que sea popular, como si fuera una mancha que borrar [...] Frente a la rigidez de ese modelo, lo extranjero es percibido como una amenaza [...] Todavía nos gobierna esa exigencia de hablar como es debido [...] Puede que la literatura no haga más que reflejar la rigidez y la exigencia del modelo de integración francés, que requiere una asimilación casi total¹⁴⁴.

De sus palabras emerge el análisis y la reivindicación de las tensiones que surgen como fruto de dichos procesos, así como el resultado de los mismos (en términos de reconocimiento y representatividad) ha supuesto, desde las últimas décadas del siglo XX, una reorientación de la crítica (en la que confluyen diferentes corrientes como el feminismo y el postcolonialismo) que ha cuestionado los discursos normativos e incluso, según Montrose “sacudido, por no decir minado, los principios estéticos, morales y ontológicos que prescriben las normas ideológicas de los estudios literarios tradicionales” (Montrose, 1998: 153-154).

En el caso concreto de la literatura producida en el exilio o por escritores exiliados, abundantes voces críticas¹⁴⁵ defienden que esta cuestión se hace patente tanto en los textos de ficción, en los que cristalizan de forma perspicua las relaciones de dominación (a través de las

144 Entrevista de Alex Vicente publicada en la edición digital de *El País*, (5/10/2015). Consultada en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/04/actualidad/1443981484_842999.html

145 Para el caso concreto de la literatura del exilio republicano, esta idea ha sido defendida por Michel Ugarte en su ensayo *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo* (1999: 9), así como por Jose Manuel Aznar Soler en un artículo titulado “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos” (2002: 11) y, más recientemente por Mari Paz Balibrea en su ensayo, *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio* (2007: 32).

temáticas abordadas, los personajes puestos en escena, los mecanismos narratológicos, los géneros cultivados, etc), como en los textos críticos (inevitablemente politizados, aunque no por ello carentes de científicismo) que se desprenden del análisis de dichas obras.

Edward Said que, con su célebre ensayo *Orientalismo* (1978), abre el camino de los estudios postcoloniales, defiende que

El consenso general y liberal que sostiene que el conocimiento ‘verdadero’ es fundamentalmente no político (y que, a la inversa, el conocimiento abiertamente político no es verdadero), no hace más que ocultar las condiciones políticas oscuras y muy bien organizadas que rigen la producción de cualquier conocimiento (Said, 1990: 29).

En la misma línea, Homi K. Bhabha defiende en *El lugar de la cultura*, la responsabilidad política del crítico (al que define como “criatura literaria y animal político”) que “debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico” (Bhabha, 2001: 29).

Por su parte, dentro del ámbito concreto del feminismo, Borrás Castanyer defiende la politización de la literatura gracias a la crítica feminista (Borrás Castanyer, 2000: 19), una idea que, en términos generales, viene a defender Chandra Talpade Mohanty, fundadora del feminismo postcolonial, al sostener que no existe academia apolítica y que toda producción de conocimiento es “una práctica directamente política y discursiva en tanto que tiene propósitos e ideologías (Mohanty, 2008: 120-121).

También desde el ámbito sociológico, Pascale Casanova destaca la dependencia de la literatura respecto al espacio político, argumentando que la lengua es material literario al tiempo que objeto de política y, por ende, constituye un “affaire d’État” (Casanova, 1999: 56).

En este sentido, la investigadora francesa propone una crítica al servicio de los “excéntricos” (entre los que sitúa a los periféricos, a los desvalidos y a los dominados), defendiendo la necesidad de crear.

Une sorte d’arme critique au service de tous les excentriques (périphériques, démunis, dominés) littéraires [...] un instrument pour lutter contre les évidences, les arrogances, les impositions et les diktats

de la critique centrale, qui ignore la réalité de l'inégalité d'accès à l'univers littéraire (Casanova, 1999: 479).

Desde mi punto de vista, este método crítico asume las reivindicaciones que, desde el postcolonialismo y la teoría feminista vienen planteándose en relación a las creaciones y manifestaciones culturales producidas por las llamadas “clases subalternas”. Además, se adapta a los objetivos de recuperación y visibilización de una escritora que, por razones de distinta índole ha permanecido en un espacio de no reconocimiento e invisibilización.

4.1.1 La doble colonización simbólica

A lo largo de este trabajo se ha utilizado la expresión “doble colonización simbólica” para referir el caso de Adélaïde Blasquez en tanto escritora mujer y exiliada y, por ende, dominada por dos sistemas culturales: el del país de acogida y aquel representado por la jerarquía patriarcal, defendiendo que tanto ella como su obra se sitúan en un espacio marginal o de exclusión respecto a formas culturales consagradas del panorama literario e intelectual de su época¹⁴⁶.

Dentro de las prácticas neohistoricistas, se estudian, si bien partiendo de contextos y/o casos concretos, diferentes ramificaciones del proceso de perpetuación del poder que ponen de manifiesto las lógicas de dominación: los estudios postcoloniales –en relación a las tensiones entre comunidades nacionales distintas–, y el feminismo crítico –respecto al papel desempeñado por la mujer dentro de un sistema regido por la jerarquía patriarcal–.

No obstante, cabe precisar que, si bien la aplicación de determinados presupuestos teóricos extraídos de este último parece incuestionable para el estudio de la autora y de su obra -dado mi interés por restaurar su visibilidad cultural, así como por analizar la representación de la mujer en la literatura y la posición marginal de lo femenino en el entramado sociocultural- la elección de la teoría postcolonial podría

146 Como se señaló en el epígrafe 1.4. de “notas y reflexiones sobre la recepción de la obra blasquiana en Francia”, en términos bourdieusianos, la autora y su obra se situarían dentro del “sous-champ de production restreint” (Bourdieu, 1992: 302).

ponerse en entredicho si nos ceñimos, *stricto sensu*, al que ha sido originariamente su punto de mira: las culturas afectadas por la colonización y por un posterior proceso emancipatorio.

Es obvio que el corpus narrativo que se analiza no se ha producido en un territorio ocupado por ninguna potencia colonial europea, sino que emana de la propia civilización occidental y está escrito por una autora de origen europeo.

Si bien, no puede obviarse la relación especial entre España y Francia, no en términos de colonialismo, sino como país limítrofe receptor de exiliados políticos y con diversas oleadas de exiliados liberales a Francia desde la Revolución de 1789 así como con una tradición afrancesada a nivel ideológico.

El caso de Adélaïde Blasquez (así como el de otro/as escritore/as que han atravesado las fronteras del exilio y que ocupan una posición de asimetría respecto a una comunidad hegemónica) revela procesos similares que asemeja la percepción y representación identitaria entre colonizados y exiliados, así como las temáticas y los mecanismos discursivos y narratológicos articulados por éstos en sus escritos.

Esta comparativa se justifica en la existencia de “instrumentos universales” basados en principios de contigüidad y de diferenciación que crearían, de acuerdo con Casanova, “familles littéraires” (Casanova, 1999: 244)¹⁴⁷ y que permitirían trascender tanto la clasificación basada en criterios estéticos, cronológicos y/o nacionales atribuibles a un autor aislado, como la perspectiva comparatista clásica.

Il y a des “effets de domination” qui sont partout les mêmes, qui s’exercent en tout lieu et en tout temps de façon identique, et dont la connaissance fournit des instruments (presque) universels de compréhension des textes littéraires. Ce modèle permet en effet de comprendre des phénomènes littéraires totalement différents et éloignés dans le temps et dans l’espace, en faisant abstraction des particularités historiques secondaires. Le fait d’occuper une position dominée et excentrique a des effets si puissants que l’on peut rapprocher des écrivains que tout sépare

147 Al hablar de “familias literarias” la autora se refiere a los conjuntos de casos que, aunque a veces estén muy alejados en el espacio y en el tiempo están unidos por un parecido de familia que podría definirse una suerte de hermanamiento entre creadores cuyas obras hacen visibles las tensiones fruto de situaciones de dominación.

en apparence (Casanova, 1999: 242).

Desde dicho enfoque, primaría el valor de internacionalización aportado por los escritores “excéntricos” en detrimento de la universalización de los escritores “centrales” pues, la primera se construye a través de relaciones especulares de alteridad (así como de la tensión fruto de la asimilación y la disimilación) mientras que la segunda implicaría la imposición de unos valores considerados extrapolables a cualquier contexto en aras a conseguir una dominación política (sea cual sea el ámbito en el que ésta se materialice). Recuérdese, el citado “impérialisme de l’universel”.

En términos sociolingüísticos, Edward Said ha afirmado, poniendo de manifiesto el poder subversivo de dichas producciones, que la literatura fruto de dicha conciencia se convertiría en “una alternativa a las instituciones de masas que presiden la vida moderna” (Said, 2005: 192).

De modo que el posicionamiento ante el objeto de estudio (crítico, ético y, por ende, político) parte de una concepción *historicizada* de unos textos que, dada su posición excéntrica, comparten unas líneas de contigüidad que los hermana y que permite su estudio a partir de unos instrumentos univer

4.1.2 Postcolonialismo y colonialidad

En torno a los últimos años de la década de 1970 surge, inspirado de la noción gramsciana de “clase subalterna” – siendo ésta aquella que, subordinada a una hegemonía, queda desposeída de poderes fácticos y relegada a posiciones secundarias en el seno de una comunidad- y, como consecuencia lógica de los procesos de descolonización iniciados con la independencia de la India del Imperio Británico en 1947, un grupo de académicos, dirigidos por Ranahit Guha Gyan Pandey que centra sus estudios en el sujeto subalterno dentro del contexto surasiático, incidiendo en la recuperación de su conciencia y en los modos de representación de su identidad frente a la potencia colonial y a las élites culturales.

En palabras de Spivak, el bautizado *Subaltern Studies group* trataba de “reescribir el desarrollo de la conciencia de la nación india” (Spivak, 1985: 18).

Ojeda esboza la génesis del grupo en los siguientes términos,

Influídos por el “subalternismo” de Gramsci, el deconstruccionismo de Derrida y las teorías posestructuralistas y posmodernas, el grupo surgió como un colectivo editorial para la elaboración de *Subaltern Studies. Writings on South Asian History and Society*, publicación periódica cuyo primer número salió en 1982, bajo el estímulo de dismantelar, a partir de una indagación textual y discursiva, la razón ilustrada de la dominación colonial que produce a los sujetos subalternos¹⁴⁸.

Sin embargo, a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa, el estudio de la conciencia, de las interpretaciones y representaciones en el contexto postcolonial que problematiza dicho grupo queda prácticamente “fagocitado” por la corriente crítica postcolonial, iniciada a partir de la publicación de *Orientalismo* (1978) de Edward Said.

Así, tanto el Grupo de Estudios Subalternos como los teóricos que apuestan por adoptar la perspectiva postcolonial para el análisis de las formas de producción cultural, comparten unos mismo parámetros epistemológicos (aunque adaptados a contextos diferentes) que acabarán por consolidarse en la década de los noventa, bajo la corriente crítica postcolonial, con la aparición de obras colectivas tales como *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (1989) y *The Postcolonial Studies Reader* (1995) o de *The Location of Culture* (1994) de Homi Bhabha, así como una de las consideradas obras fundacionales del postcolonialismo crítico, *Orientalismo* (1990) de Edward Said.

En esta última, el intelectual palestino elabora una crítica de las relaciones Occidente-Oriente exponiendo los mecanismos de construcción del Otro y haciendo hincapié, tal y como explica Juan Goytisolo en la introducción a la obra, en la

Apropiación y definición- siempre reductiva- de lo ‘oriental’ en todas sus formas sociales, culturales, religiosas, literarias y artísticas por parte de aquellos en provecho exclusivo, no de los pueblos estudiados sino de los que, gracias a su superioridad técnica, económica y militar, se

148 CECIES. Entrada de Rafael Ojeda para la voz “subalterno” del diccionario del pensamiento alternativo II <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=135> (Consultada el 01/02/2014).

apercibían para su conquista y explotación (Goytisolo, 1990: 9).

Dos son los puntos fundamentales que me interesa rescatar de la teoría expuesta por Said: la génesis de un discurso sobre la alteridad en el que se exotiza u orientaliza al sujeto colonial, y las relaciones de dominación que cristalizan en dicho discurso.

De acuerdo con el profesor y crítico literario, el orientalismo es un tipo de discurso que emana y se difunde desde un *locus* enunciativo hegemónico, creando una imagen de lo Otro, generalmente devaluada y “minorizada”, de forma a seguir imponiendo su autoridad.

En ambos casos, emerge de manera más o menos explícita el panoptismo foucaultiano; en el primero a través del desarrollo de un discurso sobre el “ser colonizado” (“prisionero”) en el que éste “est vu, mais il ne voit pas; objet d’une information, jamais sujet dans une communication” (Foucault, 1975: 234); en el segundo, a través de un discurso que emana del propio colonizado pero en el que éste no es capaz de verse a sí mismo sino a través de la mirada del Otro que lo vigila y lo castiga.

Este sería el efecto más atroz del Panóptico, en palabras de Foucault:

Induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action (Foucault, 1975: 234).

Una deriva de las formas de perpetuación del poder que también alcanza a la escritura femenina a través de los mecanismos autorreferenciales articulados por la mujer-escritora para representarse. Este poder incrustado cristaliza en la frase de Hélène Cixous “Y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada” (Cixous, 1995: 19).

Sin embargo, Said se distancia del maquiavélico mecanismo operado desde el panoptismo y ofrece una visión esperanzadora al defender que, si bien existen una serie de coacciones internas ejercidas desde el poder imperial contra la “colonia” que ejercen un efecto inhibitor y/o denigrante sobre la cultura, éstas pueden disuadirse a través de la creación de escritores, pensadores y artistas desde espacios de insurgen-

cia –a los que Homi K. Bhabha denomina “in-between” (Bhabha, 2002: 18)– que desestabilicen la univocidad discursiva de la hegemonía.

En este sentido, Said no apoya su tesis exclusivamente en un catálogo de textos canónicos sobre Oriente, sino en el conjunto de generalizaciones históricas que crean una imagen externa e interesada de lo Otro en beneficio de lo propio. Por ello, concluye que “las ideas, las culturas y las historias no se pueden entender ni estudiar seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o, para ser más precisos, sus configuraciones de poder” (Said, 1990: 24).

Sin embargo, insisto en que lo que interesa principalmente de cara al análisis de la producción narrativa blasquiense radica en la identificación de los recursos y mecanismos articulados por el sujeto “colonizado/ subalterno” (en este estudio encarnado por la mujer exiliada) para relatarse a sí mismo y reconstruir su identidad, máxime, cuando las herramientas empleadas por éste son aquellas impuestas por la fuerza hegemónica.

En este sentido, es de rigor discernir entre lo que es análisis del discurso colonial y crítica postcolonial ya que, según Vega, si bien ambas perspectivas son insolubles, el primero se centra en la textualidad del imperio y sus prácticas culturales (Vega, 2003: 16), mientras que la segunda (en la que sitúo mi análisis)

Aborda prioritariamente el proceso de contestación y resistencia, la subversión del legado cultural y literario de la metrópoli y el surgimiento de prácticas textuales que se definen por la experiencia de la colonización y la independencia (Vega, 2003: 16).

El término postcolonial comporta una cierta complejidad y ambigüedad que ha supuesto una negociación y redefinición de su significado por parte de la crítica a partir de la década de los ochenta del pasado siglo.

De modo que, en la actualidad, “postcolonial” no se refiere únicamente al periodo que se abre tras los procesos de emancipación de las colonias, sino que, de una forma más extensa, es utilizado en referencia al cuestionamiento de los universales difundidos a través de la cultura europea enfatizando sobre los procesos y fenómenos relacionados con lo subalterno y con lo marginal.

Dentro del mundo de la Francofonía, esta toma de conciencia de la lógica de la dominación y la elaboración de un discurso contrahegemónico surge, de acuerdo con Said, como consecuencia de una reflexión sobre la “retórica francesa de la *mission civilisatrice* y, enfrentada a ella, la retórica de la *négritude*” (Said, 2005: 30).

Se trata de un debate que ha puesto en el punto de mira de la literatura las problemáticas sobre la identidad nacional y cultural, así como la capacidad de voces alternativas (hasta entonces silenciadas) para hacer contrapeso a un centro simbólico prevaleciente que, en el caso de la constelación formada por los países de habla francesa, estaba emplazado en Francia, y, fundamentalmente, en París, en tanto metrópoli/capital cultural y literaria¹⁴⁹.

En la línea de una redefinición del concepto de postcolonialismo, Homi Bhabha sostiene que no hemos de entender el prefijo “post” en un sentido de secuencialidad (después de) o de polaridad (anti), sino que, utilizado dentro del contexto postmoderno, se ha de asumir como una forma de conciencia en la que

Los límites epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues, la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos. Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio [...] (Bhabha, 2002: 21).

Vega, por su parte, matiza la diferencia entre las acepciones “post-colonial” y “postcolonial”, afirmando que la primera, de orden cronológico, se refiere al periodo posterior a la colonización o a la fase de emancipación, mientras que la segunda (a la que he adherido en el marco de mi investigación), caracteriza formal y temáticamente a un conjunto de textos con rasgos comunes e identificables que se desgranar

149 Para profundizar en esta línea, véase María José Vega (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona: Crítica.

de las relaciones de poder entre colonizador y colonizado (Vega, 2003: 17-18).

En este sentido, las analogías que comporta esta concepción y definición de lo postcolonial con las características que, según Pascale Casanova, creaban una “*ressemblance de famille*” (Casanova, 1999: 245) entre los escritores excéntricos parecen evidentes.

De lo enunciado se desprende que la literatura postcolonial no sería únicamente la producida como consecuencia de la descolonización o del desmembramiento de los imperios, sino la que examina críticamente el hecho imperial y la relación colonial tratando de resistir o subvertir activamente la perspectiva colonizadora (Vega, 2003: 18).

En este sentido, Walter Mignolo utiliza la expresión “matriz colonial de poder” (Mignolo, 2008: 7) que, si bien puede aplicarse propiamente a la realidad colonial en tanto proceso histórico, también podría interpretarse de forma simbólica como patrón regulador de las relaciones de dominación socio-histórica presentes en el contexto capitalista neoliberal. Específicamente, el autor considera cuatro niveles como “esferas de control”: control de la economía, de la autoridad, del género y de la sexualidad y del conocimiento y de la subjetividad (Mignolo, 2008: 7-8).

Sin pretender abundar en esta definición que excede los límites del presente estudio, es interesante subrayar la referencia al control del género, de la sexualidad, del conocimiento y de la subjetividad pues éste emerge de manera notable a través de la narrativa blasquiana, en tanto representante de la voz colonizada de la mujer.

Por otra parte, dicha concepción abunda en una línea crítica que entiende de forma más amplia y extensiva las nociones de colonización y postcolonialismo en tanto formas matriciales del poder, enlazando con el término de *colonialidad* de Quijano¹⁵⁰, así como con el enfoque aportado por Suárez Navaz¹⁵¹. De acuerdo con la investigadora, el concepto de postcolonialismo no haría tanto referencia al proceso histórico

150 En el análisis que expone Lugones sobre la concepción de “colonialidad del poder” de Anibal Quijano, la profesora y crítica feminista trae a colación la diferencia entre *colonialidad* y *colonialismo*, argumentando que, si bien la primera comporta una relación de dependencia con el segundo, “este último no incluye, necesariamente, relaciones racistas de poder” (Lugones, 2008: 21).

151 Suárez Navaz emplea el término colonialismo pero en el sentido que Quijano otorga a *colonialidad*. En este sentido, la crítica feminista afirma que “El colonialismo no es un periodo histórico superado, un fósil inerte. Es una semilla que aún da sus frutos” (Suárez Navaz, 2008: 31).

y político sino a una forma de *governabilidad* (o *gubernamentalidad*) en el sentido foucaultiano (Suárez Navaz, 2008: 35) que se concretaría en a una estrategia de perpetuación del poder.

En otras palabras, colonialismo haría referencia al proceso histórico de dominación de los países europeos sobre aquellos considerados “Tercer mundo” mientras que, *colonialidad* sería su “extensión, profunda y prolongada a lo largo del planeta” (Lugones, 2008: 21).

Siguiendo la línea de Quijano, la investigadora argentina sostiene que *colonialidad*

Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, la subjetividad y la producción de conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas. Para decirlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad o el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad (Lugones, 2008: 20)¹⁵².

Desde un enfoque similar, Said defiende en su obra *Cultura e Imperialismo* (1996) que, en la actualidad, la colonización adopta formas –que podríamos definir de camaleónicas y proteicas en tanto que se adaptan a contextos y sujetos diversos– orientadas hacia la ocupación del espacio público. Por tanto, defiende que las prácticas imperiales siguen vigentes pese a haber trascendido cronológica e históricamente el momento colonial. Ampliando el alcance epistemológico de los estudios postcoloniales en *Reflexiones sobre el exilio*, el crítico palestino defiende que la categoría de “colonizado” incluye a “mujeres, clases sociales dominadas y oprimidas, minorías nacionales e incluso a subespecialidades académicas marginadas o asimiladas” (Said, 2005: 271).

Por su parte, Chandra Talpade Mohanty, fundadora del feminismo postcolonial, despoja al término de prefijos y señala el uso generalizado que se ha hecho del término en relación a formas de dominación estructural y a la supresión de la heterogeneidad del sujeto (Mohanty, 2008: 119-120).

152 En este sentido, tal y como lo entiende Quijano, el capitalismo se caracterizaría por ser una de las manifestaciones de la colonialidad del poder.

En la línea de lo comentado, la lectura y análisis desde la crítica postcolonial de determinados procesos que cobran una significancia destacable en la vida y obra de Adélaïde Blasquez, parte de una revisión crítica del concepto de postcolonialismo desde su sentido histórico hasta el sentido simbólico contenido en el lexema “colonialidad”, entendido como una forma de perpetuación del poder extrapolable a diferentes ámbitos que exceden el contexto histórico colonial *stricto sensu*.

En este sentido, se ha aplicado la crítica postcolonial de forma transversal para poner de manifiesto las lógicas de poder que operan en contextos de emigración y exilio así como en el seno del sistema patriarcal. De este modo, se pretende analizar cómo se construye un discurso desde la alteridad que responde a la subjetivación de la Historia y que queda plasmado en diferentes estrategias discursivas que ya han sido citadas y que se desarrollarán en el capítulo dedicado al análisis de la obra.

Por ello, he considerado que la línea seguida por los estudios postcoloniales, en lo que se refiere al análisis de las formas de dominación, aporta interesantes elementos de reflexión extrapolables a contextos exílicos. Entre ellos, cabría enumerar:

- La recuperación y expresión de las conciencias oprimidas y/o silenciadas por la Historia.
- La representación de la identidad y las formas de subjetividad desde un discurso de la alteridad.
- Las dinámicas de exclusión, de reconocimiento y de legitimidad, íntimamente vinculadas a los procesos de asimilación y disimilación respecto de la cultura dominante.

Dichos aspectos han sido también abordados desde la crítica feminista, si bien, añadiendo elementos que responden a las problemáticas concretas de la mujer.

Sin adentrarme desde un punto de vista histórico y diacrónico en la teoría feminista, he considerado complementario a este epígrafe esbozar un marco general que sitúe al lector sobre las pistas de análisis de la representación literaria del sujeto femenino para extrapolar después las herramientas de análisis al estudio de la producción narrativa blasquiiana.

4.1.3 Crítica feminista: descolonialidad de género¹⁵³ y periferia

El protagonismo paulatinamente ganado por la mujer en Occidente desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, ha permitido a la mujer escritora incorporarse al “engranaje” de la Historia y, con ello, poner de manifiesto la tensión existente entre unas fuerzas hegemónicas o centrípetas (representadas por el sistema patriarcal) y unas tendencias centrífugas, minoritarias, subversivas y disidentes que contestan la oficialidad, legitimidad y centralidad del sistema patriarcal.

Esta forma de contestación tiene su correlato en formas de representación identitaria que desvelan un profundo sentimiento de alteridad que, en el caso de Adélaïde Blasquez, hunden sus raíces en la matriz: Otra por mujer y Otra por extranjera (exiliada).

Como viene destacándose, la conexión entre persona colonizada y mujer ha comportado una constante dentro de la crítica feminista de las últimas décadas y, fundamentalmente, desde la acuñación de la fórmula “feminismo postcolonial”, en torno a finales de los años setenta principios de los ochenta del siglo XX.

La doble colonización a la que se somete la mujer, sobre todo en espacios de subalternidad, ha sido destacada por Gayatri Chakravorty Spivak en uno de los ensayos más emblemáticos de los estudios subalternos y del feminismo postcolonial: *¿Puede hablar el subalterno?* (1985), en el que la pensadora india defiende que

La construcción ideológica del género [“gender”] se presenta bajo el dominio de lo masculino. Si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras (Spivak, 1985: 20-21)¹⁵⁴.

153 Esta expresión está inspirada de la categoría “feminismo descolonial” (Lugones, 2008: 13) o “periférico” desde el que se destaca la necesidad de ruptura con las dinámicas binarias y la lógica de dominio impuestas desde el imperio. Dicha categoría pretende, así mismo, marcarla la diferencia entre el proceso histórico del colonialismo y la necesidad de descolonización epistemológica.

154 Traducción al castellano publicada en *Orbis Tertius*, VI, 1998. en: www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak. (Consultada el 24/02/2014).

En lo que se refiere al nacimiento y configuración de espacios literarios en sociedades colonizadas y postcoloniales, Marta Segarra establece una conexión entre persona colonizada y mujer (que extrapola en la teoría a la intersección entre teoría postcolonial y feminista), relacionando los procesos de dominación y sometimiento a los que se exponen sendos colectivos, así como la manera en que histórica y culturalmente han sido representados (y se han representado a sí mismos) a través de una literatura que adopta la cultura y la lengua dominante como herramientas de expresión.

Para explicar el nacimiento y la configuración de espacios literarios en sociedades colonizadas y postcoloniales, la investigadora catalana recurre a la noción de “hegemonía cultural” de Antonio Gramsci y a las dos fases de instauración de la supremacía cultural en una comunidad dada

La primera es la “dominante”, y corresponde a la época colonial, y la segunda es la hegemónica –paradójicamente correspondiente a la independencia [...]– en la cual los nativos han aceptado el sistema de valores del colonizador; es decir, han interiorizado la dominación (Segarra, 2000: 77)¹⁵⁵.

Aunque no especifica en el texto cuales son las reacciones del colectivo colonizado durante la colonización, podemos plantear dos de carácter inmediato (entre otras): resistencia ante el sometimiento, con la consecuente negación de reconocimiento del pueblo colonizador y rechazo ante el mismo (lo que acabará por abocar al dominado a situaciones de marginación); y/o, aceptación y asimilación de los valores éticos y estéticos impuestos por la comunidad dominante, lo que implica sometimiento a una lengua, a una cultura, a un nuevo orden administrativo, etc. situando al colonizado frente al colonizador en el terreno de lo “devaluado”.

En este sentido, se produce en el ser colonizado un “enquistamiento nacido en su interior y un yugo impuesto desde el exterior” (Segarra, 2000: 74).

Ante dicha tensión, Chandra Talpade Mohanty ha defendido,

155

En la cita, la profesora Segarra parafrasea a Jan Mohamed.

desde el feminismo postcolonial, la necesidad de emprender un doble proceso: en primer lugar, de deconstrucción y desmantelamiento; posteriormente, de construcción y creación.

Cualquier discusión sobre la construcción intelectual y política de los “feminismos del tercer mundo” debe tratar dos proyectos simultáneos: la crítica interna de los feminismos hegemónicos de “Occidente”, y la formulación de intereses y estrategias feministas basadas en la autonomía, geografía, historia y cultura (Mohanty, 2008: 117).

Estos mecanismos de deconstrucción-construcción destacados por la investigadora india enlazarían con los procesos antitéticos que se dan en los exiliados (de asimilación/ disimilación) acentuados en el caso de la mujer escritora.

Así, para Adélaïde Blasquez la elección de la lengua francesa y, sobre todo, la hibridez lingüística presente en sus textos, podría ser interpretada como una forma de deconstrucción de los valores dominantes abanderados por el triángulo lengua-cultura-nación para luego construir un mito propio de estos elementos a través de la construcción de su propio mito (la *espagnolade*) que permite la introducción del español en el seno del texto en francés para reconstruir una visión particular en la que la autora reivindica su herencia hispánica.

Este doble mecanismo que desvela una tensión entre el interior y el exterior y que rige en la relación entre dos comunidades asimétricas en la que una está sometida a la otra, se extrapola al terreno individual en el que afloran formas de reconocimiento y de representación del yo para las cuales se hace uso de las herramientas del Otro dominador (el yugo impuesto desde el exterior) lo que redundo en representaciones alienadas y maniqueas en las que son frecuentes la autodefinition por negación, la cosificación, la colectivización, la deshumanización, etc.

Tales formas de autorrepresentación, que podrían calificarse de “degradantes”, son las mismas que, hasta adquirir conciencia de su situación de sometimiento y alcanzar determinadas cotas de emancipación, ha adoptado históricamente la mujer en tanto colonizada por el sistema patriarcal y por un lenguaje masculinizado.

Hélène Cixous en su célebre ensayo *Le rire de la Méduse* establece una equivalencia entre mujer y continente africano que arroja luz

sobre esta perversa dinámica cuya asunción hace de la mujer, según la franco-argelina, su peor enemiga.

Tu es Afrique, tu es noire. Ton continent est noir. Le noir est dangereux. Dans le noir tu ne vois rien, tu as peur. Ne bouge pas car tu risques de tomber. Surtout ne vas pas dans la forêt. Et l'horreur du noir, nous l'avons intériorisée (Cixous, 2010: 41).

Si se extrapolan estos conceptos de colonialidad al campo literario, se explica que la marginalidad haya acompañado de modo determinante el proceso de incorporación de la mujer a la escritura y a un campo literario simbólicamente “colonizado”, en el que ésta desempeña el papel de Otra por antonomasia.

En este sentido, Vanessa Gemis ha defendido que

Les femmes auteurs n'ont pas suscité le même engouement que leurs homologues masculins [...] il existe un découpage sexué qui tend à occulter la participation des femmes dans la vie littéraire et confère aux rares figures féminines mises en exergue un statut d'exceptionnalité (Gemis, 2008 : 2).

Posición periférica que se ha puesto de manifiesto en los apartados dedicados a la recepción de la escritora en Francia y en España.

Por tanto, a menudo silenciada, la representación que se ha llevado a cabo de la mujer en la literatura ha estado, hasta finales del siglo XIX con el desarrollo del movimiento feminista, fuertemente connotada, estereotipada y circunscrita a una tipología femenina cincelada desde el universo masculino: mujeres reprimidas e inhibidas de todo deseo encarnadas en la figura de madres y santas, púdicas, no sexuadas y pasivas, determinadas socialmente y circunscritas al ámbito doméstico. En el polo opuesto, la representación de mujeres en cuyo interior latía una necesidad de conocimiento, un deseo sexual y, en general, una voluntad emancipatoria dio como fruto una imagen que, a menudo, las convertía en histéricas, neuróticas o ninfómanas.

En cualquier caso, no puede negarse que la mujer (a través de sus múltiples representaciones) ha sido sujeto juzgado hasta que, paulatinamente, ella misma toma la pluma para escribirse y da cauce a

un deseo de expresión hasta entonces amordazado. Desde la lógica de la construcción de un discurso de la alteridad, su palabra se convierte en voz subversiva (pues contesta el discurso hegemónico) y, por ende, emerge como sujeto susceptible de ser arrinconado en los arrabales del campo de las letras. Una forma simbólica del exilio “socio-lógico”.

De acuerdo con Béatrice Didier

On voit que, poussée à ses extrêmes conséquences, l'écriture féminine remet en cause l'ordre et l'idéologie sur lesquels a reposé notre civilisation et on comprend l'inquiétude de certains, leur scepticisme narquois, devant les textes les plus neufs. On voit aussi que la remise en cause de la société et celle du langage sont très exactement une seule et même chose (Didier, 1981 : 38).

Conforme al contenido del presente capítulo, puede destacarse que, dadas las características del “objeto de estudio”, se ha considerado ineludible la necesidad de analizar las lógicas de dominio y las formas de construcción de un discurso sobre y desde la alteridad.

Para ello, la intersección entre los estudios postcoloniales y la crítica feminista se ha considerado el método crítico adecuado.

Por ello, se ha establecido la categoría de *doble colonización simbólica*, entendiendo por ésta la impuesta a la mujer por el sistema patriarcal y, a la extranjera/ exiliada, por la cultura (sistema de valores, costumbres, referencias, y lengua) hegemónica del país de acogida. Este hecho sitúa, tanto a creadora como a su obra en una posición de exigüidad y de “minoría” (en el sentido cualitativo del término) que la conducen a articular estrategias literarias y discursivas rupturistas.

En este sentido, se ha considerado a la autora como representante de la artista menor en oposición a la idea, vehiculada desde la crítica tradicional, de “artista total”, y a su obra literaria como una posibilidad de replanteo, e incluso de subversión (aunque no siempre exitosa) de las formas de poder instauradas en la sociedad.

En el seno de dichas problemáticas, el exilio emerge como aglutinador de la reflexión en torno a la lengua y la literatura y se convierte, según Edward Said, en uno de los fenómenos clave para comprender la cultura moderna (Said, 2005: 179).

4.2 Exilio, lengua y literatura

L'exil est sans doute l'“arme” majeure de l'écrivain qui entend préserver à tout prix une autonomie menacée (Casanova, 1999: 158).

L'exil géographique veut dire que l'enfance est loin : qu'entre l'avant et le maintenant, il y a une rupture [...] L'exil social veut dire qu'entre un versant de votre vie et un autre, il y a une solution de continuité [...] Or, un exil peut en cacher un autre. La discontinuité géographique peut dissimuler, des années durant, une discontinuité sociale (Huston, 1999: 20-24).

El Diccionario de la Real Academia española, recoge cuatro acepciones para la palabra exilio (Del lat. exil um).

1. m. Separación de una persona de la tierra en que vive.
2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos.
3. m. Efecto de estar exiliada una persona.
4. m. Lugar en que vive el exiliado.

De acuerdo con el DRAE, exilio hace referencia tanto a la acción de desplazarse y separarse de la tierra en que se vive (acepciones 1 y 2, la segunda matizada por los motivos que pueden provocar dicho desplazamiento), como al efecto (en el sentido de estado) y al lugar en el que vive el exiliado.

En lo que respecta al ámbito literario, la ambivalencia y, en ocasiones, ambigüedad con la que se han utilizado los términos emigración y exilio desde la crítica, denota la juventud de una relación semántica y conceptual fuertemente historizada y politizada que ha generado un rico debate terminológico.

En este sentido, Edward Said trata de clasificar y definir las diferentes categorías de “desplazamientos” poblacionales en los siguientes términos

Pueden establecerse algunas distinciones entre exiliados, refugiados, expatriados y emigrados. El exilio nació de la antigua práctica del destierro. Una vez desterrado, el exiliado vive una existencia anómala y miserable con el estigma de ser un extranjero. Los refugiados, por otra parte, son una creación del Estado del siglo XX. La palabra “refugiado” se ha convertido en un término político que hace pensar en grandes masas de personas inocentes y desconcertadas que requieren ayuda internacional urgente, mientras que el exiliado lleva consigo, creo yo, un toque de soledad y espiritualidad. Los expatriados viven voluntariamente en un país extraño, normalmente por razones personales o sociales. Hemingway y Fitzgerald no fueron obligados a vivir en Francia. Los expatriados pueden compartir la soledad y el extrañamiento del exilio, pero no sufren sus rígidas proscipciones. Los emigrados gozan de una ambigua condición. Técnicamente un emigrado es cualquiera que emigra a un nuevo país. En esta cuestión la elección es ciertamente una posibilidad (Said, 2005: 188).

En este intento de clasificación desarrollado por el crítico palestino es interesante destacar, en el marco del presente trabajo de investigación, las referencias expresas al exilio y a los rasgos con los que lo emparenta: soledad, espiritualidad, extrañamiento y anomalía.

Por otra parte, si atendemos a la definición recogida en el DRAE para “emigración”¹⁵⁶, podemos apreciar que existe en ésta una dimensión colectiva de la que carece el exilio. La soledad y el aislamiento (en relación con una separación generalmente traumática) parecen convertirse unívocamente en atributos inherentes a la experiencia exílica, y son, precisamente estas cualidades, las que desentrañan la evocación espiritual del mismo y despiertan un sentimiento de extrañamiento que redunda en la impresión de anomalía (que parece emparentarse con la tendencia psicótica asociada a los procesos migratorios que defienden León y Rebeca Grinberg).

La revisión crítica desde finales del siglo XX sobre el exilio y sus diferentes manifestaciones y/o representaciones, así como el vínculo trazado entre éste, la lengua y la literatura, ha derramado abundante

156 “Conjunto de habitantes de un país que trasladan su domicilio a otro por tiempo ilimitado o, en ocasiones, temporalmente”.

tinta, convirtiéndose en un fenómeno polisémico, poliédrico y, por qué no decirlo, más humano, que excede su significado primigenio de desplazamiento geográfico forzado.

En este sentido, son numerosas las obras teóricas sobre literatura en general y, particularmente, sobre literatura francesa y francófona que han analizado la relación entre ésta y el exilio, la lengua y la escritura, poniendo de relevancia su carácter excéntrico¹⁵⁷.

Según el DRAE, “excentricidad” hace referencia a algo raro, anormal o extravagante. En sus acepciones geométrica y física, sin embargo, tiene que ver con la distancia mantenida entre un punto y el centro. Superponiendo las dos definiciones, podría decirse que, al hablar de excentricidad en el contexto del exilio, la lengua y la literatura, ésta aludiría a aquello que es raro por estar alejado del centro o, que precisamente por su distancia con el centro, deviene extraño, ajeno a lo “normal”.

La profesora Delbart utiliza esta terminología para referirse al enfoque crítico adoptado en relación a las citadas temáticas y sostiene que: “l'excentricité, au propre comme au figuré, reste l'angle d'approche privilégiée de plusieurs publications récentes” (Delbart, 2005: 50).

Más concretamente, pero con una terminología sensiblemente diferente, Michel Laronde habla de escrituras “descentradas” (décentrées) para referirse a aquellas que, dentro del Hexágono, poseen marcas lingüísticas y culturales distintivas (“raras”) debidas, en gran medida, al origen extranjero (o exógeno, en palabras del profesor) de sus escritores

Est décentrée une Écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. (...) ces Écritures sont produites à l'intérieur d'une Culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui de l'Écriture et de l'Écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur du message (Laronde, 1996: 7-8).

157 Véanse : LARONDE, Michel (dir.) (1996), *L'écriture décentrée, La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris : l'Harmattan ; ALBERT, Christiane (dir.) (1999). *Francophonie et identités culturelles*, Paris : Karthala ; DOLLÉ, Marie (2001). *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan ; DELBART, Anne-Rossine (2005). *Les exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

Por su parte, si Albert Camus definió el exilio en sus *Carnets* como una condición de inexistencia que se materializaba en la inacabada frase del escritor “l’état de l’homme privé de...”, Adélaïde Blasquez, en su segunda obra, *Gaston Lucas serrurier, chronique de l’anti-héros* (Plon, 1976) se refiere al obrero que protagoniza el relato de vida y así misma como seres exiliados en tanto que están “interdits de désir” (Blázquez, 1976: 50). Es decir, que han sido simbólicamente privados de voz y desterrados de la Historia y, en este sentido, excluidos de un centro simbólico.

En relación a la doble dimensión de la experiencia exílica- geográfica y política, por una parte, metafísica y ontológica, por otra- Jean Sgard ha diferenciado entre “exil vécu” y una suerte de “exil imaginaire” característico del escritor

Sous le terme d’exil se cacheraient en fait deux notions distinctes: l’exil vécu sous la forme de l’expatriation, du bannissement, de l’enfermement progressif dans le silence et l’exil imaginaire de l’écrivain, qui est sécession, prise de distance, affirmation d’une singularité, et finalement victoire sur toutes formes d’exil (Sgard, 1986: 299).

Para el autor existiría pues una forma exílica relacionada con la expatriación como forma de castigo y aislamiento, y un exilio propio del escritor vinculado a la necesidad de aislamiento y distanciamiento que le permitiría afirmar su singularidad creativa.

Desde este paradigma, el exilio sería una cualidad inmanente del escritor que no implicaría necesariamente haber atravesado por el desplazamiento geográfico motivado por causas políticas.

En esta misma línea, Georges Steiner, haciéndose eco de la doble vertiente del fenómeno migratorio (en sus palabras, real y psicológico) ha sostenido que, “la littérature contemporaine est signée par l’exil réel ou psychique, avec un nombre croissant d’écrivains qui se trouvent à l’aise en circulant dans plusieurs langues”(Steiner, 2002: 19) y, en la misma línea, aunque aportando un matiz de orden más ontológico y totalizante, el escritor chileno (también exiliado) Roberto

Bolaño, ha defendido que “toda literatura lleva en sí el exilio” (Bolaño, 2004: 49)¹⁵⁸.

En la línea de las distinciones presentadas entre el exilio geográfico y político frente a dimensiones metafísicas u ontológicas del mismo, Isabel Cielens realizó un estudio sobre el escritor Albert Camus en el que planteaba una distinción del exilio en funciones y niveles que ha servido de inspiración para el análisis de la trayectoria exílica de Adélaïde Blasquez.

Valiéndose de la semántica estructural de Greimas, la investigadora entiende el exilio como “séparation d’une unité de préférence” (Cielens, 1985: 7). Dicha “unidad de preferencia” equiparada a una “unidad trascendental”, se concretaría, de acuerdo con Cielens, en nociones tales como “patrie”, “royaume” o “l’Un”, y la separación de ésta –es decir, el exilio– se opondría a una suerte de “accord” con dicha unidad.

En otras palabras, establece una definición de exilio basada en la oposición “séparation” / “accord” que se manifiesta a través de cuatro niveles relacionados con las causas y modos de separación con la unidad de preferencia:

- *Exil psychologique* –(séparation soi/soi)– état d’aliénation où le moi superficiel est séparé du moi profond.
- *Exil intérieur* –séparation à l’intérieur du groupe auquel on appartient, au sein même de son unité de préférence.
- *Exil social et politique* –séparation en dehors de « l’unité de préférence »:
 - Cette séparation peut être involontaire, c’est-à-dire, imposée au sujet [...].
 - Elle peut être volontaire, c’est-à-dire déterminée par le

158 En la misma línea, Steiner ha defendido que “la literatura contemporánea puede ser considerada una estrategia de exilio permanente” (Steiner, 2002: 29). Idea ésta retomada por Axel Gasquet, que defiende que “la littérature contemporaine est signée par l’exil réel ou psychique, avec un nombre croissant d’écrivains qui se trouvent à l’aise en circulant dans plusieurs langues. L’étrangeté de ces écrivains est un fait assez répandu- quoique non majoritaire- pour témoigner aussi bien d’un changement de sensibilité séculaire que du statut personnel de l’écrivain contemporain” (Gasquet, 2007: 11). Por su parte, Ugarte sostiene que “la literatura del exilio no representa una categoría literaria única sino, más bien, que deja al descubierto el proceso literario en sí mismo” (Ugarte, 1999: 24).

sujet lui-même [...].

- *Exil métaphysique* –(séparation soi/univers)– l'exil de l'homme ayant perdu l'adhérence à une unité transcendante, l'exil de « l'homme absurde » [...]” (Cielens, 1985: 9).

En un afán por tipificar la expresión literaria de la experiencia exílica, la autora del estudio establece tres funciones que emergen de manera predominante (que no excluyente) en un corpus de obras del autor de origen argelino: en primer lugar, como fruto de la experiencia iniciática que supone el exilio, se produciría la expresión de una toma de conciencia existencial (“initiation” y “prise de conscience existentielle”). Basándose en la necesidad de aislamiento, separación y ruptura con el pasado que el antropólogo Mircea Eliade destaca en su descripción de los ritos de iniciación, Cielens llega a la conclusión de que el exilio cumple fundamentalmente una función iniciática.

Por su parte, la separación con la unidad trascendental que este supone, provocaría un sentimiento de rebeldía y, como consecuencia de la escisión que se opone al estado de “accord” (en el cual el exiliado dejaría de sentirse como tal), aparecería el conflicto identitario (“conflit d'identité”) que, de acuerdo con la autora, sería “la principale source des souffrances de l'exilé, provoquant chez lui un constant déchirement, une tension entre la séparation et la nostalgie de l'accord qui sont les caractéristiques de l'exil” (Cielens, 1985: 11).

De modo que, en las últimas décadas, escritores y voces críticas se han pronunciado con prodigalidad acerca de la irreversibilidad de la experiencia exílica, así como de la vertiente metafísica del mismo y de su relación con la lengua y la literatura.

Steiner encuentra en la lengua y en la nueva relación que los individuos han establecido con ésta a partir de las grandes migraciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XX, la matriz de una literatura irrefutablemente marcada por el exilio.

No obstante, es pertinente señalar que, si bien éste comporta una dimensión alegórica fruto del “desplazamiento” que supone adentrarse en los senderos de la creación (literaria en este caso), del tránsito individual (o incluso hacia el Otro), de la experiencia de la extrañeza y del desarraigo que implica situarse frente a la obra artística, incluso del divagar y transitar a través del tiempo y de la historia literaria, el crítico

francés recuerda el anclaje sociohistórico de un fenómeno que no puede interpretarse exclusivamente desde parámetros estéticos y/o metafísicos, destacando que, la separación espacial o geográfica de la tierra en la que se vive (más aún si ésta es forzosa, involuntaria y/o movida por razones políticas y económicas) aporta, generalmente, un agravante a esta suerte de exilio metafísico e imprime huella en sus errantes textos.

4.2.1 Bilingüismo, multilingüismo y exilio interior

*J'essaie de casser le français pour lui donner
ma liberté à moi* (Blasquez, 2001: 272).

Desde finales del siglo XIX, y de forma más apremiante en los albores de la Primera Guerra Mundial, se produce, según George Steiner, “una renovación radical de la imagen del hombre” (Steiner, 2002: 9) aparejada a un cambio de sensibilidad que emana de la relación que éste mantiene con el lenguaje (logos) y que redundando tanto en el modo en que la cultura habita el lenguaje como en las representaciones de la identidad a través de la ficción literaria.

Un hecho debido al desplome del historicismo romántico, a las grandes migraciones y exilios consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y a los procesos de emancipación de las colonias, acontecimientos históricos que marcan definitivamente la historia de la segunda mitad del siglo XX.

En otras palabras, el desmantelamiento de las monolíticas fronteras (materiales y simbólicas) que pretendían mantener a los Estado-nación bajo el romántico corsé de un territorio, una lengua y una cultura, pusieron en tela de juicio “la ecuación entre un eje lingüístico único- un arraigo profundo a la tierra natal-y la autoridad poética” (Steiner, 2002: 20).

A partir de un análisis sobre la práctica del bilingüismo en la Europa del siglo XVIII, el crítico francés plantea la capacidad subversiva de un lenguaje y una tipología textual que califica de *extraterritorial* en los escritores contemporáneos bilingües y sostiene que si el bilingüismo (fundamentalmente de latín/francés) era una práctica habitual entre las élites europeas hasta finales del siglo XVIII, así como una manifestación

del poder de la época, los escritores bilingües contemporáneos en situación de diglosia se diferenciarían de los primeros en que habrían sido separados de su lengua materna involuntariamente, por exilio político o por una tragedia familiar, quedando mutilados y haciendo de la literatura contemporánea una “estrategia de exilio permanente” (Steiner, 2002: 30). Este cambio de paradigmas serviría pues para despertar una conciencia metalingüística de la que emanaría un cuestionamiento sobre la autoridad de la lengua natal y de la adquirida como transmisoras de una “verdad” absoluta. Al mismo tiempo, dicha estrategia de “exilio permanente” enlazaría con la cualidad centrífuga de los escritores y literaturas de los márgenes referida por el profesor Kunz y evocada en este trabajo previamente.

Así pues, el sentimiento de exilio interior experimentado por los autores a los que me he referido no puede desvincularse del desplazamiento geográfico en tanto en cuanto éste implica un cambio lingüístico y un cuestionamiento referencial que puede provocar un desequilibrio afectivo.

A este respecto es interesante la visión aportada por la profesora Olga Anokhina acerca de la relación entre la emigración y/o el exilio y el multilingüismo. Centrándose en el multilingüismo individual, la investigadora señala que “chaque personne gère le multilinguisme à sa manière car chez l’humain le linguistique, le langagier est intimement lié à l’affectif” (Anokhina, 2011 : 5), poniendo el acento sobre el impacto afectivo de una lengua sobre otra, principalmente “dans les conditions d’émigration, surtout si cette dernière a été imposée, comme cela est souvent le cas, par des circonstances géo-politiques” (Anokhina, 2011: 5).

En la misma línea de Steiner, Anne-Rosine Delbart hace una distinción entre escritores bilingües y escritores biculturales, entendiéndose por estos últimos aquellos que sólo escriben en francés aunque pertenezcan a una cultura distinta de la francesa y su lengua materna sea otra diferente al francés (Delbart, 2005: 30)¹⁵⁹.

159 Por su parte, Josiane F. Hamers y Michel H.A. Blanc en su célebre obra *Bilinguality and Bilingualism* realizan una distinción entre bilingüismo y *bilingualidad*. El primero comporta una dimensión social y hace referencia a la comunidad en la que se produce una interacción entre dos lenguas: “The state of a linguistic community in which two languages are in contact with the result that two codes can be used in the same interaction and that a number of individuals are bilingual (societal

Por tanto, el bilingüismo “antiguo” (entendiendo por éste el practicado hasta finales del siglo XVIII) que estaba vinculado al uso de la lengua vernácula y del latín o, posteriormente del francés, y que era muestra de prestigio cultural e intelectual (además de ser una elección voluntaria), se transforma en un bilingüismo que es síntoma del exilio, de la separación involuntaria de la lengua materna y, en consecuencia, de un sentimiento de “carencia de patria” (Steiner 2002: 10).

Abundando en esta idea, Sherry Simon, sostiene que “le pouvoir déstabilisateur du texte plurilingüe est devenu un leitmotiv de la pensée de la modernité française” (Simon, 1994: 27).

En este sentido, se trata de un plurilingüismo¹⁶⁰ desestabilizador – abordado por Steiner desde el concepto de la *extraterritorialidad*¹⁶¹- que fomenta una reflexión crítica en torno a los vínculos entre lengua natal y adquirida, escritura y literatura poniendo en tela de juicio la hegemonía lingüística y, en último término, las históricas lógicas de dominación y poder sociocultural.

Un aspecto sorprendente de la revolución del lenguaje fue el surgimiento de un pluralismo lingüístico o “carencia de patria” en algunos grandes escritores. Estos grandes escritores están en relación de duda dialéctica no sólo respecto a su lengua materna –como Holderling o Rimbaud anteriormente– sino respecto a varias lenguas. Esto, que prácticamente no tiene antecedentes, se relaciona con el problema más amplio de la pérdida de un centro (Steiner, 2002: 10).

En una línea similar a la defendida por Steiner, Lise Gauvin sostiene que, del multilingüismo contemporáneo¹⁶², emergería una toma

bilingualism) (Hammers y Blanc, 2000: 6); la segunda, alude a la capacidad individual de un sujeto para manejar dos lenguas: “bilinguality is the psychological state of an individual who has access to more than one linguistic code as a means of social communication” (Hammers y Blanc, 2000: 6).

160 Se entiende aquí plurilingüismo como sinónimo de multilingüismo, es decir, como la presencia de varias lenguas en el seno de un mismo texto.

161 Según George Steiner, la extraterritorialidad hace referencia a la huella que imprime el exilio, sea físico o psíquico, en la literatura producida por escritores que circulan entre varias lenguas.

162 A este respecto es interesante la visión aportada por Olga Anokhina acerca de la relación entre la emigración y/o el exilio y el multilingüismo. Centrándose en el multilingüismo individual, la investigadora señala que “chaque personne gère le multilinguisme à sa manière car chez l’humain le linguistique, le langagier est intimement lié à l’affectif” (Anokhina, 2011: 5), poniendo el acento sobre el impacto afectivo de una lengua sobre otra, principalmente “dans les

de conciencia de la alteridad en el seno mismo de la lengua. Un fenómeno que la crítica quebequesa denomina la “surconscience linguistique”¹⁶³ (Gauvin, 2000: 8) y que engendra, no sólo una *poética de la lengua* (Gauvin, 2000: 13), sino también la conversión de la literatura en un acto de lengua capaz de desvelar su verdadero estatus y funcionamiento.

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue, car on sait depuis Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime même si c'est sa langue natale [...]. Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone- et qu'il partage avec d'autres minoritaires- l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'a-normatif [...]. La langue pour lui est sans cesse à (re) conquérir (Gauvin, 2000: 11).

En definitiva, puede observarse que los movimientos poblacionales de emigrados, exiliados, refugiados, etc. y los (inter) cambios lingüísticos aparejados a dichos desplazamientos, constituyen la base de una reflexión identitaria ligada a una reflexión metalingüística cuyo efecto desestabilizador de las fuerzas centrípetas, convierte a sus textos en piezas determinantes de un discurso histórico de las minorías.

Como viene defendiéndose hasta ahora, el vínculo entre las condiciones socio-históricas del exilio, unos usos lingüísticos determinados y la posición más o menos periférica de dichas literaturas y autores dentro del campo literario se extienden a unas narrativas que son fruto de un contexto de producción en el que emergen tensiones que se derivan de la jerarquización de una serie de categorías lingüísticas y culturales.

En esta línea de análisis, la crítica francesa discípula de Pierre Bourdieu utiliza la expresión “petites littératures” (Casanova, 1999: 241) para definir aquellas formas de escritura en las que se pone de manifiesto una “ambigüedad de la dominación literaria” que se basa en dos tipos de estrategias seguidas por el creador “menor” frente a su obra en un espacio hegemónico: la asimilación y la disimilación. Dicha fór-

conditions d'émigration, surtout si cette dernière a été imposée, comme cela est souvent le cas, par des circonstances géo-politiques (Anokhina, 2011: 5).

163 En la línea de la investigadora canadiense, se entiende por “surconscience linguistique” la asunción, por parte de ciertos escritores, de una identidad íntimamente ligada a la lengua y a una concepción metanarrativa y metalingüística de la literatura.

mula - emparejada semánticamente con otras expresiones manejadas con anterioridad por Deleuze y Guattari, y por Jacques Dubois –“littérature mineure” (1985) y “littérature minoritaire” (1983) respectivamente–, hace alusión a las condiciones de producción de la obra y a la imbricación entre texto y contexto, situándonos sobre la senda de una literatura *historizada* en la que afloran las tensiones entre fuerzas hegemónicas y voces marginales que tratan de subvertir las lógicas de dominación.

Una capacidad subversiva que, a mi entender, tiene una relación directa con la experiencia exílica en tanto en cuanto ésta implica una pérdida de centro y, en consecuencia, una capacidad de contestación de las fuerzas centrípetas que lo caracterizan.

En este sentido, se ha observado que las oposiciones centro-periferia, dentro-fuera, centrípeto-centrífugo –siendo las primeras símbolo de la autoridad, lo oficial y lo legítimo y las segundas de lo marginal, lo subversivo y de la disidencia– se ponen en tela de juicio como consecuencia de los movimientos poblacionales (exilio y migraciones) y de la asunción del exilio interior como rasgo identitario diferencial del ser postmoderno, en general, y como sentimiento ínsito del escritor, en particular. Una tendencia que se agudiza en el caso de la mujer escritora exiliada encarnada en esta Tesis doctoral en la figura de Adélaïde Blasquez.

Desde una perspectiva teñida de historicismo, he considerado pertinente detenerme en tres categorías de análisis ya citadas que arrojan luz sobre la posición de la producción narrativa del exilio y que me han servido de aplicación para ubicar la obra blasquiana dentro del campo literario: “littérature mineure” (Deleuze y Guattari, 1975), “littératures minoritaires” (Dubois, 1983) y “petites littératures” (Casanova, 1999).

4.2.2 Exilio lingüístico y literaturas menores

L'immigré est atopus, sans lieu, déplacé, inclassable [...] Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu « batard » dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social (Bourdieu, 1999: 12)¹⁶⁴.

En referencia a la *performatividad* del lenguaje, al estatus de una determinada literatura y de sus creadores en un contexto históricamente determinado y a las condiciones de producción de la obra, Deleuze y Guattari acuñan la categoría de “littérature mineure” (1975) para aludir a aquella que una minoría (no necesariamente cuantitativa) elabora en una lengua mayor.

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure [...] Autant dire que `mineur`ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) (Deleuze y Guattari, 1975 : 29-33).

Para ambos críticos, se trata de una literatura impregnada de un fuerte coeficiente de desterritorialización que se desprende de una conciencia nacional incierta u oprimida. En consecuencia, el adjetivo “menor” no se referiría tanto a un tipo determinado de literatura sino a las “condiciones revolucionarias” que comporta el contexto de producción de dichas literaturas por el hecho de insertarse en el seno de una literatura canónica, legitimada y establecida.

En este sentido, la literatura producida en el exilio es representativa de dicha minoría y se hace eco de las características que los críticos franceses le atribuyen: “la déterritorialisation de la langue, le branchement sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif de l'énonciation” (Deleuze y Guattari, 1975: 33)¹⁶⁵.

164 Véase el prólogo de Pierre Bourdieu a la obra *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, de Abdelmalek Sayad (Seuil) (1999 : 9-13).

165 Sin adentrarme en una descripción detallada de dichas características, mi trabajo

Al igual que Steiner, los críticos franceses establecen el primer criterio de clasificación de estas literaturas en base a la lengua. Es decir, éste emanaría del hecho de que se trata de escritores que, generalmente por motivos de un desplazamiento, se encuentran en situación de diglosia.

El potencial subversivo o revolucionario de dichas literaturas nacería así de la capacidad del escritor bilingüe o multilingüe- en la acepción de Steiner, es decir, de aquél que no posee domicilio fijo en la lengua (Steiner, 2005: 29)- para enfrentarse dialécticamente a su lengua materna y, a partir de esto, plantear una reflexión sobre la relación de fuerzas con la lengua mayoritaria y con la posición que ocupa en relación a ésta.

La desterritorialización, en tanto estrategia lingüística, actuaría como el primer mecanismo revolucionario de la creación literaria pues propondría, frente a un *uso extensivo o representativo* (Deleuze y Guattari, 1975: 37) de la lengua –que tendría su correlato en el concepto de centrípeto¹⁶⁶ de Juan Goytisolo– un *uso intensivo* (centrífugo), que se alcanza a través de un proceso de *desterritorialización* y reterritorialización simbólica del lenguaje. En otras palabras, se trataría de un proceso de reapropiación lingüística cuyo uso pondría de manifiesto las tensiones existentes entre la lengua mayoritaria (dominante, centrípeta) y un lenguaje menor y poético desde el que ejercer la fuerza contrahegemónica (centrífugo).

A este respecto, Adélaïde Blasquez ha sostenido, a través de la introducción de hispanismos en el seno del texto en francés, tratar de “casser le français pour lui donner ma liberté à moi” (Blasquez, 2001: 272).

Podría en este caso hablarse de una suerte de “exilio lingüístico”¹⁶⁷ y de apropiación individual de la lengua haciendo un uso, en muchos casos, no normativo de la misma y convirtiéndola, en tanto “cosa adquirida y convencional” (Saussure, 2006: 35), en lenguaje poético “multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico” (Saussure, 2006: 35).

abundará en la primera de ellas en detrimento de las otras dos, menos presentes en la narrativa blasquiana.

166 Se entiende aquí por “uso centrípeto” un uso normativizado y legitimado en el que se reduce la connotación estableciendo una relación unilateral y unívoca entre significado y significante.

167 Esta expresión ha sido utilizada por Dominique Combe en referencia a la relación que se establece en la obra de escritores itinerantes y cosmopolitas entre exilio y multilingüismo (Combe, 1995: 117).

4.2.3 El lenguaje, morada del ser

En otro orden de cosas y haciendo alusión de forma indirecta a la separación con la unidad trascendental que supone el exilio –evocada por Cielens–, Deleuze y Guattari se hacen eco de la parábola *heideggeriana* del lenguaje como “morada en la que habita el ser” estableciendo una comparación entre el proceso de escritura y el de construcción de la madriguera en tanto “hogar”¹⁶⁸ de un animal,

Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi (Deleuze y Guattari, 1975: 33).

Este modo de reapropiación de la lengua ajena y de conversión de ésta en lenguaje poético pondría de manifiesto una tensión lingüística que, como ya se sugirió previamente, desvela las asimetrías entre grupos que ostentan diferentes grados de poder en un contexto determinado de convivencia y cuyas obras acaban por ocupar un lugar más o menos privilegiado dentro del campo literario¹⁶⁹.

Precisamente, centrándose en la posición que determinadas literaturas ocupan dentro del campo literario, Dubois sugiere una fórmula similar a la empleada por Deleuze y Guattari. Se trata de *littératures minoritaires* entre las que se encontrarían

Les productions diverses que l’institution exclut du champ de la légitimité ou qu’elle isole dans des positions marginales à l’intérieur de ce champ [...]. C’est ainsi qu’elles n’apparaîtront pas dans les manuels

168 La búsqueda de un “hogar” (que simbólicamente podría equivaler aquí a “patria”) a través de la escritura se acentúa en el caso de los escritores exiliados. Este hecho ha sido destacado por Ugarte al afirmar que “la búsqueda idílica del hogar en el exilio refleja la actividad literaria” (Ugarte, 1999: 26). Por su parte, Said defiende el proceso escritural como un bálsamo de curación al exilio que define como “la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar” (Said, 2005: 179).

169 La correspondencia al fenómeno de desterritorialización y reterritorialización lingüística descrito por Deleuze y Guattari es extrapolado al caso postcolonial en la obra *The Empire Writes Back* (Routledge, 1989) bajo las denominaciones de “abrogación” (de la lengua metropolitana) y “apropiación” de la lengua (o posterior reconstitución del lenguaje) Para una definición y síntesis de dichos procesos, véase: Vega, María José (2003): *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona, Crítica, pp.164-171.

de littérature ou, si elles y apparaissent, elles se verront reléguées à part. L'institution n'est cependant pas indifférente à leur existence puisqu'elle a besoin des productions qu'elle « minorise », en les considérant comme inférieures, pour mieux valoriser la « bonne littérature » [...] elles se trouvent prises dans un rapport typique de domination et de répression. En général, elles subissent ce rapport ; dans quelques cas, elles manifestent une réaction contre le système dominant (Dubois, 1983: 129)¹⁷⁰.

El crítico belga hace visible la relación de dependencia existente entre lo que denomina “literaturas minoritarias” y la institución dominante, siendo las primeras tributarias de la literatura consagrada. En este sentido, los márgenes serían utilizados por algunos artistas y escritores (por supuesto, aquellos que poseen un capital cultural y simbólico suficiente para poder pronunciarse) como lugar desde el que desvelar el punto de mira del subalterno, generar nuevas significaciones a través de discursos contra-hegemónicos y, en definitiva, subvertir determinadas formas de poder.

Siguiendo una lógica semántica y conceptual similar a los anteriores, Pascale Casanova, utiliza la expresión de “petites littératures” (Casanova, 1999: 241) en referencia a aquellas en las que se articulan dos tipos de estrategias seguidas por el creador “menor” frente a su obra en un espacio hegemónico: la “dissimilation ou la différenciation” (*disimilación o diferenciación*), entendida como “l’affirmation d’une différence à partir notamment d’une revendication nationale” (Casanova, 1999: 246); y, su contraria, la “assimilation” (*asimilación*) que conduciría a estos autores hacia la “intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originelle, dans un espace littéraire dominant” (Casanova, 1999: 246)¹⁷¹.

170 En esta misma línea Christian Lagarde sostiene que “la hierarchie politico-culturelle des langues cache des impératifs qui n’ont rien à voir avec le choix intime de chaque écrivain en particulier, mais sont étroitement liés à des stratégies de pouvoir culturelle” (Lagarde, 2007 : 13).

171 Ejemplo de ello sería la adaptación de las formas de conciencia a la forma material de existencia de la obra estudiada originariamente por la crítica marxista. En este sentido, siguiendo la línea de Raymond Williams sobre la novela en tanto género burgués por antonomasia, Vega sostiene que, a menudo, la elección de la novela por escritores considerados “subalternos” sería una forma de alienación en tanto supondría la “adopción de formas ajenas” (Vega, 2003: 201) que no se adaptarían a la transmisión de una sensibilidad y conciencia propias.

La manifestación por antonomasia de dicha estrategia de disimilación queda contenida en el concepto de *espagnolade* que se aborda en el último capítulo de la presente Tesis.

De modo que, como sostiene Jean Sgard, la escritura en sí encarnaría una forma de exilio, no sólo por el aislamiento que requiere su actividad sino por la búsqueda de un lenguaje propio suceptible, incluso, de no ser comprendido

Écrire, c'est d'une façon ou d'une autre, s'exiler de la vie. L'écrivain sait qu'en choisissant le romanesque aberrant et un langage résolument personnel, il risque l'incompréhension, forme particulier et douloureuse de l'exil (Sgard, 1986: 295).

También Georges Steiner explica esta aproximación al lenguaje como fruto de un tránsito intra e interlinguístico¹⁷² operado a través de mecanismos de desterritorialización y reterritorialización que redundarían en un *sublenguaje* o, en palabras del crítico francés, en un “idioma mixto subterráneo” (Steiner, 2002: 24) que sería síntoma irrefutable de una realidad subyacente, oculta y “underground” reveladora de las tensiones entre el “mainstream” y lo marginal.

En resumen, tal y como han defendido Steiner y Gauvin, entre otros, el exilio y las migraciones acontecidas a lo largo del siglo XX, han funcionado como detonantes de un sentir de la alteridad que hunde sus raíces en la relación dialéctica que el escritor “menor” establece con su lengua natal en contextos de diglosia en tanto en cuanto su obra desvela una iconoclastia *hors-norme* que aflora en los usos lingüísticos y en la crítica de estereotipos estigmatizadores.

A través de las nociones de “littérature mineure”, de “littératures minoritaires” y de “petites littératures” se puede observar que la transferencia desde el ámbito lingüístico hacia el sociopolítico se realiza de manera inequívoca.

Dichas razones, unidas a otros factores ya mencionados como el sentimiento de exilio interior y el hecho de ser mujer, se conforman como

172 Ricoeur se refiere a este proceso como una forma de “desprovincialización” de la lengua materna en el que ésta acaba percibiéndose como extranjera. Se trata, en palabras del crítico francés de “l'ambition de déprovincialiser la langue maternelle, invitée à se penser comme une langue parmi d'autres et, à la limite, à se percevoir elle-même comme étrangère” (Ricoeur, 2004: 17).

determinantes para la posición que la producción blasquiana ocupa en el campo literario.

De la cuestión lingüística emana una reflexión trascendental que interpela a las relaciones entre historia, lengua, literatura y, a través de ellas, a las dinámicas de poder que operan entre las naciones y sus respectivos campos literarios.

El exilio interior de Adélaïde Blasquez encuentra su correlato tanto en el ámbito lingüístico como en el sociológico a través de una “escisión entre el mundo literario legítimo y sus arrabales” (Casanova 2001: 65) cuya manifestación íntima cristaliza en las estrategias literarias articuladas y las temáticas abordadas en su obra, así como en una forma de autoexilio que alcanza su expresión sublimada en la calificación de la autora de su obra inédita como “ultrapóstuma”¹⁷³.

A continuación se aborda esta categoría en relación a la posición de la autora y de su obra dentro del campo literario.

4.3 Un autoexilio literario ante mortem: la obra ultrapóstuma

Sin adentrarme en el análisis exhaustivo de sus textos inéditos, un trabajo que se plantea como continuación futura de esta Tesis, he querido detenerme en una categoría que plantea un conflicto en torno a la creación, el reconocimiento y la posición de la obra blasquiana dentro del campo literario. Me refiero con ello a su “obra ultrapóstuma”.

La reflexión sobre esta “extravagante” categoría sirve para alimentar el mito en torno a una enigmática figura y a unas escrituras inéditas de futuro incierto. Fundamentada en algunos de los principios propuestos por Pierre Bourdieu en torno al campo literario y en las propias declaraciones y “confabulaciones” al respecto contenidas en los textos de la autora, esta categoría revela a una Adélaïde Blasquez muy contradictoria y dual, cualidades que, como se puede ir apreciando a lo largo del trabajo, configuran de manera esencial su personalidad.

¹⁷³ A esta categoría se dedica un epígrafe en el capítulo relativo a la carrera y obra literaria de Adélaïde Blasquez.

En febrero de 2011, Adélaïde Blasquez terminaba su última novela (según su testimonio, la más autobiográfica), titulada *Les Bluettes*.

En paralelo a la redacción de su “obra culmen”¹⁷⁴, la autora había redactado otros textos sin fechar, todos ellos incluidos en lo que ella misma ha calificado su obra ultrapóstuma.

Entre sus títulos, figuran:

À la fortune du pot.

Dyptique.

Propos licencioux. (La autora la firma como Adélaïde Blasquez, *ante mortem*)

Les Bluettes. (Finalizada en febrero de 2011, en la portada del manuscrito aparece su nombre seguido de la leyenda “In eternum” (para siempre). Como si se tratase de su propio epitafio. Calificada por la autora como su obra culmen y la más autobiográfica, en la “mise en voix” inaugural, una narradora omnisciente se refiere a la obra como un “dyptique romanesque” siguiendo la senda de la autobiografía ficcional de su obra anterior).

Toi et moi. (Se trata de una compilación de los mails intercambiados entre la escritora y yo que se extiende desde febrero de 2011, cuando iniciamos nuestra relación, hasta 2015 momento en el que la escritora abandonó el uso del ordenador y el correo electrónico debido a su delicado estado de salud mental.

Independientemente de los aspectos de contenido y de forma que puedan caracterizar a estas obras pertenecientes al último periodo creativo de la autora¹⁷⁵, llama la atención la categoría “autoimpuesta” bajo la que la autora ha decidido agruparlas: ultrapóstumas.

174 De acuerdo con la expresión de la autora.

175 Como ya he apuntado, este trabajo en torno a la obra ultrapóstuma será desarrollado en futuras investigaciones.

Qu'est-ce que cela veut dire "ultra-posthume"? Il s'agit d'un testament (et, en conséquence, il faut prendre soin de sa conservation) ? Ou bien, est-ce que c'est une œuvre suicidaire qui va disparaître avec elle ?¹⁷⁶

Esta lúcida pregunta que Philippe Lejeune formuló en el marco de nuestra entrevista, supone la primera piedra acerca de una reflexión en la que confluyen creación, reconocimiento y campo literario y que arroja luz sobre la posición marginal de la escritora y de su obra dentro del campo literario así como sobre la actitud y la estrategia que ella misma ha desarrollado a lo largo de su carrera y de su vida.

Dentro del campo de poder y, concretamente, de los diferentes subcampos en los que éste se divide, incidiendo principalmente en el campo literario, Pierre Bourdieu pone de manifiesto la existencia de dos tipos de principios confrontados que, desde mi punto de vista, establecen un claro correlato con las fuerzas centrípetas y centrífugas evocadas por Juan Goytisolo y por su estudioso, el profesor Marco Kunz (aspecto que se ha desarrollado en el marco epistemológico de la presente Tesis).

En el análisis bourdieusiano, existen dos principios que establecen las coordenadas dentro del campo de poder.

El principio heterónimo: "favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement (par exemple l' "art bourgeois")" (Bourdieu, 1992: 301).

El principio autónomo (relacionado con la idea altruista del « arte por el arte ») "qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle" (Bourdieu, 1992: 301).

El elemento que me interesa subrayar emana del segundo de los principios que, en hermandad con las fuerzas centrífugas, se acogería al caso de la escritora y de su obra. Se trata de la idea del "arte por el arte" y de la defensa de un arte desinteresado en el que, a priori, existe un rechazo del éxito y del reconocimiento tal y como se entiende desde las instancias legitimadoras del corpus canónico.

En el marco de estas ideas vehiculadas por el "polo autónomo" del campo literario, se explican y justifican la exaltación de la marginalidad por parte de la autora, su fingido desinterés en ser reconocida, su

voluntad de mantenerse al margen de las élites intelectuales parisinas, su rechazo hacia el dinero y los bienes materiales y, en última instancia, la apelación de una obra ultrapóstuma confinada al silencio mientras la autora viva.

No obstante, esta actitud de la autora que concuerda perfectamente con los principios autónomos del campo de poder (en general) y del literario (en particular), tienen una doble lectura que nace de las contradicciones existentes en el discurso blasquiano.

La metarreflexión en torno a la función de la escritura, a la actividad creativa y a la relación entre creador e interlocutor a través del reconocimiento o rechazo de este último hacia la obra es uno de los temas de predilección de Adélaïde Blasquez.

Sin embargo, su posicionamiento ante tales problemáticas no deja de ser contradictoria o, cuanto menos, ambivalente.

Así, por ejemplo, en *La ruche* (1990), la protagonista y narradora (que responde al nombre de la autora: Adélaïde Blasquez) realiza una reflexión sobre la escritura y su función pública exponiendo los argumentos defendidos por otra de las internas del centro de cura con la que comparte profesión de escritora (Jeanne-Clémentine, a la que llaman Clé-Clé). A ella contraponen la opinión del resto de las enfermas con las que la autora dice coincidir.

Clé-Clé, au fond, n'a pas tellement envie de battre monnaie avec ses éventuelles productions littéraires. Elle professe qu'un écrivain qui publie se conduit comme une femme publique. D'après elle, il y a une sorte d'exhibition obscène. En quoi elle se distingue du reste de la communauté. Nos compagnes considèrent quant à elles qu'il est aussi naturel de fabriquer des livres et de les vendre que d'inventer modèles de robes ou de chapeaux si on fait couturière ou modiste [...]. Personnellement, je suis plutôt de leur avis que de celui de Clé-Clé (Blasquez, 1990: 109).

La escritora equipara aquí su profesión con otras tradicionalmente infravaloradas desde el punto de vista creativo y/o artístico, defendiendo como función principal de la misma la obtención de una remuneración a cambio del trabajo desempeñado. Se trata de una visión que desmitifica la creación considerando la obra como mero producto

de mercado sometido a las leyes de la oferta y la demanda en lugar de sublimarla a la categoría de obra de arte.

Sin embargo, en una de las conversaciones imaginarias que mantiene la protagonista de *Le bel exil* (también alter-ego de la escritora) con su hija, Adélaïde Blasquez alude a las pinturas negras de Goya y defiende el interés del pintor por que estas no fuesen mostradas al público (al igual que sus producciones ultrapóstumas), gesto en el que aguardaría la autenticidad creadora de la obra de arte.

À propos de peintures de la Maison du Sourd, un autre peintre espagnol, un pays de Goya, Antonio Saura, a dit quelque part, il n'y a pas longtemps, que c'était justement cette marque très particulière d'égoïsme et d'inutilité sociale que Goya avait voulu leur donner qui leur conférait leur aura d'authenticité créatrice (Blasquez, 1999: 237).

La hija (narrataria virtual que parece representar un desdoblamiento de la narradora-protagonista) la interpela entonces

Tu décides donc de ne plus rien publier de ton vivant. De t'abstenir désormais de toute démarche professionnelle, de toute quête d'approbation ou reconnaissance publiques. C'est bien ça ton idée ? [...] Seulement tu te privas, ce faisant, du seul moyen dont tu disposes pour participer, de la place qui est la tienne, à la dynamique collective [...] Tu romps le dernier lien qui te permettait d'être en réligion avec le monde (Blasquez, 1999: 240).

En la última frase de esta cita cristaliza de forma implícita la idea de una obra póstuma e inédita que constituiría la ruptura con lo único que une a la escritora con el mundo: el público. La escritora se ampara en la idea de que el artista que puede prescindir de la aprobación pública es aquél que halla en la creación misma el disfrute inmediato de los sentidos (Blasquez, 1999: 237).

Sin embargo, esta visión de lo que la autora denomina el “ghost-writer” (Blasquez, 1999: 241) parece contrastar con la necesidad de reconocimiento que se desprende de las primeras páginas de su obra

inédita *Les Bluettes* (2011) en las que evoca a la mujer de letras que espera en silencio¹⁷⁷ su ansiado (¿y merecido?) reconocimiento.

Elle s'était pourtant bien juré de ne plus jamais livrer sa marchandise aux *multinationales de l'incinération littéraire* (sic).

Que la fin de non-recevoir de la Librairie française l'ait blessée au vif se conçoit. Elle écrivait des livres qui ne seraient pas à l'ordre du jour et, par voie de conséquence, ne ressembleraient à rien, en auraient déduit les professionnels. Son erreur aurait été de n'avoir pas su s'adapter au monde tel qu'il va, les ans en seraient la cause, en aurait déduit l'écrivaine [...]

Il fallait la comprendre, aussi, il y avait trop longtemps que la femme de lettres qui réclamait son dû en silence tout là-bas, au plus obscur de ses arrières-fonds, espérait une réponse, un tout petit signe de reconnaissance de la mère des arts, des lettres et de la liberté d'expression. Et la réponse, le signe n'étaient pas venus. Ils n'avaient plus aucune chance d'arriver. Plus jamais. Le sort de son œuvre majeure était scellé. Cette dernière production en date irait se surajouter à la pile d'œuvres posthumes qu'elle conserve à l'abri des regards dans un coffre cadenassé (Blasquez, 2011 : 4-6).

De modo que la autora se debate entre la necesidad de reconocimiento y una concepción dual y antagónica del arte y de la creación. En ambos casos, la aprobación del gran público o el éxito editorial son considerados como una prueba de la subordinación a las leyes del mercado en detrimento de la originalidad y/o de la calidad literaria.

Esta idea es apoyada por Michel Ugarte quien sostiene que

La literatura escrita en el exilio, así como los textos que tratan sobre las consecuencias del mismo, tienden a situarse discretamente a cierta distancia de cualquier relación de obras muy meritorias. La marginalidad

¹⁷⁷ Dicha necesidad de reconocimiento también se recoge en la entrevista concedida a Karl Kohut en la que la autora pone de manifiesto su frustración por no haber sido leída ni reconocida en España: "J'aimerais beaucoup avoir une place dans la littérature espagnole. Je serais prête à bien de bassesses pour arriver à ce résultat (j'entends par là à cette forme de consécration). Malheureusement, je ne connais pas le genre de bassesses que je devrais faire pour secouer la presse espagnole, c'est-à-dire pour atteindre le public de mon pays. De façon générale, je n'ai jamais su me faire une situation. Ce doit être une tare de naissance" (Blasquez, 1983: 118).

es mucho más un símbolo de identidad de la literatura del exilio que la fama, la autoridad o la importancia, tal y como las reseñas y las antologías literarias la definen (Ugarte, 1999: 15).

Esta relación entre éxito y marginalidad cristaliza en una carta de la escritora dirigida a Philippe Lejeune con fecha de 24 de noviembre de 1987 a propósito del manuscrito de su obra *Le noir animal*. En ella, Adélaïde Blasquez pone de manifiesto una concepción del éxito que reside en el alcance de los lectores anónimos (“atteindre les anonymes”), siempre y cuando, y aquí radica la contradicción, sean lectores “exigentes”¹⁷⁸: “Le succès pour moi, ce serait de faire l’amour, par livre interposé, avec les sans-nom qui lisent par passion et non parce que c’est leur métier”.

La categoría de “obra ultrapóstuma” puede interpretarse, en consonancia con lo expuesto, como la manifestación sublimada del exilio interior e incluso, de un autoexilio, encarnado en la voluntad última de la escritora de mantenerse al margen del, “landerneau littéraire et journalistique”, así como de un circuito literario que rechaza aquellas obras “qui ne sont pas fidèles de bout à une forme répertoriée ou à une catégorie littéraire étiquetée par la classification officielle des libraires”¹⁷⁹. En otras palabras, la obra ultrapóstuma emergería como la expresión última del exilio interior de la autora, una forma de proscripción al destierro *ad eternum* a través del rechazo de los medios de comunicación de masas, del mercado editorial y, en definitiva, de cualquier institución homogeneizadora y legitimadora del canon.

En este sentido, se trata de la última muestra de un discurso subversivo del que la autora hace gala a lo largo de toda su trayectoria vital y literaria.

Como se demostrará en el siguiente capítulo, el sentimiento de exilio fruto de la escisión con unos referentes afectivos y culturales asociados a la primera etapa infantil de la autora, aflora a través de la

178 En la posdata recupera una frase atribuida a Shakespeare en la que, de forma halagüeña, agradece la lectura de su obra a Lejeune en los siguientes términos: “Je me moque que ma pièce déplaît à quatre cents imbéciles du moment qu’elle plaît ne serait-ce qu’à deux hommes intelligents”.

179 Esta cita pertenece a la misma carta dirigida a Philippe Lejeune a la que me vengo refiriendo.

obra, no sólo en lo que respecta a su trayectoria vital y literaria sino, igualmente, en relación a la elección genérica.

5

A D É L A Ï D E B L A S Q U E Z
P O R A D É L A Ï D E
B L A S Q U E Z .
L A E S C R I T O R A
Y S U S F A N T A S M A S

5.1 Notas sobre la trayectoria literaria blasquiiana

Como se apuntó en el capítulo biográfico, Adélaïde Blasquez se inicia de forma precoz en la lectura y en la escritura –ya desde la infancia se aficionó a redactar textos y cuentos fundamentalmente en el marco de sus clases de redacción francesa en Bruselas–. Sin embargo, su carrera puede considerarse relativamente tardía a tener en cuenta la fecha de publicación de su ópera prima (1968), cuando la autora contaba con treinta y siete años de edad.

Para Adélaïde Blasquez la escritura, antes de convertirse en profesión, es a una obsesión por profundizar en su pasado, un ajuste de cuentas con su memoria paterna¹⁸⁰, una búsqueda de su identidad (fundamentalmente hispánica y femenina) y un modo de combatir los complejos infantiles. En este sentido, se convierte en una lucha por la superación –recuérdese que llegó a afirmar que la escritura en francés era “une victoire sur l’Himalaya” (Blasquez, 2001: 272)– y, al mismo

180 Recuérdese el complejo edípico que une a la escritora con su padre del que ella mismo dijo que había sido “un escritor frustrado” (Blasquez, 1977).

tiempo, representa una actividad traumática y dolorosa que requiere de un arduo trabajo personal que la autora vincula a la tensión entre vida y muerte, defendiendo la escritura como una “forma de suicidio” (Blasquez, 1977).

Escribir es horrible, es volver al origen absoluto de todo, olvidar lo que sabes, perder la memoria y entrar de golpe en el vacío, el vértigo... Escribo con angustia y miedo, me comporto como un hombre que fuera impotente en la cama, siento como si no tuviera derecho a la palabra, la idea de poseer el lenguaje me asusta, esto quizá crea mi impotencia (Blasquez, 1977)¹⁸¹.

En lo que a su trayectoria literaria se refiere (al margen de su producción periodística), no pueden distinguirse de manera exhaustiva etapas creativas estancas o sustentadas en criterios cronológicos. Sin embargo, existen elementos de índole argumental y, fundamentalmente, genérica que trazan una línea de continuidad entre sus obras, creando grupos coherentes en torno al tratamiento de determinadas temáticas y/o géneros.

En cualquier caso, el conjunto de la narrativa blasquiana, tal y como se demostrará en las páginas que siguen, se concibe como un proyecto autobiográfico en el que la autora es consciente de la multiplicidad del yo, de su carácter cambiante y en evolución y, por tanto, de la insuficiencia de la autobiografía clásica para relatarse. En este sentido, la hibridación genérica se erige como uno de los ejes que aportan coherencia al conjunto de su obra.

No obstante, en un intento de sistematización del corpus, puede establecerse, a mi entender, una suerte de trilogía autobiográfica con abundantes evocaciones a la infancia de la escritora y en la que las figuras materna y paterna están omnipresentes, constituida por *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, *Les ténèbres du dehors* y *Le bel exil*.

Esta trilogía (fundamentalmente el vínculo entre la primera y la segunda obra citada) queda además justificada por las argumentaciones aportadas por la autora en la ya referida carta a Monsieur G. DELAUNAY (anexo 10), así como en la nota “sur le livre que je travaille

actuellement” (anexo 20) en las que se plasman sus intenciones de escribir una tercera obra planteada como continuación de su primera- aunque por cuestiones de orden pecuniario, ésta fuese paralizada durante la redacción de *Gaston Lucas, serrurier...* considerada como una obra de encargo-.

Si bien es cierto que, entre *Mais que l'amour...* (1968) y su relato de vida etnográfico sobre el cerrajero *Gaston Lucas* (1976) se extiende un periodo de ocho años que se caracteriza por un “tanteo” experimental en el que la autora trata de crearse un espacio propio dentro del campo literario. Este hecho la conduce a escribir dos obras que distan radicalmente en género y en estilo y que ilustran una transición que evoluciona desde la exaltación y exhibicionismo del yo (plasmado a través de la ficción autobiográfica) hasta su aniquilación a través de una suerte de suicidio simbólico que cristaliza en el relato de vida etnográfico en el que la autora desaparece para ceder la voz al obrero protagonista

Mi primer libro es en gran parte ficción-autobiográfica, pero tienen un lazo que los une, el suicidio. En el primero traté de ir hasta los límites del exhibicionismo, que es una forma de suicidio, evacuar el yo, exponerlo, esparcirlo. En el segundo, también está presente el suicidio al anularme yo, completamente, detrás del personaje de Gastón, que intenta un suicidio físico real (Blasquez, 1977).

En este sentido, existe en la obra blasquiiana una suerte de movimiento pendular de exhibicionismo y desaparición que se hace patente a través de la elección genérica en la que se intercalan obras autobiográficas (siempre salpicadas de elementos ficcionales) con obras que aspiran a la desaparición y/o evacuación del yo de la autora (por ejemplo a través del relato de vida etnográfico o del cuento infantil).

El que podría considerarse como segundo periodo -más prolífico debido a su mayor extensión en el tiempo- se inicia en la década de los años ochenta, concretamente a partir de 1981, con la publicación de su tercera obra *Les ténèbres du dehors* (Gallimard), hasta 1999, fecha de su última obra publicada: *Le bel exil* (Grasset).

Pese a su eclecticismo, en este segundo periodo la autora parece ganar confianza y coherencia estilística, siempre con el telón autobiográfico de fondo. No obstante, en 1989, realiza una incursión en la

literatura infantil con el cuento *Grisélidis cherche un mari* (L'École des Loisirs, 1989) dedicado a su hija.

En 1988, se publica *Le noir animal*, obra metaliteraria por excelencia cuya intriga gravita en torno a la vida parisina de la escritora. En ella se consolidan técnicas y estrategias metadiscursivas puestas en práctica en obras anteriores (principalmente, la *mise en abyme*) y profundiza en la reflexión sobre el proceso de escritura, así como en la temática de las relaciones hombre-mujer, del amor y el deseo, de la percepción de la mujer sobre sí misma a través de la mirada masculina y de la construcción identitaria circunscrita al mito de la *espagnolade*, entre otras. Si bien se trata de una obra con un alto contenido autobiográfico, las reminiscencias a la niñez y la omnipresencia de los progenitores de las que hacía gala en obras anteriores, escasean en esta obra centrada en la etapa adulta de la escritora.

Como se recogió en el capítulo biográfico, la primera mitad de la década de los años noventa está marcada por los trastornos mentales de la escritora y por sus periodos en los centros de reposo. Será en esta época cuando escriba y publique lo que se ha considerado un díptico sobre la locura, reflejo del estado de salud mental de Adélaïde Blasquez: *La ruche* (1990) y *Le prince vert* (1995).

El último periodo creativo engloba su obra inédita, calificada por la autora de “ultrapóstuma”, cuyo estudio no será objeto de la presente Tesis¹⁸². No obstante, la categoría “ultrapóstuma” arroja luz sobre la problemática del reconocimiento y la posición de la obra blasquiana dentro del campo literario (abordado en el marco epistemológico), así como sobre la actitud que adopta frente a su obra literaria y frente a la creación artística en general. Por ello, sin adentrarme en el análisis literario de dichos textos (trabajo que se prevé para futuras investigaciones) el último epígrafe de este capítulo comporta una reflexión acerca de la categoría establecida por la autora.

182 Se ha considerado que el análisis literario de la obra ultrapóstuma excedía los límites del presente trabajo y presentaba dificultades metodológicas debido a su carácter inédito. No obstante, se trata de un corpus que permitirá, en investigaciones futuras, profundizar sobre el último periodo creativo de la escritora.

5.2 Un Yo irreal consecuencia del exilio

Je vais te faire une révélation : je ne crois pas que je suis réelle. Je ne l'ai jamais cru. Ça doit s'expliquer par mes petites histoires familiales et nationales. L'exil, et surtout l'exil par procuration ne favorise pas la perception de sa propre réalité (Blasquez, 1988 : 215).

Tal y como se desprende de la cita con la que se introduce este epígrafe, el exilio para Adélaïde Blasquez se convierte en un acontecimiento determinante en lo que a la percepción del yo se refiere y, en consecuencia, a la manera de contarse y de representarse.

Además, este sentimiento de irrealidad y la necesidad de construcción de un personaje a través de la ficción aparecen estrechamente vinculados a la concepción blasquiana de la escritura como espacio de “suicidio y resurrección”.

En su artículo “Suicidio y resurrección”¹⁸³ (publicado en la revista *Bazar* en 1978), la escritora presenta, a través de una narradora omnisciente a un “Yo” (que parece encarnar a un personaje protagonista) del que se desconoce el nombre propio y que se va construyendo conforme avanza el relato hasta encarnarse en la propia “Adelaida Blasquez, hija de José, español del exilio, y de Emma Fischer, nacida en Munich” (p.15). Se trata de una suerte de monólogo interior en tercera persona en el que se condensan algunas de las temáticas clave desarrolladas en la obra blasquiana que desvelan datos relevantes acerca de su adscripción genérica¹⁸⁴: la especulación en torno al yo y al nombre propio, las estrategias autorreferenciales en el marco de la escritura autobiográfica, la relación de la escritora con sus progenitores, es decir, con su historia familiar y con los “fantasmas” infantiles, y la reflexión en torno a una escritura que sirve precisamente como espacio para disipar o hacer

183 Se trata de la traducción al español de un texto publicado un año antes (1977) en la revista *Sorcières* con el título de: “Pavane pour un Je défunt”.

184 Aunque la autora siempre haya manifestado cierta predilección por la hibridez genérica, ya sea a través de la mezcla de géneros en una misma obra y/o de la alternancia de éstos en distintas obras.

desaparecer dicha historia y renacer a través de otras identidades. La escritura para Adélaïde Blasquez comporta esta doble y paradójica función: la de desaparecer (una forma de suicidio) y la de renacer a través de la (s) Otra (s)

Adelaida Blazquez [...] ESCRIBE. Y quien escribe dice su nombre, repite machaconamente su historia. Dice su nombre y rumia su historia a pesar de todos los simulacros, astucias, fingimientos a los que no escapa quien escribe. [...] Quien escribe arroja su nombre a sus semejantes, y les exhibe su historia, pero al mismo tiempo se arroja en su nombre, se vacía en él, en él se agota, y en él muere, se despoja de su historia, se libera de ella y en ella muere (Blasquez, 1978: 15).

De acuerdo con Michel Ugarte, una de las características principales de la literatura del exilio radica en la predisposición hacia el testimonio pues, “la consecuencia directa del testimonio confuso y del exilio es la introspección” (Ugarte, 1999: 25), razón por la cual el exiliado recurre habitualmente al género autobiográfico.

Para muchos escritores expatriados, el exilio representa una forma de muerte, un fenómeno por el que la vida anterior parece completa, una estructura integral: nacimiento, vida y muerte [...] El yo autobiográfico hace de núcleo de la historia, ordenando y dotando de estructura a la experiencia verdadera. Convierte en ficción lo que es real aún cuando el autor sea ajeno a este proceso. La tensa relación entre el lenguaje y la vida misma que se hallan presentes en la autobiografía también se halla presente en la réplica de la experiencia del exilio mediante un testimonio de esa experiencia (Ugarte, 1999: 25).

El sentimiento de irrealidad evocado en la cita introductoria conduce a la escritora a la articulación de una serie de mecanismos autorreferenciales que sitúan su obra en la senda de la escritura autobiográfica con un marcado componente ficcional o, como ella misma la ha denominado, de “ficción autobiográfica” (Blasquez, 1977) o “bioficción” (2004)¹⁸⁵.

El valor relativo otorgado a la realidad así como la conciencia de escribir “a través del espesor de mis fantasmas” (Blasquez, 2004) procura a la obra blasquiana una suerte de teatralidad biográfica que se concreta (entre otros elementos) en la puesta en escena de un personaje protagonista (alter-ego de la autora) en el que cristalizan de modo más o menos protagónico, acontecimientos biográficos y elementos constitutivos del carácter de la autora.

En este sentido, el exilio extiende sus consecuencias a la elección del género literario y, en consecuencia, a las estrategias discursivas articuladas. Entendido como “sentimiento de irrealidad”, es decir, como una forma de confinamiento y/o aislamiento ontológico del propio yo, la escritora narra su realidad a partir de una Otra ficcional que le permite dotarse de una identidad propia.

Este capítulo pretende abordar los elementos que desvelan este sentimiento de irrealidad y las estrategias de compensación puestas en práctica por la escritora en sus obras a través de su autoconciencia de personaje de ficción, razón que la lleva a decantarse por una escritura que transita entre diferentes géneros pero que queda englobada bajo una apropiación del género autobiográfico teñido de elementos ficcionales.

Antes de analizar con ejemplos concretos de la narrativa blasquiana esta voluntad de fabulación y re-creación del yo de la autora a través de sus personajes y de los acontecimientos relatados en sus obras, el siguiente epígrafe esboza unas líneas teóricas que sitúan al lector en la senda de un género, el autobiográfico, en el que las clásicas fronteras entre referencialidad y ficción han dejado de estar vigentes.

5.3 De la autobiografía a la autoficción: una cuestión de pactos

Ni verdad, ni ficción, sino umbral inapropiable que excede todas las consideraciones binarias y convenciones literarias y filosóficas, la «auto» biografía, desvela siempre la disolución de lo propio del nombre y de la propia vida (Esquivel Marin, 2008).

En *Le Pacte autobiographique*¹⁸⁶ Philippe Lejeune aporta una definición de autobiografía que reposa tanto sobre su contenido y elementos formales como sobre el pacto de lectura que se establece entre autor-lector, entendiendo por éste un consenso entre las partes basado, fundamentalmente, en la triple identidad nominal autor-narrador-personaje principal¹⁸⁷, característica que diferenciaría a la autobiografía de otros géneros adyacentes como la novela autobiográfica (equiparables, de acuerdo con el crítico francés, desde el punto de vista del análisis interno del texto).

Pese a esta novedosa interpretación del género autobiográfico para la época, Lejeune aportaba una definición genérica de la autobiografía basada en criterios formales

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (Lejeune, 1996: 14).

De esta propuesta se derivan implícitamente tres de las características principales atribuidas por Lejeune a la autobiografía: una “modal”, vinculada a la referencialidad del texto escrito que el autor, en tanto responsable social (Lejeune, 1996: 23), habría de garantizar;

186 La primera edición data de 1975, aunque ya había aparecido una versión anterior en 1973 en la revista *Poétique*, tal y como lo señala Manuel Alberca en su ensayo *El Pacto Ambiguo* (Alberca, 2007: 145).

187 De acuerdo con el crítico francés: “C'est qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre” (Lejeune, 1996: 33).

dos de carácter formal (íntimamente ligadas al pacto de lectura): la triple identidad nominal (autor, narrador, personaje) y, como corolario de ésta, la recurrencia a la narración autodiegética.

Coincidiendo con la definición de Lejeune, Gasparini destaca algunas marcas que delimitarían el género autobiográfico como la presencia de un “narrateur écrivain” y de una “structure retrospective” (Gasparini, 2004: 47)¹⁸⁸.

La dificultad para acotar, tanto desde el punto de vista formal como de contenido el género autobiográfico y otras formas colindantes de escrituras del yo dada su hibridez o “bâtardise”, en palabras de Gasparini, así como la consideración secular de las mismas como “non-littérature” (Gasparini, 2004: 10), ha favorecido paulatinamente, y de forma significativa a partir de los análisis publicados por Lejeune, su estudio desde perspectivas amparadas en corrientes críticas surgidas a partir de la década de 1970, como la teoría de la recepción, la lingüística pragmática o el estudio de la intertextualidad y del paratexto (Gasparini, 2004: 11).

En este sentido, Lejeune plantea la aproximación a los textos desde el pacto de lectura, definiendo la autobiografía como “un mode de lecture autant qu’un type d’écriture, c’est un effet contractuel historiquement variable” (Lejeune, 1996: 45), una propuesta que inserta a las escrituras autobiográficas en la senda de la historicidad y pone de manifiesto la contingencia de su lectura e interpretación.

De este modo, se trasciende el análisis textual interno como estrategia crítica privilegiada, dando una relevancia sin precedentes no sólo al lector, sino al andamiaje paratextual que rodea al texto, entendiendo por éste la zona fronteriza entre el interior del texto y un exterior formado por las informaciones aparecidas en la cubierta del libro o las entrevistas, textos y publicidad relativas al autor¹⁸⁹.

188 A estos dos rasgos, Gasparini añade, además la “description de documents d’époque, investissement affectif des lieux de mémoire, problématique familiale” (Gasparini, 2004: 47).

189 Se entiende por paratexto al conjunto heteróclito de prácticas discursivas que rodean al texto “par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d’une limite ou d’une frontière étanche, il s’agit ici d’un seuil [...]” (Genette, 1987: 7-8). En esta definición (aparecida en *Seuils*) se integran los elementos que Genette considera constitutivos del paratexto en su obra anterior *Palimpsestes. La littérature au second degré*: “titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien

De modo que, para establecer el pacto novelesco, no podría producirse identidad entre autor y personaje y encontraríamos el distintivo genérico “roman”¹⁹⁰ en la cobertura del libro lo que supondría una “attestation de fictivité” (Lejeune, 1996: 27).

Este último aspecto es, sin embargo, cuestionado posteriormente por el propio Lejeune en su obra *Moi aussi* (1986)¹⁹¹ matizando que el distintivo genérico “roman” no hace exclusivamente referencia a la ficcionalidad del texto sino que sirve para ensalzar su valor literario

Dernière insuffisance touchant le vocabulaire: il ne s’agit plus de ma propre terminologie, mais de l’analyse de celle qu’emploient auteurs, éditeurs et critiques pour désigner et classer les textes. Tout au long du « Pacte », j’ai fait comme si l’étiquette « roman » (aussi bien dans les sous-titres génériques que dans le discours critique) était synonyme de « fiction » par opposition à « non-fiction », « référence réelle ». Or « roman » a aussi d’autres fonctions : il désigne la littérature, l’écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage [...] Le mot « roman » n’est donc pas plus univoque que le mot « autobiographie » (Lejeune, 1986: 20).

Esta tendencia a la ambigüedad y a la permeabilidad entre barreras genéricas antes insondables, explica, como se irá desgranando, el juego que la narrativa blasquiiana despliega en relación al género.

No obstante, y pese al cambio de paradigma que suponía la instauración de un pacto de lectura autobiográfico, éste no quedaba resuelto para textos en los que se producía una intersección entre ficción y referencialidad al tiempo que una identidad onomástica entre el autor, el narrador y el personaje principal.

d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend” (Genette, 1982: 9). Recuérdese en este sentido la relativa ambigüedad que se desprendía de la retrospectiva trazada a partir de las notas biográficas presentes en las contraportadas de la obra de la escritora en el epígrafe 2.2.1. “Notas previas a una vida ¿impostada?”.

190 Dicho certificado de “ficcionalidad” aparece en la cobertura de prácticamente la totalidad de la producción blasquiiana, a excepción de *Gaston Lucas, serrurier*, *Grisélidis cherche un mari*, y *La ruche* título este último seguido del distintivo genérico: “témoignage” (testimonio).

191 Aunque la edición consultada data de 1996, *Le pacte autobiographique* se publica por primera vez como monografía en 1975.

En este sentido, el crítico francés establecía tres posibilidades sobre las que distinguir el pacto autobiográfico del novelesco:

- A. El personaje tiene el mismo nombre que el autor.
- B. El personaje tiene distinto nombre del autor.
- C. El personaje no tiene nombre.

La naturaleza del pacto establecido sería respectivamente:

- A. Autobiográfico.
- B. Novelesco.
- C. No hay pacto.

En base a estos criterios, Lejeune establecía nueve combinaciones de las que sostenía que tan sólo siete eran posibles pues se excluía la posibilidad de la coincidencia onomástica con el establecimiento de un pacto novelesco y la de la no coincidencia onomástica con el pacto autobiográfico. Éstas serían las célebres “cases aveugles” (casillas ciegas) que quedaron sin completar en el momento de la escritura y publicación de *Le Pacte Autobiographique* en 1975¹⁹²

Quand on cherche donc, pour distinguer la fiction de l'autobiographie, à fonder ce à quoi renvoie le « je » des récits personnels, nul besoin de rejoindre un impossible hors-texte : le texte lui-même offre à son extrême lisière ce terme dernier, le nom propre de l'auteur, à la fois textuel et indubitablement référentiel. Si cette référence est indubitable, c'est qu'elle est fondée sur deux institutions sociales : l'état civil (convention intériorisée par chacun dès la petite enfance) et le contrat d'édition ; il n'y a alors aucune raison de douter de l'identité (Lejeune, 1996: 35.)

En 1977, cuatro años después de la publicación de *Le pacte autobiographique* en *Poétique*, Serge Douvrovsky publica su obra *Fils* en la que utiliza el neologismo “autoficción”¹⁹³, tratando de desafiar la

192 Como nos recuerda Manuel Alberca, ya existía una versión anterior publicada en *Poétique* en el año 1973 (Alberca, 2007: 145).

193 Aunque según el profesor Alberca dicho término hubiese sido utilizado con anterioridad en los manuscritos de los que surgió dicha obra, en mayúscula y separado por guión,

contradicción no resuelta por Lejeune sobre la posibilidad de un texto de naturaleza ficcional en el que las tres hipóstasis (autor-narrador-protagonista) apareciesen bajo el mismo nombre

Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses de la profession [...] Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit, musique. Ou encore autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir (Douvrovsky, 1977: 9).

De acuerdo con la definición propuesta por Douvrovsky para autoficción, se amalgamaban las características que, por separado, Lejeune había atribuido a la autobiografía y a la novela autobiográfica respectivamente; por una parte, se ponía de manifiesto una identificación onomástica entre el autor y el narrador que, al relatar sus “recuerdos, problemas cotidianos y angustias de la profesión” se convertía en personaje principal; por otra, trataba la problemática de la veracidad y verificación de los hechos narrados exaltando la búsqueda de una verdad autobiográfica en la ficción. Por último, al recurrir a la narración memorial, contemplaba- aunque no se expresase de manera explícita- la posibilidad de una ruptura con la estructura retrospectiva que Lejeune había atribuido a la autobiografía.

En resumen, Douvrovsky recuperaba las claves de la problemática del análisis de las escrituras del yo, previamente planteadas por Lejeune en *Le pacte autobiographique*, y proponía, bajo el término de autoficción, la posibilidad de un protocolo de enunciación autobiográfico desarrollado en contexto ficcional.

“AUTO-FICTION” (Alberca, 2007: 146).

Se rompía así tanto con el “pacto autobiográfico” como con el “pacto novelesco” propuesto por Lejeune y nacía un nuevo compromiso entre escritor y lector caracterizado por una ambigüedad que desafiaba, tal y como lo recoge Justo Navarro en el prólogo a *El pacto ambiguo* de Manuel Alberca, “a la realidad que nos presentan los dueños, fabricantes y administradores de la realidad” (Navarro, 2007: 16).

En este sentido, podríamos decir que la autoficción se erigía como la hermana irreverente de la autobiografía. Una escritura subversiva (en tanto en cuanto rompía con las limitaciones del género establecido), desafiante ante la referencialidad autobiográfica considerada por Douvrosky como “un privilège réservé aux importants de ce monde” (Douvrosky, 1977: 9) y osada al hacer uso del nombre propio pese a que éste no fuese ilustre.

En cualquier caso, más que como un nuevo género, la autoficción hacía su aparición en la escena literaria como una suerte de “pacto ambiguo” en el que los límites de lo imaginario y lo real así como las fronteras entre persona y personaje se establecían en base a un consenso histórico y contingente entre escritor y lector¹⁹⁴ que convertía su clasificación en un proceso aleatorio de lectura y de interpretación (Gasparini, 2004: 10).

Una lectura pues *historizada* profundamente ligada al cambio trascendental que había supuesto el psicoanálisis en la percepción del sujeto y a la búsqueda de una identidad confusa y fragmentada fruto de los movimientos poblacionales y de los desastres perpetrados durante y tras la Segunda Guerra Mundial, así como del empoderamiento de las mujeres y de su papel cada vez más protagónico en la sociedad y en el campo de las ciencias y las artes.

De modo que el cuestionamiento en torno a la identidad exaltado por la escritura femenina (tradicionalmente muy escorada hacia el género autobiográfico) incrementaba la incipiente permeabilidad epistemológica entre géneros a través de la articulación nuevas formas autorreferenciales, entre las que el juego de focalizaciones y pronominal,

194 Esta última característica es ilustrada por Gasparini a través de la siguiente anécdota: “Un lecteur du XIVe siècle a pu croire que Dante avait réellement effectué un voyage mystique dans l’au-delà, donc recevoir la *Commedia* dans un registre référentiel. Le lecteur contemporain, baignant dans une culture différente, jugera plus probablement ‘l’histoire comme impossible’, donc autofictionnelle” (Gasparini, 2004 : 25).

asumía un papel destacable

Le renouvellement du système romanesque et l'éclatement des anciennes structures, en permettant de sortir de l'illusion réaliste et mimétique, autorise une écriture où la distinction entre des personnages différents n'a plus beaucoup de sens, et nul doute que l'écrivain-femme soit plus à l'aise ainsi. Un « je », un « elle » ou tout autre pronom féminin [...] désigne alors l'instance narratrice, une conscience en qui se réfracte la variété du monde, les images et les fantasmes d'une femme et de toutes les femmes (Didier, 1981: 30).

En relación al psicoanálisis, y de acuerdo con Mounir Laouyen, su influencia en la práctica autobiográfica instauró una concepción irremediabilmente ficcional de la literatura y, en consecuencia, también del género autobiográfico¹⁹⁵, convirtiéndose en la forma moderna de la autobiografía “à l'ère du soupçon” (Sarraute, 1956).

Le précepte freudien du souvenir-écran (1899) a fait peser le soupçon sur l'autobiographie contemporaine. Il est désormais banal d'affirmer qu'aucun souvenir n'est authentique, que tout est souvenir-écran, c'est-à-dire peu ou prou remanié par des souvenirs ultérieurs qui lui sont contigus (Laouyen, 2000: 5)¹⁹⁶.

Así pues, la división genérica tradicional entre autobiografía y novela ya no se definía a través de la estructura o de una serie de características inmanentes al texto (su naturaleza retrospectiva y homodiegética quedaban cuestionadas por la acción de la memoria y por la nueva concepción del sujeto) sino a través de un proceso contractual

195 Una hipótesis que no es compartida por Vincent Colonna quien defiende que “l'autofabulation n'est pas liée à l'existence d'un sujet à l'intériorité pleine et riche ; qu'elle n'est pas conditionnée par l'existence de la subjectivité moderne, même pour sa forme la plus intime, l'autofiction biographique. Bref, la fabulation de soi n'est pas un effet de la Modernité, de la montée de l'individualisme, de la crise du Sujet ; ni un rejeton de la psychanalyse, ou de la recomposition des rapports entre le public et le privé” (Colonna, 2004: 63).

196 Para profundizar en la influencia del psicoanálisis sobre el género autobiográfico, consúltese: *Autofiction et autre mythomanies littéraires* de Vincent Colonna (2004), así como el capítulo de Serge Douvrosky “Autobiographie/vérité/psychanalyse” aparecido en *Autobiographiques : de Corneille à Sartre* (1988).

(entre autor y lector) por el que se establecía un “espacio” autobiográfico cuya delimitación reposaba en gran medida en elementos paratextuales y en una concepción de la verdad autobiográfica no basada en hechos objetivos y/o del ámbito de la referencialidad, sino en el inconsciente, en lo fantasmático, en lo memorial y en una nueva percepción de la identidad y del sujeto

C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet contractuel* historiquement variable (Lejeune, 1996 : 44-45).

Dicho de otro modo, la verdad autobiográfica ya no radica en la búsqueda y transmisión de una referencialidad “exacta”, sino en el relato de “los fantasmas” del escritor.

En esta línea, Belinda Cannone defiende en su ensayo *Narrations de la vie intérieure* (2001) que las elecciones formales (a las que podrían añadirse las genéricas) revelan una concepción del sujeto y de la verdad que, como se verá más adelante, experimentan un giro relevante a partir de finales del siglo XIX y, fundamentalmente, durante la primera mitad del siglo XX. La novela pasa del relato de acontecimientos al relato de la vida interior de los personajes y, por ello, “le roman n'a rien de *fictif*” (Cannone, 2001: 23).

Se trata de una suerte de “mentir-vrai” (Colonna, 2004: 93) que, al mismo tiempo, entronca con la problemática platónica de la presencia de lo ausente, de la reconstrucción del pasado y, por ende, de la imbricación entre imaginación y memoria.

En *La memoria, la historia, el olvido* Paul Ricoeur recupera el tema de la *eikon* y el *phantasma* (Ricoeur, 2003: 23), entendiendo la primera como retrato fiel del pasado y perteneciente por tanto al terreno de lo objetivo, y el segundo como simulacro que se construye en base a una afección presente sobre un pasado que carece de referencia expresa y, por tanto, perteneciente al campo de la subjetividad.

En ambos casos, se trataría de dos variantes del proceso de *mímesis*; en el “arte eikástico” a través de la copia y en el “arte fantástico” a través del simulacro.

En lo que se refiere al espacio autobiográfico, y en clara correlación con lo mencionado, Philippe Lejeune define la *ressemblance*

como la relación de “parecido” o de fidelidad (que el crítico distingue de aquella de “exactitud”) entre el relato y el modelo.

Par « modèle », j’entends le réel auquel l’énoncé prétend ressembler. [...] La ressemblance peut se situer à deux niveaux : sur le mode négatif –et au niveau des éléments du récit– intervient le critère de *l’exactitude* ; sur le mode positif –et au niveau de la totalité du récit–, intervient ce que nous appellerons la fidélité. L’exactitude concerne *l’information*, la fidélité la *signification* (Lejeune, 1996: 37).

La explicación aportada por Lejeune acerca de sendas cualidades incurría en la existencia de diferentes grados de referencialidad; aquella que concierne a la exactitud de la información entre el modelo y el relato (que habría de cumplirse en la biografía pudiendo ser cotejada y verificada) y aquella que hace referencia a la fidelidad del autor respecto de su propia vida.

Esta última competería a la autobiografía y no tendría vocación de ser verificable sino verdadera (situándonos en el terreno de la significación).

En otras palabras, la verdad contenida en el relato autobiográfico no se limitaría a la recuperación de un relato del pasado exacto y objetivo, sino a una construcción memorial subjetiva desde el presente de enunciación. Es decir, en el relato de una historia de la memoria personal del escritor (vinculada con la subjetivación de la Historia) y de la interpretación consciente de procesos inconscientes¹⁹⁷.

El “phantasma” reaparece entonces como una posibilidad mimética veraz, aunque precisa de elementos “tangibles” (el paratexto) que funcionen como clausula del contrato de lectura (el pacto). Lejeune recurriría particularmente al nombre propio como primer identificador de la autobiografía y elemento distintivo de ésta frente a otros géneros contiguos como la novela autobiográfica

Comment distinguer l’autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l’avouer, si l’on reste sur le plan de l’analyse interne du texte, il

197 De este cambio de paradigma operado a finales del siglo XIX, surge la denominación posterior de “roman du flux de conscience” (Cannone, 2001: 20). Puede encontrarse una aproximación a dicha categoría en el epígrafe 6.2.3.1.

n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités [...] On dispose d'un critère textuel général, l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage) (Lejeune, 1996 : 26).

A partir de estas elucubraciones, el crítico francés desarrolla una distinción entre autobiografía, biografía y novela autobiográfica; la primera sería considerada como una variante de la segunda. Si bien la biografía exige un correlato fidedigno entre los hechos relatados por alguien y la vida de ese alguien cuya vida es relatada, en la autobiografía, las informaciones aportadas por el autor acerca de su propia vida, no han de ser fidedignas ni verificables, sino verdaderas. Es decir, han de responder a la “verdad” del autor, corresponda ésta con su realidad cronológica e histórica o no.

Pero entonces, ¿cómo distinguir autobiografía y novela autobiográfica? ¿Qué sucedería con la tradicional dualidad entre realidad y ficción?

Philippe Lejeune establece entonces una forma indirecta de pacto autobiográfico que él mismo denomina “pacte fantasmatique” gracias al cual, la novela no sería leída “seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la nature humaine”, mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu” (Lejeune, 1996: 42), poniendo de manifiesto la inmanencia autobiográfica de la ficción recogida tiempo antes en la sentencia de Mauriac “Seule la fiction ne ment pas” (Mauriac, 1953: 14).

Desde este mismo paradigma y enlazando con las citadas “novelas de corriente de conciencia”, Belinda Cannone ha destacado la disolución de la frontera entre lo real y lo ficticio en las artes contemporáneas: “le fictif ne s'oppose pas au réel mais se donne au contraire pour seul façon de l'appréhender” (Cannone, 2001: 1). En este sentido, lo ficticio se convierte prácticamente en método de aproximación y aprehensión de la realidad, en una suerte de filtro hermenéutico (como si de unos anteojos se tratasen) a través del cual percibir, asumir y construir una realidad que no es verificable (objetiva y cuantificable) sino verdadera y, en consecuencia, posible tantas veces como miradas sean arrojadas sobre ella.

De esta idea de la imposibilidad de autobiografía sin ficción se hace eco Adélaïde Blasquez al defender que

Il n'y a pas une œuvre vivante qui ne soit pas autobiographique. Je ne dirais pas que mes livres sont autobiographiques, mes livres racontent l'histoire de mes fantasmes plutôt que les faits réels de ma vie ; ils racontent, en somme, la manière dont je vivais certains faits à travers l'épaisseur de mes fantasmes (Blasquez, 1983: 118).

Ejemplo de ello sería la construcción de la identidad hispánica de la autora y la relación con su padre (sobre la que se profundizará en el capítulo dedicado a la *espagnolade*) así como del vínculo que une a la protagonista de *Les ténèbres du dehors* (la petite Emma) con su hermano, cuya narración sería, según Adélaïde Blasquez, un exorcismo del deseo incestuoso experimentado por la escritora durante su infancia¹⁹⁸

Les relations de la petite Emma avec son frère aîné qui frôlent l'inceste, c'est évidemment un fantasme que j'ai exorcisé, ou dont j'ai fait quelque chose de matériel dans mon livre (Blasquez, 1983 : 118).

Cierto es que, tanto el psicoanálisis (con el que la autora estuvo muy familiarizada durante las décadas de los setenta y ochenta) como las guerras y sus consecuencias, desempeñaron un papel determinante en la construcción identitaria de la escritora, en su concepción yoica, en la relación que la une a la realidad y, por ende, en su modo de relatarse y de narrar su vida. Sin embargo, como ya se ha mencionado en múltiples ocasiones, Adélaïde Blasquez siempre ha incidido en la influencia que la experiencia exílica tuvo sobre la percepción de sí misma abundando en su sentimiento de irrealidad y en la necesidad de construir su identidad a través de la ficción literaria y de un discurso memorial construido sobre y desde su experiencia de la alteridad¹⁹⁹.

198 Recuérdense las declaraciones de Philippe Lejeune al respecto de esta obra en las que se cuestionaba acerca del género de la misma: "Roman familiale-autobiographique? Sans doute en partie fantasmé" (Lejeune, 1986: 283). Otro ejemplo de esta "escritura fantasmática" sería el episodio, citado en el capítulo 3 sobre la vida de la autora, de la carta que la madre de la escritora dirigió a Hitler para solicitar un pasaporte que les permitiese instalarse en Bélgica. En este caso, Adélaïde Blasquez afirmaba: "J'ai vaguement entendu dire que ma mère aurait écrit une lettre à Hitler pour qu'il nous laisse partir en Belgique. Bien, j'en ai fait une vraie lettre, j'ai transformé un fantasme en quelque chose de réel" (Blasquez, 1983 : 118).

199 La expresión de la alteridad es, de acuerdo con Esquivel Marín, una de las características inherentes a la escritura autobiográfica: "La autobiografía es una escritura impregnada de una alteridad que no deja nunca de irradiar contaminaciones. Relato testimonial y juego de la ficción,

Para la autora, sólo es real el pasado, por tanto, sólo es real el recuerdo. En ese sentido, la biografía en tanto relato retrospectivo del pasado contenido en el presente, siempre será real, aunque no pueda ser verificado “empíricamente” –“seul est réel le passé [...] comme on sait, un éternel présent” (Blasquez, 1981: 137). Esta idea, como podrá comprobarse en el análisis narratológico, está imbricada con su concepción del tiempo, con el tratamiento del mismo y con la simbología a éste aparejada.

A través del relato de sus “fantasmas”, la autora se permite fabular sobre un pasado que constituye su realidad más sólida, aunque ésta suponga enfrentarse a una serie de traumas infantiles que convierten a la escritura en una actividad ligada al sufrimiento

Les phantasmes sont des chiens méchants et avec les chiens méchants, la meilleure attitude, comme dit un de tes gourous, est de le regarder en face car si tu leur tournes le dos, il y a toutes les chances pour qu'ils te sautent dessus par derrière (Blasquez, 1968: 167).

El primer fantasma de la escritora comienza por afrontar su propia identidad (ligada a su pasado hispánico y a una ascendencia germánica por parte de madre). Este se concreta en la elección del nombre propio; en primer lugar de su nombre de autora y, en segundo, del nombre de sus alter-ego encarnadas en las protagonistas femeninas de sus obras.

Dada la relevancia otorgada a la problemática del nombre propio, el siguiente epígrafe versa sobre el juego en torno al mismo y sobre el modo en que éste desvela la especularidad entre la autora y sus protagonistas femeninas pero igualmente, la inestabilidad identitaria de la autora, su sentimiento de irrealidad y sus vínculos familiares, elementos que se han considerado claves en la elección del género autoficcional.

Como se ha expuesto previamente, el nombre propio (concretamente su concurrencia en la figura del autor y del protagonista) constituye uno de los principales identificadores que permiten distinguir el género autobiográfico de otros géneros adyacentes o subgéneros como la novela autobiográfica o la autoficción.

de manera intermitente se despliega como un devenir transgenérico” (Esquivel Marín, 2008: 3).

De acuerdo con Philippe Lejeune, “le héros peut ressembler autant qu’il veut à l’auteur : tant qu’il ne porte pas son nom, il n’y a rien de fait ” (Lejeune, 1996: 25). No obstante, otros autores posteriores como Philippe Gasparini, han trascendido el criterio onomástico (considerado como un elemento estático de la identidad) sosteniendo que es posible una lectura autobiográfica basada en otros elementos de identificación dinámicos entre autor y personaje como: “son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu sociale, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc.” (Gasparini, 2004: 45). A ello, se añaden otros aspectos de tipo discursivo que han de tenerse en consideración y que complican el juego de mascaradas propio de un género cuyas fronteras no dejan de ser inestables. Ejemplo de ello son la presencia de elementos paratextuales así como de mecanismos intertextuales (intertextualidad literaria, autocita, mise en abyme), la recurrencia a un metadiscurso genérico, etc.

Un análisis exhaustivo de dichos identificadores excedería los límites de la presente Tesis. Por ello, se ha considerado pertinente evocarlos de forma transversal incidiendo en aquellos que cobran especial protagonismo: la omnipresencia de la mujer-escritora como protagonista de sus obras, los juegos identitarios en los que el nombre propio desempeña un papel fundamental, las genealogías y problemáticas familiares así como la exaltación de sus orígenes hispánicos (sobre la que se profundizará en el capítulo 8 dedicado a la *espagnolade*).

En cualquier caso, dada la concepción irreal e inasible que la autora posee de su propio yo, así como la voluntad de re-creación de su vida, bien con el objetivo de idealizarla, bien con el objetivo de exorcizar sus fantasmas, el “pacto autobiográfico” en el contexto de la narrativa blasquiense no puede asumirse como acuerdo de “obligado cumplimiento” con las características tradicionalmente atribuidas a la autobiografía, ni con su carácter de objetividad y referencialidad, sino como un proyecto vital y literario sustentado en la creencia de que la verdad biográfica subyace en su propia ficcionalidad.

5.4 La escritora, el nombre propio y sus “yos”

La femme, n'aurait pas de nom. Du moins jusqu'à nouvel ordre. Jeune et belle? C'est selon. Selon le regard que l'aimé poserait sur elle (Adélaïde Blasquez)²⁰⁰.

Le malaise que provoquent les femmes qui écrivent commence avec la difficulté qu'il y a à les nommer (Planté, 1989: 23).

Dada la importancia que los estudios sobre la autobiografía han otorgado a la correspondencia onomástica entre autor y personaje, este epígrafe y sus subepígrafes se estructuran en torno a los diferentes nombres adoptados por las protagonistas de las obras de Adélaïde Blasquez. No obstante, y puesto que este identificador autobiográfico ha sido trascendido por otros elementos dinámicos (tales como la profesión, el carácter, el origen, las creencias, el aspecto físico, etc), así como por aspectos como el relato de acontecimientos de la vida del autor o la recreación de genealogías familiares correspondientes a la de éste, partiremos de la cuestión onomástica para abordar estos otros elementos que sitúan al lector de la narrativa blasquiana sobre la senda de un proyecto autobiográfico en toda regla.

Es pertinente en este punto realizar un breve paréntesis acerca de la noción de personaje en la novela posterior a los años cincuenta y sobre su indisoluble vínculo con la intriga pues el cambio experimentado en relación a la concepción de personaje e intriga en la novela decimonónica arroja luz sobre el proyecto autobiográfico de Adélaïde Blasquez.

Con el *nouveau roman*, la intriga ya no es exclusivamente entendida como una secuencia de acontecimientos sino que ésta reposa, en muchos casos, sobre los procesos mentales y vivenciales de un personaje que se opone al personaje “estable” de finales del XIX con nombre propio (a ser posible doble: nombre y apellido), con una historia familiar, una profesión, un aspecto físico que lo caracterizaba y una psicología

200

Pasaje extraído de la obra inédita de la autora: *Propos licencieux* (sin fecha).

que permitía al lector juzgarlo, amarlo u odiarlo²⁰¹.

En este sentido, Alain Robbe-Grillet proclama en su obra *Pour un nouveau roman* (1963), el acta de defunción del personaje único, universal e irremplazable para dar nacimiento a un sujeto *éclaté*, ambiguo, poliédrico y cambiante.

Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique. Combien de lecteurs se rappellent le nom du narrateur dans *La Nausée* ou dans *L'Étranger*? Y a-t-il là des types humains ? Ne serait-ce pas au contraire la pire absurdité que de considérer ces livres comme des études de caractère ? Et *Le Voyage au bout de la nuit*, décrit-il un personnage ? Croit-on d'ailleurs que c'est par hasard que ces trois romans sont écrits à la première personne ? Beckett change le nom et la forme de son héros dans le cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du *Château*, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement même n'est-il pas du tout arpenteur [...]. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu [...]. Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes (Robbe-Grillet, 1963 : 27-28).

De modo que intriga y personaje constituyen una entidad única en la que ambos se retroalimentan.

En el caso de la narrativa blasquiana, este “personaje-intriga” es la propia autora proyectada a través de una serie de alter-egos cuyos relatos, experiencias y sentimientos componen su propia autobiografía.

201 Las características enumeradas son citadas por Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman* (1963: 27).

No se trata de personajes femeninos con un nombre o unos rasgos físicos o psicológicos estables aunque, como irá desgranándose, si existe una ascendencia familiar común a todos ellos que puede considerarse el único identificador estable. No obstante y pese a esta última característica, el personaje blasquiano encarna de forma perspicua la naturaleza inabarcable del “yo” y la concepción de una identidad inacabada y cambiante que enlaza con la descripción aportada por Nathalie Sarraute sobre el personaje del siglo XX

Un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme qui est tout et qui n’est rien et qui n’est le plus souvent qu’un reflet de l’auteur lui-même[...] privés d’existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce « je » tout-puissant” (Sarraute,1956: 61).

Así pues, en el conjunto de obras escritas por Adélaïde Blasquez, (a excepción de las que ya se descartaron en la presentación del corpus) la autora aparece a menudo encarnada a través de un personaje principal no descrito físicamente y asociado a diferentes identidades onomásticas, todas ellas vinculadas al patronímico de la autora de manera más o menos explícita²⁰² (e incluso con total correspondencia homonímica):

- Paz Cañaca, “Paz Schmälzer, née Cañaca” (Blasquez, 1968: 61) o “Paz Cañaca, ép. Schmälzer” (Ibid. 65) en *Mais que l’amour d’un grand dieu...* (1968).
- “La petite Emma, dite la Grosse Emma, dite Emmily, dite die kleine Emmy, dite Emmilein” en *Les ténèbres du dehors* (1981).
- Adélaïde en *Le noir animal* (1988).
- Adélaïde (p.22) y su diminutivo afectivo Dédèle (p.109), madame Blasquez (p.26) y Adelaida (p.85) en *La ruche* (1990) ;
- Frau Martus en *Le prince vert* (1994).
- “Adelaida”(p.50), “Emma Adelaida Martin Fischer dite

202 Quedan excluidas de esta enumeración tanto su segunda obra etnográfica *Gaston Lucas, serrurier...* (1976), como su cuento infantil *Grisélidis cherche un mari* (1989) puesto que en ninguna de ellas se ha considerado relevante la temática tratada.

Adelaïde Blasquez” (p.51), “Emma ou Emmy” (p.89), “A.B.” (p.266), “B.” (p.267) en *Le bel exil* (1999)²⁰³.

A excepción de las dos primeras obras del listado, en el resto de su producción (excluyendo *Gaston Lucas, serrurier* y *Grisélidis cherche un mari*, relato etnográfico y cuento infantil respectivamente que no pueden enmarcarse en el género autobiográfico propiamente dicho) la identificación onomástica entre la escritora y el personaje principal es evidente aunque ésta pueda experimentar desdoblamiento lingüístico-apareciendo ora en francés, ora en español, como en *Le bel exil*, en *Le noir animal* o en *La ruche*- o incluso, abreviada con una de las iniciales del nombre o apellido (en *Le bel exil* la encontramos bajo la identidad “A.B.”, p. 266, o simplemente como “B.” p. 267).

Si bien, como ya se explicó, existe un desdoblamiento nominal que se opera desde la cubierta de sus libros a través de la elección de un nombre de autora que no podría concebirse como un pseudónimo propiamente dicho si entendemos por éste un nombre falso que, según Lejeune, “ne change rien à l’identité” (Lejeune, 1996: 24) pues, bien es cierto que, al afrancesar el patronímico de la abuela paterna y despojarse de las “señas de identidad” maternas, la escritora está revelando una identidad escogida- la hispánica, de la familia paterna y la francesa- y en consecuencia, está aportando indicios autobiográficos.

Para establecer un pacto de lectura autobiográfico en base a la identidad autora-personaje a través del vínculo onomástico en *Mais que l’amour d’un grand Dieu* y en *Les ténèbres du dehors* (en cuyas cubiertas figura paradójicamente el distintivo genérico de “roman”) el lector precisaría de un mayor conocimiento de la vida de la autora (ayudado por informaciones contenidas en el paratexto) que le permitiese trazar los vínculos a partir de otros elementos de identificación (profesión, edad, aspecto físico, genealogía familiar, amistades, etc).

Las claves a esta disquisición genérica cristalizan (al margen de las interpretaciones que puedan inducirse de sendas obras), en los

203 Esta filiación más o menos directa entre el autor y sus personajes a través del nombre propio la encontramos en otros escritores del exilio. Así, por ejemplo, en *María República* de Agustín Gómez-Arcos, la protagonista adopta el apellido del escritor. En *Tanguy* de Michel del Castillo, el amigo del protagonista se llama Michel (1995: 63), y el protagonista de varias obras de Jorge Semprún se llama Federico Sánchez, pseudónimo del autor en la clandestinidad.

dos textos de la autora citados en el apartado biográfico (la “Note sur le livre auquel je travaille actuellement” y la carta destinada a Monsieur G. DELAUNAY –presidente del *Comité de Direction du Centre National des Lettres*– cuyo objeto principal era la solicitud de una beca de las mismas características que la que le fue concedida en 1973 por dicha institución para la redacción de *Gaston Lucas*....)

A estos y otros elementos paratextuales (algunos de ellos ya mencionados y otros que se reservan para futuras investigaciones) se añade la concomitancia onomástica que, según las obras, puede considerarse más o menos ambigua, y la presencia de una protagonista encarnada por la mujer-escritora en, prácticamente, la totalidad de sus producciones. Indicios que justifican la consideración del conjunto de la obra blasquiana desde el prisma de un proyecto autobiográfico.

5.4.1 Mais que l’amour d’un grand Dieu: Paz Cañaca o la aspirante a escritora

En su artículo “Teorías críticas del amor romántico”, Coral Herrera recupera la figura de la teórica rusa de principios del siglo XX Alexandra Kollotai para ilustrar la llegada a la literatura de un nuevo tipo de heroína que se confronta a cuatro tipos de mujer que, según la filósofa, predominan en el panorama literario anterior: encantadoras y puras jovencitas, esposas solteronas o casadas adúlteras, solteronas y prostitutas.

Según Kollotai, entrado el siglo XX aparece una nueva heroína que representa a la

Mujer nueva que ha dejado de ser reflejo del varón y lucha por sus derechos. La finalidad de su vida ya no es el amor, sino su “yo”, su individualidad. El amor para la *mujer nueva* no es sino una etapa en el camino de su vida; su fin principal es un ideal social, una vocación, el estudio de la Ciencia o el trabajo creador (Herrera, 2010)²⁰⁴.

204 Recuperado el 01/07/2015 desde: <http://haikita.blogspot.com.es/2010/07/el-feminismo-y-el-amor-romantico.html>

La idea que pone en tela de juicio la concepción del amor romántico y que exalta la de una mujer convertida en sujeto social y emancipada a través de la creación y del estudio, reúne la concepción de la “femme-écrivain” propuesta por Béatrice Didier y contrasta con los cuatro modelos evocados por Kollotai.

No obstante, Didier profundiza en la imagen creada en torno a una mujer-escritora que, si bien abandera una serie de valores asociados a su individualidad y emancipación, aparece idealizada y envuelta en una mitología que no favorece su incorporación al ciclo histórico y a los procesos de producción

La femme-écrivain doit avoir un destin exceptionnel. La femme qui obéit à la loi commune : le mariage, la maternité, ne peut pas écrire. [...] Quelle mythologie s'est développée autour de toute vie de romancière ou de poétesse, parce que la création ne peut être conçue comme une activité régulière, artisanale, naturelle, puisqu'elle s'intègre mal au procès de production ! (Didier, 1981: 48).

Esta heroína idealizada con una vida excepcional, cristaliza en la primera novela de la escritora a través de su personaje principal: Paz Cañaca.

Mais que l'amour d'un grand Dieu... asume la función “apolo-gética et édifiante” (Gemis, 2008: 4) destacada por Vanessa Gemis en relación a la autobiografía femenina y se erige como una ruptura con el silencio y una salida del anonimato a través de una suerte de doble rito iniciático que sitúa a autora y protagonista en relación especular; por una parte, para la escritora, Adélaïde Blasquez (en su devenir literario y en su técnica narrativa); por otra, para Paz Cañaca, protagonista y alter-ego de la autora, una mujer casada y asfixiada por los convencionalismos sociales que emprende una travesía para llegar a ser escritora en una búsqueda de la libertad y de la estima hacia sí misma a través de la ascesis y de la soledad.

Dividida en 6 capítulos, la acción (aunque bien podríamos hablar de “las acciones”, como secuencias fragmentadas que soportan la estructura de la obra) se desarrolla entre la ciudad imaginaria de

Schwindelschwangenstadt²⁰⁵, en Alemania, donde Paz Schmälzer, “née Cañaca” (Blasquez, 1968: 61) -hija del comandante de Estado Mayor de la II República española, el coronel Cañaca- vive con su marido Schmälzer, su hija, su madre de origen alemán, Frau Rumpelmaier (antigua *Madame Veuve Cañaca* y actual *Madame Carthagena*) y el segundo esposo de ésta, “Herr Doktor Carthagena, citoyen de Vienne et son compagnon depuis la mort de l’Espagnol” (Blasquez, 1968: 76).

El argumento de la obra gravita en torno a la evolución de Paz Cañaca desde una situación inicial que parece haberle sido impuesta y que repudia (una vida familiar y burguesa ubicada en la citada ciudad alemana) hasta la decisión de instalarse en París y materializar su anhelo de convertirse en escritora. Entre sendos momentos, se desarrolla una trama fragmentaria marcada por los periodos en Alemania, donde pasa los días encerrada en el dormitorio matrimonial escribiendo, y sus estancias en la capital francesa para solicitar la “carte de séjour” y frecuentar a sus amantes en la habitación que tiene arrendada para tal fin.

De modo que, la especularidad entre autora y protagonista viene determinada, en esta primera obra, por una correspondencia onomástica velada tras el alias del padre²⁰⁶, por una genealogía familiar concomitante, por unos acontecimientos vitales y unos referentes biográficos paralelos y por la correspondencia entre escritora y una protagonista que aspira a desempeñar esa misma profesión, rasgo este último que, de acuerdo con Gasparini “autorise, à lui seul, son identification avec l’auteur” (Blasquez, 1968: 52)²⁰⁷.

En este sentido, Gasparini defiende que los guiños autobi-

205 *Mot valise* inventada por la autora que se compone de: Schwindel (palabra polisémica en alemán que, acorde con el sentido que tiene para la protagonista de la novela, podría traducirse por: vértigo, náusea e, incluso, trampa, engaño o fraude); Schwangenstadt, palabra inventada por la autora que contiene el morfema stadt (ciudad), y que se aproxima fonéticamente a la palabra alemana *schwangerschaft* que significa embarazo. Según Adélaïde Blasquez, la traducción exacta sería: ciudad del embarazo marchito.

206 Cañaca era, de acuerdo con Adélaïde Blasquez, el apodo de juventud de su padre (por tanto, su elección nos habla de la identificación de la escritora con su progenitor) y Paz, es un nombre español (profundamente connotado) que desvela sus orígenes hispánicos. Recuérdese además, que el primer título con el que se presentó la obra a la editorial fue *Sainte Paz d’Avila*, que las referencias a Santa Teresa de Jesús y a su mística salpican de forma más o menos explícita el texto y que el padre de la escritora procedía de la misma ciudad que la santa.

207 En la práctica totalidad de las obras de Adélaïde Blasquez, el personaje principal (encarnación de la autora) aspira a ser escritora, lo es o desempeña una actividad contigua a la literatura.

ográficos se establecen también a partir de lo que el crítico denomina la “consonance” (Gasparini, 2004: 43) del nombre propio con el origen étnico y cultural del autor²⁰⁸.

De modo que, si la identidad entre autora y protagonista no puede considerarse total (si atendemos al principio de concurrencia nominal), ésta parece establecerse en base a otras concomitancias existentes entre la vida de casada de Adélaïde Blasquez y Paz Cañaca: su aspiración de convertirse en escritora y su establecimiento en París donde desarrolla su carrera literaria, su historia familiar, la exaltación de sus raíces hispánicas en detrimento de la ascendencia germánica, sus primeros encuentros con Albert Camus (en la obra, Prince) y la omnipresencia de la figura paterna (presente en la obra a través del relato memorial).

Podríamos hablar en este caso de lo que Vincent Colonna ha calificado de “autoficción biográfica” (Colonna, 2004: 93). Una modalidad que el autor atribuye a los “grands narcissiques” (Colonna, 2004: 94), y que se caracteriza por los siguientes elementos:

L'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective-quand ce n'est pas davantage [...]. Un noyau narratif élémentaire est exhibé comme véridique et comme l'axe du livre, sur le modèle de quelques précédents historiques (Colonna, 2004: 93).

En el caso de Adélaïde Blasquez este “mentir-vrai” se articula a través de la distorsión de una realidad al servicio de la veracidad biográfica que, como se ha defendido, se sustenta en los “fantasmas” de la escritora.

En este sentido, Bernard Pingaud defendió que, “derrière P.C apparaît A.B.”²⁰⁹, atendiendo, no sólo a la presencia de elementos biográficos verídicos de la autora en la vida relatada del personaje prin-

208 En este sentido, es destacable la sonoridad exacerbada del apellido Cañaca que contiene, además de la letra hispánica por antonomasia (la ñ de España) 4 veces la vocal abierta “a” ampliada ya de por sí por la del nombre de pila (Paz).

209 Reseña publicada en *La Quinzaine Littéraire* del 16-30 de noviembre de 1968, p.6.

cial, sino también a la transferencia operada entre las tres instancias narrativas (escritora, narradora y personaje) que se revela como otra de las constantes en la producción de la escritora.

No obstante, Adélaïde Blasquez llevó algo más lejos el planteamiento de Pingaud al afirmar

Paz Cañaca, incarnation de l'auteur? Non, plutôt incarnation d'une des multiples composantes qu'il y a dans n'importe quel individu, et qui prime, à telle ou telle période de son existence (Blasquez, 1983: 119).

Con estas palabras, la autora se presenta como un sujeto múltiple, inconcluso y poliédrico. Un personaje que se cincela en la ficción a través de cada uno de los personajes de sus obras en los que cristalizan, de manera más o menos protagónica, elementos constitutivos de su identidad.

Por otra parte, Paz Cañaca²¹⁰, casada por imperativo materno con uno de “ces hommes qui secrètent noblesse et grandeur morale comme le foi, la bile” (Blasquez, 1968: 73), encarna a un yo femenino sometido a las convenciones impuestas desde la sociedad patriarcal.

Aspirante a escritora, la protagonista expresa una necesidad de emancipación y satisfacción del deseo que se consuma, por una parte, a través de la actividad literaria, por otra, a través de sus relaciones sentimentales adúlteras.

Sin embargo, la frustración de no sentirse realizada con su vida presente la conduce, instalada en su pasado, a evocar aquellos sueños de juventud y a plantearse un cambio vital que le permita imponerse a su propio destino tratando de encontrar un lugar en el que se sienta en equilibrio con el mundo circundante

Quels furent les rêves de ma jeunesse ? Vivre à Paris, vivre en liberté, vivre à l'ombre des grandes pensées et des grandes œuvres. N'y aurait-il pas lieu de réajuster les rêves de ma jeunesse ? [...] Ne conviendrait-il pas de passer carrément à d'autres rêves d'où misérabilisme, ambivalence et compagnie seraient exclus ? Autrement dit, mettre tout en œuvre

210 Como se irá desarrollando a lo largo del presente capítulo, en la obra puede apreciarse un claro paralelismo entre la genealogía familiar construida por la autora en la novela y su propia ascendencia, así como entre el periodo en el que se desarrolla el relato y su vida de casada entre Alemania y París.

désormais pour trouver un accord avec le monde et s'y construire une place ? (Blasquez, 1968: 66).

El rechazo al puritanismo burgués del que siempre hizo gala la escritora emerge a través de la expresión del deseo femenino y de la necesidad de satisfacerlo²¹¹.

Si bien, esa ruptura con lo convencional no está exenta de un sufrimiento que le provoca sentimientos de vergüenza y culpabilidad que atormentan a la protagonista por no responder a las expectativas que la sociedad le depara

Je ne veux pas de cette culpabilité sans péché qui est la pire de toutes. Je veux, pour commencer, une vie plus dépouillée, réduite à l'essentiel et, pour finir, une vie qui serait à la fois dans le monde et retirée de lui, c'est-à-dire où je ne recevrais rien de lui tout en donnant ce que je peux, à commencer par la création (Blasquez, 1968: 35).

Como se apuntó previamente, el argumento de la obra gravita pues en torno a la evolución de Paz Cañaca desde una situación inicial que parece haberle sido impuesta y que repudia (una vida familiar y burguesa ubicada en la citada ciudad alemana)²¹² hasta la decisión de instalarse en París y materializar su anhelo de convertirse en escritora. En este sentido, la protagonista de la obra aparece como la encarnación del conflicto (muy presente en el universo blasquiano) entre sujeto y contexto extrapolado a la tensión dialéctica entre deseo femenino e imperativo social o, en palabras de Vanessa Gemis, entre “la question de l'autonomie du sujet face à la norme sociale” (Gemis, 2008: 8)²¹³.

211 Este puritanismo burgués y limitación de las libertades emerge, fundamentalmente, en el seno de la familia, concebida por la autora como una institución gregaria y castradora: “La cellule familiale est un abrégé de la société et repose sur la même organisation, il faut bien que certains détiennent le pouvoir de décider et penser pour les autres, auxquels autres il ne restera plus, par suite, qu'à subir en silence les conséquences des décisions prises par les précédents (Blasquez, 1981 : 197).

212 Que correspondería con el periodo en el que la escritora vivió en Alemania junto a su madre.

213 Como ya se apuntó, la identificación de la autora con la mística Santa Teresa de Jesús plantea indirectamente una de las inquietudes fundamentales de la obra: la única vía para la aceptación moral de la mujer en la sociedad pasa por la renuncia al deseo y por la elección de una actitud mística en la que confluyan santidad y paz interior (elementos ambos de los que carece el personaje principal).

Apesadumbrada y entregada a la desesperación ante la imposibilidad de escapar al destino, de alcanzar un estado de armonía y de convertirse en una *integridad libre* en sí misma, Paz Cañaca parece encarnar a la heroína raciniana al socaire de las fuerzas del destino y determinada por éstas, que aspira a su opuesta corneliana, en contra de un destino implacable, libre ante la mirada de Dios y frente al rol de “tendre femelle et douce putaine” (Blasquez, 1968: 72) que la sociedad le ha atribuido.

Ante esta suerte de determinismo social y ajena a las expectativas de vida que había construido en su juventud, Paz Cañaca decide imponerse “la plus folle des solitudes” (Blasquez, 1968: 68) para con ella emanciparse de la concepción burguesa de mujer y elegir por sí misma su destino.

Se trata de una forma de autoexilio que adquiere las dimensiones del rito iniciático tal y como lo define el antropólogo Mircea Eliade en tanto “mutación ontológica del régimen existencial” (Eliade, 1986: 10) a través de la cual el neófito acaba gozando de una vida diferente a la anterior convirtiéndose en otro.

En esta búsqueda, el misticismo (encarnado en la figura de Santa Teresa de Jesús) y la escritura, se imponen como vías para alcanzar una forma de vida - de la que la mujer ha sido privada- en la que “jouissance et ascèse, retraite et aventure s'équilibrent harmonieusement” (Blasquez, 1968: 39).

L'idée qui m'occupait le plus, à l'époque, était qu'il fallait avoir le *courage de ses convoitises*. C'était l'époque où, paraphrasant sainte Thérèse, je me répétais deux ou trois fois l'heure : Connais tes convoitises, exprime-les en termes concrets et tu seras sauvée. Et quelle était alors ma plus profonde convoitise ? Et comment exprimer cela ? Je ne voulais ni l'argent ni la gloire, je voulais... (Blasquez, 1968: 36).

En la misma línea, la dialéctica presente entre “la tentation d'exister et le précis de décomposition” (Blasquez, 1968: 9) pone de manifiesto la influencia sobre la autora del escritor y filósofo rumano Emil Michel Cioran²¹⁴ fundamentalmente, en su forma de abordar un vacío

existencial anclado en la cotidianeidad, en el estado de desesperación que la embriaga y en la búsqueda de un equilibrio que reposa en la actitud ascética, en la soledad impuesta y en la asunción de la escritura como “*illusion vivante*” (Cioran)²¹⁵. Dicha tensión parece guardar, así mismo, un correlato con una estructura narrativa fragmentada por la acción de la memoria que rompe con la linealidad cronológica en favor de un tiempo marcado por la correspondencia analógica entre pasado y presente y que se enmarca en los continuos comienzos que estructuran un relato emancipado de la cronología a través, fundamentalmente, de la actividad mnémica, del monólogo interior y de la pausa descriptiva entre otros elementos (véase capítulo 6).

Las tensiones antagónicas entre las que se debate Paz Cañaca desvelan las propias de la escritora a través de una relación especular ambigua que no sólo cristaliza en la correspondencia velada del nombre propio, sino que revierte en un juego de focalizaciones, de desdoblamiento pronominales, en una temporalidad fragmentada y, de forma hiperbólica, en la descripción física y corporal a través de procesos de metamorfosis y de descomposición que disipan los límites de una identidad monolítica y asumen los de un ser esencialmente cambiante y poliédrico²¹⁶.

La soledad, el autoexilio y el misticismo se aúnan pues como caminos de asunción del proyecto literario y vital de la mujer-escritora-sujeto que proyecta de sí misma una imagen antagónica que va desde la anodina vida de esposa burguesa a la de amante adúltera: dos imágenes impuestas por la convencional mirada masculina en la que no tiene cabida el yo emancipado de la mujer-escritora.

Por otra parte, la genealogía familiar trazada en la obra evoca claramente la ascendencia familiar de la escritora.

Emil Michel Cioran, escritor y filósofo de origen rumano que afirmarían, al igual que Adélaïde Blasquez, haber encontrado en el francés una patria.

215 *Mais que l'amour d'un grand Dieu* es la obra más filosófica de la autora. Aunque no abundaremos sobre sus influencias en la presente tesis, las consideramos un aspecto de interés de cara al desarrollo de futuros trabajos de investigación.

216 Estos aspectos de naturaleza narratológica y discursiva constituyen el objeto de estudio de los capítulos 6 y 7 de la presente Tesis.

5.4.1.1. *Una genealogía familiar*

Tu vas encore m'accuser de me prendre pour le centre du monde, de tout tirer à moi et à mes histoires de famille. Tu vas de nouveau me signifier que la création est plus vaste que nos petits individus et nos petites cellules familiales (Blasquez, 1994: 169).

En *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, haciendo uso de nombres ficticios, los personajes del “colonel Cañaca” (Blasquez, 1968: 30), de Frau Rumpelmaier y de Schmälder encarnan a su padre (fallecido en la obra), a su madre y a su marido respectivamente.

De modo que la primera es descrita como la viuda de “Monsieur Cañaca” (Blasquez, 1968: 76), oficial español exiliado e internado en el campo de Buchenwald (dato este último no verídico). Una mujer valiente, atrevida y soñadora en su juventud pero que acaba doblegándose a los convencionalismos sociales y aceptando los tres mandamientos a los que la práctica totalidad de las mujeres de la época sucumbían: “Kinder-Küche-Kirsche” (Blasquez, 1968: 77), es decir, “niños, cocina e iglesia”.

En este sentido, emerge la imagen de una madre “catholique fervente” (Blasquez, 1968: 78) castradora y censora, frente a la cual la hija se construye como contraidentidad

Frau Rumpelmaier n'autorisait pas le bain qu'une fois par semaine à cause de la dépense qui, d'après ses calculs, se montait [...] Elle exigeait malgré tout la plus grande propreté corporelle [...] À cet effet, elle surveillait de près le linge de toute la famille... (Blasquez, 1968: 81).

Esta descripción concuerda con otras referencias de la autora a su progenitora en las que sostiene que: “había interiorizado un discurso machista, poco culta y una mujer difícil” (Blasquez, 1977).

La descripción de Johann-Wolfgang Schmalzer parece, sin embargo, no coincidir con los escasos datos que la escritora ha aportado acerca de su marido, el poeta y periodista húngaro Gábor Vikish. Existen discrepancias respecto a la profesión (en la obra, responsable de la contabilidad de un concesionario automovilístico), y, probablemente,

a la fecha de nacimiento que irónicamente coincide con la del escritor alemán con el que comparte parcialmente el nombre (Johann-Wolfgang Goethe): “Né a Schwindelschwagenstadt le 25 août 1929 (même jour de naissance que Johann-Wolfgang Goethe d’où le choix des prénoms)” (Blasquez, 1968: 84).

Sin embargo, la actitud de Paz Cañaca hacia su marido que se desprende de las descripciones psicológicas de éste si parece guardar un cierto paralelismo con los comentarios de la autora en sus entrevistas. Un hombre recto, acoplado a los valores burgueses de la época y al que Adélaïde Blasquez, pese a su admiración, nunca llegó a amar.

Sous l’angle moral, il est sérieux, honnête, consciencieux ; il a le sens de la respectabilité ; il a un grand besoin de pureté (tout ce qui est souillure, profanation lui répugne) et un profond désir de perfection. Résistance physique excellente, actif, dynamique, sens de l’organisation et de la coordination, commandement et relations humaines (Blasquez, 1968: 85) ²¹⁷.

Por su parte, entre el padre de la escritora en la ficción (fallecido en el momento en que se desarrolla la obra), “le colonel Cañaca” de profesión oficial del ejército español (Blasquez, 1968: 30), y el padre real, José Luis Martín Blázquez, comandante de Estado mayor durante la II República, las similitudes son obvias. Si bien, existen elementos de ficción que forman parte, precisamente, de los “fantasmas” de la autora en torno a la figura de su progenitor. Por ejemplo, el hecho de haber estado en Buchenwald o de haber mantenido una relación de amistad con el personaje que encarna a Albert Camus, Prince, y que en la obra ejerce de mediador entre el presente de la protagonista y su pasado hispánico.

Este “universo” genealógico excede las propias páginas de la obra y aflora en textos posteriores de la autora.

Así, la madre de la protagonista (en esta obra, Frau Rumpel-

217 La autora se sirve en su descripción de una supuesta cita literal de la obra *Vierge* de André Barrault (Seuil, 1958). Investigando acerca de dicha obra, tan sólo encontré la asociación entre el actor francés Jean-Louis Barrault y el signo zodiacal Virgo recogida en una obra titulada *Le livre de la vierge*, escrito por Léo Daunis. Si este hecho se verifica, querría decir que la nota a pie de página sería incorrecta o, incluso, una invención de la autora pasando a formar parte de la propia ficción de la obra.

maier), reaparece en *Les ténèbres du dehors* como Madame de Duran (al igual que en *Le noir animal*) y como Emmy Lommer en *Le prince vert* (p.168); Léon Van Roodebeek, amante de Madame de Duran y profesor del hermano pequeño en *Les ténèbres du dehors*, aparece en *Le bel exil* bajo la identidad nominal de Rodolphe Desmet²¹⁸ “instituteur à l’école de garçon n° 12, avenue de Roodebeek, Scharbeek” (Blasquez, 1999: 171). Roodebeek se convierte en el nombre de la avenida en la que se encuentra “l’école communale” en el que la niña (Emma) y sus hermanos realizan su escolaridad y la profesora de infantil de la niña en *Le bel exil* se llama “Madame Rosa Lucas” (Blasquez, 1999: 163), nombre del que se inspira la escritora para ocultar la verdadera identidad onomástica del cerrajero de *Gaston Lucas, serrurier...*

En cuanto a los abuelos maternos, en *Les ténèbres du dehors*, aparecen bajo los patronímicos de: Opa Günter (p.48) y Oma Lotte (p.49), mientras que en *Le bel exil*, se presentan bajo las identidades onomásticas de Vellisch János (p.105), János Vellisch (p.137), Opa Janos (p.140) y Ludovica Fischer (p.105), respectivamente.

En este sentido, también a través de los personajes que la autora “pone en escena” emerge su propia biografía. Una historia en la que los personajes escamotean también, a través de los cambios nominales, una identidad hierática y referencial sucumbiendo, tal y como sucede con la propia autora, a la ficcionalidad de un “yo” inasible.

5.4.2 Les Ténèbres du dehors: La Petite Emma o la hija-narradora que se cuenta a través de la madre-escritora

Como se resumió en el apartado biográfico, en *Les ténèbres du dehors* se narran las peripecias y aventuras de la familia Duran desde los años infantiles de la petite Emma (protagonista y alter-ego de la autora) en el exilio belga (tras la guerra civil española de 1936) hasta la liberación de París tras la Segunda Guerra Mundial y el traslado de la familia a la capital francesa en 1944 para reunirse con el padre, antiguo

²¹⁸ No obstante, en *Le bel exil*, también figuran otros amantes de la madre- Felipe (p. 146) y Fritz Paunzen (p.191)- que quizá puedan interpretarse como diferentes desdoblamientos o personalidades de la presencia del “amante”.

comandante del ejército republicano refugiado en el sur de Francia.

En una reseña escrita por Viviane Forrester para la *Quinzaine littéraire*, la crítica francesa sostenía que

Ce n'est pas le roman dans le roman, mais la romancière dans son roman, discutant son roman, interpellant son lecteur, dialoguant avec cette petite fille Emma qu'elle met en scène et qui parfois se montre rétive²¹⁹.

Con estas palabras, no sólo se confirma la orientación marcadamente autobiográfica de la obra, sino también la naturaleza metadiscursiva y autorreferencial de la misma.

El género autobiográfico sirve en este caso como una forma para “exorcizar los fantasmas” infantiles de la autora (recuérdese la descripción de la relación de la autora con su hermano así como la fabulación en torno a la carta al *Fürher* escrita por su madre)²²⁰.

J'ai vaguement entendu dire que ma mère aurait écrit une lettre à Hitler pour qu'il nous laisse partir en Belgique. Bien, j'en ai fait une vraie lettre, j'ai transformé un fantasme en quelque chose de réel [...].

Les relations de la petite Emma avec son frère aîné qui frôlent l'inceste, c'est évidemment un fantasme que j'ai exorcisé, ou dont j'ai fait quelque chose de matériel dans mon livre (Blasquez, 1983 : 118).

La identificación entre la autora y la protagonista de la obra, *la petite Emma*, se establece; en primer lugar, a través de una correspondencia onomástica que puede considerarse parcial y/o ambigua en función del conocimiento que posea el lector del nombre “oficial” de la autora (Emma Adela Martín Fischer); en segundo lugar, a través de otros datos biográficos de la vida de la escritora (por ejemplo, su exilio a Bélgica, la identidad del padre de la protagonista - miembro del gobierno de la II República- los orígenes de la madre, la estructura familiar, etc.).

Además, el fondo histórico en el que se desarrolla la trama, viene avalado por un *post-scriptum* en el que se incluyen pasajes de la

219 Forrester, Viviane, “Quand la passion l'emporte”, *La Quinzaine littéraire*, 16-30 de junio, 1980, n° 350.

220 El relato de la carta de la madre a Adolph Hitler aparece tanto en *Les ténèbres du dehors* (pp.53-55) como en *Le bel exil* (pp. 138-139).

Histoire de l'Espagne franquiste de Max Gallo que funciona, de acuerdo con la expresión de Gasparini, como “attestation documentaire” (Gasparini, 2004: 104), aportando veracidad al relato. Se trata de un dispositivo intertextual consistente en introducir y/o evocar fragmentos de una obra de referencia, *a priori* objetiva, en el seno del texto novelesco tratando de demostrar la validez de la información transmitida, algo que, una vez más, incurre en una ambigüedad genérica que diluye la frontera entre autobiografía y ficción.

Al *post-scriptum* se añade un apartado de agradecimientos a escritores clásicos de la tradición francesa que forman parte de las lecturas de la autora y a los cuales ésta agradece, a título póstumo, su ayuda en la redacción de la obra - Balzac, Diderot, Flaubert, Proust, etc- así como a otros contemporáneos de la escritora -Ramón Chao, Florence Delay, Edmond Jabès, Cortázar, Philippe Lejeune, Maurice Nadeau, Bernard Pingaud, Nathalie Sarraute, y el ya citado Max Gallo-. Junto a ellos, se intercala el nombre de su hija, E. Bickich, ya presente en la dedicatoria de la obra como Esther B.

De modo que, una vez más y a través del andamiaje paratextual, la autora aporta indicios para una lectura autobiográfica pese a que en la cubierta figure el distintivo genérico “roman”.

Por otra parte, los personajes son presentados al inicio de la obra como si de una obra de teatro se tratase incurriendo en esta suerte de impostura dramática en la que la autora parece querer circunscribir su existencia.

Entre los personajes figuran «LA PETITE EMMA, dite la Grosse Emma, dite Emmily, dite *die kleine* Emmy, dite Emmilein”, nombre de infancia de la escritora y que coincide, tanto en la obra como fuera de ella, con el de la madre (Emma Fischer), presentada como: MADAME EMMA DE DURAN²²¹. Junto a ellas, los dos hermanos de la escritora que, en la ficción, responden respectivamente a los nombres de: “ALEJO, dit Allégros, dit le Gros” y “SEGISMUNDO”²²² cuyo nombre aparece acompañado de la acotación (il serait absent).

Por último, el amante de la madre: “MONSIEUR VAN ROODE-

221 Madame de Duran, en tanto identidad onomástica ficcional de la madre de la escritora, reaparece en su obra *Le noir Animal* (1988), p.55, p.200.

222 Puede observarse el guiño intertextual al personaje de Calderón de la Barca en *La vida es sueño*.

BEEK (c'est l'amant de madame de Duran)" y "DIEU (il serait presque toujours là)"²²³.

En este sentido, y pese a la concurrencia de "prescripciones de lectura contradictorias" (Gasparini, 2004: 14) en lo que respecta al género, el pacto autobiográfico parece establecerse desde el paratexto a través de la presentación de los personajes de la obra que, si bien no todos coinciden onomásticamente con los miembros de la familia de Adélaïde Blasquez, responden a la estructura familiar de la escritora en el exilio: sus dos hermanos, su madre y el amante de ésta.

En lo que respecta a la cuestión del nombre propio, la impostura gravita en torno al patronímico compartido entre la madre y la hija y en torno a la necesidad de esta última de emanciparse de dicho nombre para alcanzar una identidad propia.

No es fortuito que el capítulo V de la novela, titulado "Emma se rebiffe", esté precedido por una cita de *Le livre des questions* de Edmond Jabès que resume la propia ambición de la niña: "...car exister, c'est croître avec son nom".

Aún más sintomático de esta suerte de transferencia creada entre las dos *Emmas* (madre e hija)²²⁴ es el capítulo X "Un roman dans le roman" en el que la instancia narrativa (a menudo coincidente con la voz de la protagonista, *la petite Emma*) introduce, a través de una *mise en abyme*, la novela que supuestamente se halla escribiendo la madre en el momento del desarrollo de la intriga.

5.4.2.1 *La mise en abyme. "Un roman dans le roman"*

La *mise en abyme*, entendida como el mecanismo de inclusión por el cual el narrador introduce un relato dentro del relato²²⁵ constituye, a menudo, una estructura analógica de naturaleza metadiscursiva que, según Gasparini, "mobilise l'aptitude du langage à se retourner sur lui-même" (Gasparini, 2004: 126). Es decir, una estrategia de desdoblamiento que deja al descubierto la calificada por Jakobson,

223 En general, las referencias a Dios suelen estar vinculadas a la figura paterna, ausente durante la infancia de la escritora.

224 Y, por qué no, entre sendos personajes y la Emma por antonomasia de las letras francesas: E. Bovary.

225 En palabras de Colonna: "enchâsser un texte dans le texte" (Colonna, 2004: 131).

función metalingüística y, en este sentido, “déplace le centre d’intérêt de l’énoncé vers l’énonciation” (Gasparini, 2004: 119) creando un efecto de mimesis.

El desarrollo de la acción se paraliza y la intriga queda fagocitada por un procedimiento de naturaleza metaliterario.

Gasparini diferencia entre varios mecanismos de inclusión de un relato dentro de otro. Entre ellos, el más extendido, y sobre el que me detendré aquí por el protagonismo que ocupa en la obra blasquiana, es la “réduplication simple” (estrategia frecuente entre los nouveaux romanciers) en la que el narrador introduce a un personaje que cuenta su vida a través de una serie de reflexiones que permiten al autor “faire la satire de sa propre activité” (Gasparini, 2004: 120).

Precisamente, en *Les ténèbres du dehors*, la imbricación de las voces narrativas producen una especularidad entre el sujeto enunciador (la autora-narradora) y el sujeto de la enunciación (la Petite Emma) que asume alternativamente el papel de instancia narrativa.

La ambigüedad entre la instancia narrativa y la narrataria (la petite Emma como personaje de ficción construido por la narradora), produce una confusión entre las voces femeninas de la novela: la narradora, la madre y la hija- estas dos últimas comparten además nombre propio, aunque el de la niña aparezca siempre adjetivado o acompañado de elementos distintivos: la petite Emma, la Grosse Emma, Emmily, die kleine Emmy, Emmilein.

La “liberación” de la voz de la niña y su supuesta emancipación de la madre en el capítulo V se presenta en forma de diálogo en el que es difícil distinguir la voz de la Emma madre de la Emma hija o, incluso, identificar si se trata de un diálogo entre la hija y la madre ausente (narrataria virtual) o un monólogo en el que la protagonista se interpela así misma produciéndose una asíntota entre instancia narrativa y narrataria (el personaje). Esta última interpretación, en la que el personaje se rebela contra su artífice, se va consolidando conforme avanza el diálogo, tal y como se demuestra en el siguiente pasaje:

- Écoute...
- ...
- Écoute, je suis très embêtée.
- ...

- Puisque je te dis que c'est très sérieux.
- ...
- Mais bon dieu, réponds-moi, à la fin ! Je t'en prie...Je te le demande humblement.
- Et si j'ai pas envie de te répondre, moi. **Je ne sais même plus qui est qui ni ce que tu viens faire là-dedans**, alors.
- Et moi, Emma, tu sais qui je suis ?
- Toi ? Je sais surtout pour qui tu te prends, et ça me ferait plutôt rigoler, si j'étais d'humeur [...]
- J'ai besoin de ton aide, Emma [...]
- Très bien, tu vas l'avoir, mon aide, mais pas comme tu l'entends, autant te prévenir tout de suite.
- Je n'en espérais pas moins de toi, ma grosse Emma.
- Tu peux toujours ricaner. En attendant, ta grosse **Emma va te montrer si elle existe**. Et pas seulement qu'elle existe, mais que les autres aussi sont là et pas comme des images, pas comme des fantômes, parce que ce sont des gens en chair en en os [...], on n'a pas eu besoin de les inventer, ni toi ni moi ni personne, et puis surtout ils sont trop coriaces pour se laisser empaumer (Blasquez, 1981: 82).

De modo que puede observarse un desdoblamiento de la instancia narrativa; por una parte, la narradora-autora (creadora, artífice del personaje) y, por otra, la narrataria-personaje que se rebela reclamando su autenticidad, su existencia real. Se produce pues una inversión del rol de autoridad otorgado al autor/ narrador siendo el personaje quien se adueña de sí mismo y trata de demostrar que no es una construcción ficticia (“Emma va te montrer si elle existe”).

A la confusión ocasionada por la polifonía vocal, se añade el juego nominal que incurre en una percepción multiplicada del yo. El “diálogo” interior entre narradora y personaje se transforma en una voz en off en el que la instancia narrativa se dirime entre diferentes identidades onomásticas

C'est comme cette histoire de nom il y avait une époque où elle changeait comme de chemise de nom je me rappelle au tout début c'était Beatriz oui Beatriz tel que sans accent et avec un z à la fin encore un truc pour

la ramener avec ses soi-disant origines espagnoles [...] seulement c'était une vraie rage qu'elle avait de changer de nom et c'est pour ça que par la suite elle était devenue Martha oui María je sais plus puis après ç'avait été encore Mathilde Gina Anastasia Aglaé Clarisse et même Esmeralda Esmeralda non mais vous vous rendez compte (Blasquez, 1981: 85)²²⁶.

Dicho fragmento en off, concluye con una transición de una narración omnisciente a una narración autodiegética en la que la narradora acaba por asumir su incapacidad de ruptura con el cordón umbilical materno

C'est moi, Emma qui te le dis parce que toi, c'est moi Aglaé Anastasia Adelaida, parce que moi, c'est toi Martha Maria parce que t'auras beau te décarcasser t'auras beau faire des pieds et des mains mais même si tu réussis à convaincre la terre entière que tu es une autre jamais jamais tu m'entends jamais tu ne réussiras à t'extirper de la cervelle que tu n'es autre qu'Emma Duran (Blasquez, 1981 : 87).

Esta transferencia materno filial vehiculada a través del juego vocal y nominal se agudiza con la introducción de la obra ficticia escrita por Madame de Duran en el seno de la propia obra. La instancia narrativa se apropia de la voz de la madre para describir el relato de ésta, aunque un paulatino cambio de focalización hace que la narración omnisciente se deslice hacia una narración autodiegética produciendo una suerte de asíntota entre sendas instancias:

Le roman de madame de Duran ouvrait sur un chapitre d'exposition qui avait pour cadre *l'aula regia* de la faculté de philologie de l'université de Heidelberg. On était à la veille des vacances (Blasquez, 1968: 141).

El cambio de focalización se prolonga desde la página 141 hasta la 147 en la que, tras un cambio de párrafo, la narradora aparece de nuevo para marcar la salida del relato enmarcado

²²⁶ Como puede observarse, en el pasaje reproducido no existen signos de puntuación y puede apreciarse un espaciado irregular. Se trata supuestamente de un fragmento oralizado en el que se escucha la voz en off de Emma (Véase p.84).

Ces pages (grossièrement résumées ici, il va de soi), madame de Duran n'avait pas manqué de les soumettre au jugement de Léon Van Roodebeek. Dans la crainte et le tremblement, comme bien on pense (Blasquez, 1981: 147).

Esta “pirueta” metaficcional sirve también de recurso para la elaboración de un discurso sobre la autobiografía que, tal y como se pone de manifiesto en otras obras del corpus blasquiano, revela las inquietudes íntimas de la escritora.

De plus, si ce début de roman rendait pour une oreille un peu exercée un son indiscutablement autobiographique- mais existait-il une œuvre, romanesque ou non, qui ne fût pas autobiographique !-, il félicitait l'auteur d'avoir su prendre de la distance par rapport à ses personnages. Madame de Duran, chose si rare chez un romancier qui fait ses premières armes, s'était montrée d'emblée capable de mener à bien cette transposition du vécu, ce glissement du je au nous, qui seuls permettent à une œuvre subjective d'accéder à l'universel [...] Et en ce sens, la coquetterie consistant à donner à l'héroïne son propre nom n'était pas du tout gênante [...].

Mais avec tout cela, le texte se ressentait en général d'un manque de métier qui en rendait parfois la lecture malaisée. L'expression, toujours vivante, était trop gauche ou convenue. La construction, bien qu'élégante, n'était pas assez aérée, d'où une certaine impression de confusion. En définitive, le meilleur conseil que l'on pouvait donner à l'auteur était de laisser dormir son livre, d'en faire un autre et de revenir ensuite au premier. Il en verrait alors les défauts formels et, grâce à l'expérience acquise, pourrait les corriger (Blasquez, 1981: 148).

La crítica apócrifa de Léon Van Roodebeek, amante de Madame de Duran, además de recoger la opinión de la autora respecto al género autobiográfico, coincide con la crítica formulada, según el testimonio de Adélaïde Blasquez, por Albert Camus cuando ésta le dio a leer su primer manuscrito²²⁷.

227 Recuérdese la nota titulada “Note sur le livre auquel je travaille actuellement”, en la que la escritora reproducía la crítica elaborada por Albert Camus tras la lectura de su primer manuscrito (claramente coincidente con la crítica de Léon Van Roodebeek a la obra de Emma

Una vez más el juicio masculino aparece como elemento legitimador de la escritura de la mujer en la que, además, se hacen eco determinadas características tradicionalmente atribuidas a la literatura femenina (temperamental, inspirada por los sentimientos, intimista, excesiva, fragmentada, etc.)²²⁸

Le frémissement intimiste du thème, la résonance panthéiste d'une écriture haletante à laquelle l'acuité de la vision et l'épaisseur des sensations donnent un pouvoir d'envoûtement indéniable, révélaient, à son avis, un véritable tempérament d'écrivain (Blasquez, 1981: 147).

De modo que, con el telón de fondo del relato de la infancia de la escritora en el exilio belga, la obra se dirime en una lucha por la “conquista” de la palabra entre una narradora (ora homodiegética, ora autodiegética) que protagoniza la historia (la petite Emma), una narradora omnisciente, encarnación de una suerte de instancia autorial (aunque no identificable necesariamente con la escritora) y el personaje de la madre, cuyo conato por tomar la palabra cristaliza en la *mise en abyme* del capítulo X “Un roman dans le roman”.

Al igual que sucediese en la ópera prima, la obra emerge como un palimpsesto en el que, tras los personajes de ficción y tras el relato de unos acontecimientos, *a priori*, ficticios, se vislumbran las propias inquietudes, ambiciones y reflexiones de la autora.

Las estrategias inter y metatextuales y las coincidencias entre unas obras y otras marcan así una línea de continuidad autobiográfica salpicada de elementos de ficción que subsiste en sus producciones posteriores.

Duran): “le livre était manqué faute de métier. Il me conseillait de le laisser dormir et d'y revenir ultérieurement”.

228 En relación a los atributos con los que tradicionalmente se ha vinculado la literatura femenina, véase: Slama, Béatrice (1981). “De la ‘littérature féminine’ à ‘l’écriture-femme’: différence et institution”, *Littérature. L’institution littéraire* II, n° 44, pp. 51-71.

5.4.3 Le noir animal: Adélaïde Blasquez o la escritora tras la escritora

Si bien en *Mais que l'amour d'un grand Dieu* emergía la figura de una escritora en ciernes en busca de un espacio propio que trataba de emanciparse de las sujeciones familiares y sociales para desarrollar su tarea literaria y, en *Les Ténèbres du dehors*, encontrábamos la figura de la madre-escritora que desatendía las tareas domésticas y la crianza de su prole para dedicarse a la escritura y frecuentar a su amante, en *Le noir animal*, la protagonista es escritora y la correspondencia onomástica con la autora es manifiesta (Adélaïde), como lo es el pacto de lectura emitido por la narradora-protagonista al sostener: “Je vais parler de moi. Parce qu'il le faut. Parce qu'il n'y a pas moyen de faire autrement. Personne n'a le droit de me jeter la pierre” (Blasquez, 1988: 38)²²⁹.

Con esta declaración de “veracidad”, la narradora relata el proceso de escritura de lo que ella misma califica como una “autobiographie par anticipation” (Blasquez, 1988: 79), categoría empleada por la protagonista, Adélaïde, en una discusión con su amante, el delincuente yugoslavo Dusa, para justificar que la obra que relata en la novela no se trata de un testimonio verídico sobre la relación sentimental entre ambos personajes, sino de un relato predictivo basado en un posible desenlace entre tantos otros.

Il les avait donc lues, ces pages, et depuis il était méconnaissable.

Tout l'avait hérissé dans mon texte : le ton, le style, les notations de détail, l'in vraisemblance de l'ensemble (« Parce que tu crois qu'ils parlent comme ça, les flics, espèce de cave !!). J'avais bien essayé de lui représenter qu'il s'agissait d'une improvisation libre [...]. Il me reprochait avant tout d'être tombée dans le piège de l'autobiographie. À son avis, l'autobiographie, sauf à être dominé magistralement, sauf à jouer, avec une agilité proprement musicale, de la transposition, n'était qu'un sous-produit littéraire. Mon mot malheureux : « Mais c'est de l'autobiographie par anticipation, ça ne compte pas ! N'avait rien changé. À ses yeux, je

229 Declaración ésta que, si no fuese acompañada por otros índices biográficos, no garantizaría el pacto de lectura autobiográfico pues, recuérdese que el narrador es concebido como personaje de ficción y que, aunque se cuente en primera persona, no tiene por qué existir correspondencia entre éste y el autor.

n'étais plus désormais qu'un écrivain raté (Blasquez, 1988: 79)²³⁰.

En este sentido, la reflexión metaliteraria en torno al género autobiográfico acapara el primer plano de una obra en la que la escritora se sirve de la Otra escritora, personaje de ficción y narradora, para describir minuciosamente su rutinaria actividad literaria así como para plantear sus angustias y anhelos en relación a la obra a través de un artificio frecuente en la estilística blasquiana: transponer sus incertidumbres al discurso de otro personaje (o del personaje que encarna el alter-ego de la autora); bien transcribiendo sus palabras; bien, relatándolas en estilo indirecto; bien, a través de la *mise en abyme* empleada como transposición de un discurso propio desdoblado y, por ende, como dispositivo para una lectura autobiográfica de la obra.

Je travaille à domicile et, le plus souvent, assise, ce qui met ma santé en danger. Dans l'espoir, dans la volonté d'assurer mon équilibre physique, tous les jours, pendant une heure d'horloge, je m'octroie une récréation. Mais c'est peut-être beaucoup dire, récréation ? En vérité, je déplace quelques meubles autour de moi, puis je m'astreins à faire de la gymnastique. Une heure de gymnastique, montre en main. Tous les jours [...] Durant quelques bonnes couples d'heures, vous me trouverez occupée à refaire la même page. A une virgule près. Et en triple exemplaire. La même page ou le même paragraphe. Ou la même phrase, selon (Blasquez, 1988: 38-39)²³¹.

230 Como puede apreciarse en esta cita, el juicio de valor masculino emitido sobre las páginas redactadas por la escritora desencadenan el cuestionamiento sobre su propia obra- y con ella, sobre su identidad- despertando sus angustias e inseguridades.

231 Cabe comentar aquí la concepción blasquiana del trabajo de la escritura. Para la autora, se trata de un quehacer arduo, concienzudo, minucioso y laborioso que recuerda al del "boeuf de labour" con el que se comparaba Flaubert quien, en una carta a su amiga Louise Colet reconoce: "On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée" (Consultado en: http://www.bibliolettres.com/w/pages/page.php?id_page=309). Por otra parte, es destacable la insistencia que la autora presenta aquí al señalar el tiempo, escrupulosamente calculado, que le dedica a la gimnasia diaria frente a las negligencias cronológicas que abundan en el resto de su obra (aspecto que será analizado en el capítulo dedicado al análisis narratológico). Sin embargo, más que una relación paradójica, puede interpretarse como una actitud lógica pues es un tiempo que ella misma establece, no un tiempo convencional, normativo e impuesto desde el exterior (que es el que la autora rechaza como una forma más de autoridad).

Atendiendo a esta última estrategia (la *mise en abyme*) puede observarse como en la historia principal -que relata, por una parte la cotidianidad de la escritora en su quehacer literario diario, por otra, su relación sentimental con el delincuente yugoslavo Dusa- se insertan las notas previas a la novela que la primera está escribiendo, así como un fragmento de la obra definitiva que simultáneamente escribe la protagonista sobre el desarrollo de su relación sentimental. Éste último (que se inicia en la página 47) supone una pausa temporal en el curso de la diégesis. Precedido por un “Récapitulons” (p. 46) que anuncia una suerte de retorno a los hechos ya relatados y que inaugura el relato secundario contenido en la novela apócrifa escrita por la protagonista. Éste último se divide en: “PREMIÈRE ÉPOQUE. *L’acclimatation*” (p.47-59); “DEUXIÈME ÉPOQUE. *L’amitié de l’amour*” (p.61-73); “PAGES SAUVÉES (*“L’argent qui rapproche les hommes”, titre provisoire, roman*)” (p.74-78) ; “QUATRIÈME ÉPOQUE. *Le complot*” (p.111-139).

Esta “vuelta de tuerca” literaria permite a la escritora desvelar su inseguridad y su angustia ante la escritura así como la relación conflictiva que la une a su trabajo, su inadaptabilidad a la sociedad y su incapacidad de conciliar el potencial creativo con el cumplimiento de unos requerimientos familiares y sociales atribuidos tradicionalmente a la mujer. Una tensión que la conduce a un repliegue sobre sí misma en un metafórico exilio de la realidad circundante.

À la vue de ces papiers maculés, froissés et dispersés sur le parquet que je cire ou frotte avec tant de diligence à mes moments perdus, je rentre donc en moi-même (Blasquez, 1988: 41).

En ese sentido, la vergüenza de su frenético deseo y de la capacidad creativa, –“de la potencia” de la mujer creadora a la que alude Cixous (2010: 39)– la llevan a esconderse de su amante y a escamotear la pregunta que éste le formula insistentemente –“Qu’est-ce que tu as fait, aujourd’hui, pendant que je n’étais pas là?” (Blasquez, 1988: 60)– para ocultar, como si de una profanación del espacio se tratase, su quehacer diario en la habitación que comparten sendos protagonistas

Alors, tandis que lui grimait les étages en catimi, moi, je trouvais non seulement moyen de planquer la machine à écrire ainsi que *Le Petit*

Robert sous le sommier du lit, mais aussi de ranger dans les chemises de différentes couleurs prévues à cette effet : la ou les pages sauvées, les notes ou documents auxquels je recours à l'occasion, le paquet de feuilles blanches [...] et jusqu'à l'amas de papiers carbone....

[...] Il ne devait rien soupçonner de mes activités. [...] je voyais les choses comme ça, à l'origine (Blasquez, 1988: 42-43).

La escritura se presenta como una actividad “clandestina” (y por ende, subversiva) pues gracias a ella la escritora alcanza una libertad supuestamente ilegítima que casi podría tildarse de adulterina.

En paralelo a esta ocultación, la autora aborda la necesidad de conectar con la inocencia de la infancia para escribir. Si bien *Le noir animal* no comporta relato infantil (tal y como sucediese en *Les ténèbres du dehors*), la protagonista-narradora, Adélaïde, teoriza sobre la significancia que para ella tiene el vaciarse del ser social en el momento de la creación, suicidarlo para volver a renacer. Este devenir catártico implica un sufrimiento psicológico y físico, a menudo vinculado a procesos fisiológicos anclados en el determinismo biológico contra los cual la autora se rebela, como puede apreciarse en este pasaje a través de la comparación entre el acto de escribir y el de parir.

Il faut, en premier lieu, se vider de tout ce qu'on a appris, de tout ce qu'on veut, de tout ce qu'on est, de toute sa mémoire. Mais on résiste à se vider, il n'y a rien de plus dur [...] Les autres comparent ce travail à celui d'un accouchement. Quelle blague. Dans l'accouchement, je suis active, je pousse, je veux, je connais même les règles du jeu, ou mon instinct les connaît pour moi. Alors que pour arriver au vide, je dois être entièrement passive, humble, accepter ma totale ignorance (Blasquez, 1988: 65).

Por otra parte -como ya se apreciase tanto en *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, como en *Les ténèbres du dehors*²³²- , la búsqueda de la estima, de la aprobación y del reconocimiento pasa por la mirada masculina. La autora pasa de la desesperación al sosiego en base a la

232 Recuérdese la crítica de Léon Van Roodebeek a la novela apócrifa de Madame de Duran que se inserta en *abyrne* dentro del capítulo X “Un roman dans le roman”.

admiración o a la desaprobación que su compañero muestra por sus escritos

Maintenant, avec toi, grâce à toi, un pressentiment fait son chemin dans ma tête. J'ai dans l'idée que le plaisir d'écrire pourrait ne pas m'être interdit. Qu'il est aussi licite que le plaisir que je prends en toi, de toi, par toi [...] (Blasquez, 1988: 65)

La experiencia de la alteridad aflora, no sólo a través de la permutación de sentimientos, percepciones y opiniones propias en sus personajes de ficción sino, además, de forma especular pues, como se viene defendiendo, la obra se construye como un conflicto dialéctico de la escritora con la escritura y con su obra, al tiempo que como un viaje iniciático (continuación del que emprende en sus obras precedentes) por la reconciliación consigo misma y con una actividad, la literaria, tradicionalmente asociada al universo masculino y, por ello, vergonzosa para la mujer que la desempeña:

Mon aspiration, mon but dorénavant est de me réconcilier à perpétuité avec toute la création et toutes les créatures [...] Dans l'espoir, pour ça oui, de recevoir quelque chose en retour (Blasquez, 1988: 220).

Así pues, el destino de ese viaje iniciático que las protagonistas blasquianas comienzan en cada una de sus obras, culmina en *Le noir animal* con el destierro del sentimiento de vergüenza, símbolo de la aceptación de la mujer-escritora consigo misma.

Quoi qu'il en fût, j'avais toute honte bue. Je ne prenais même plus la précaution de planquer mes ustensiles. Je laissais étalés, sans vergogne aucune, mes dossiers sur la table (Blasquez, 1988: 70).

Un sentimiento cuya expresión cierra las últimas líneas de la obra: "Aujourd'hui, 7 avril 1978, j'ai bien l'impression que j'en ai fini avec la vergogne. Définitivement" (Blasquez, 1988: 220).

De modo que *Le noir animal* reúne una serie de características-frecuencia de enunciación en primera persona, coincidencia onomástica entre la escritora y el personaje femenino protagonista, y concurrencia

de una serie de elementos de identificación biográfica dinámicos²³³ – origen, profesión, medio social, trayectoria personal, ideas, creencias, forma de vida, etc.– que, si bien pueden intercalarse con elementos de ficción, conducen a la conclusión de que se trata de una obra sobre la vida de la autora que concuerda con el proyecto autobiográfico iniciado en sus obras anteriores y que establece una línea de continuidad que se prolonga en su producción posterior.

5.4.4 La ruche: Adélaïde, Adelaida, Madame Blasquez, Dédèle: testimonio de un yo múltiple

A medio camino entre el testimonio y la ficción²³⁴, la intriga de *La ruche* se desarrolla en un centro de cura para mujeres con problemas mentales (*Les Garidelles*)²³⁵ y está estructurada en torno a la narración de las actividades cotidianas de las internas, así como a las conversaciones que mantienen entre ellas y que desvelan sus vidas pasadas, sus anhelos frustrados, sus relaciones sentimentales y los motivos que las han conducido hasta dicho centro, calificado por la autora de “non-lieu”²³⁶ (Blasquez, 1990: 254).

La narradora-protagonista, Adélaïde, relata la experiencia compartida del internamiento psiquiátrico con el resto de las “enfermas”: Ninette, la anoréxica; Josefa, la española; Agathe, la misteriosa; Cathy, Jean-Clémentine, Pierrette, Mariette, Virginie...

Como defiende la autora en un documento de sinopsis de su obra (probablemente redactada para ser presentada ante alguna editorial o ante algún organismo de financiación) estas mujeres tratadas de enfermas mentales no son sino (anexo 22)

233 Entre los elementos de identificación dinámicos entre autor y personaje, Gasparini destaca los siguientes: “ses origines, sa profession, son milieu sociale, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc.” (Gasparini, 2004: 45).

234 En una carta de agradecimiento que Karl Kohut dirige a Adélaïde Blasquez por haberle enviado un ejemplar de la obra, el crítico la felicita y reconoce que el género híbrido, entre la novela y el testimonio, constituye “la meilleure expression de votre veine comme écrivain”, un rasgo ya había sido señalado por la crítica tras la publicación de *Gaston Lucas, serrurier* en 1976 (anexo 21).

235 El lugar (o “no-lugar”) se introduce con un claro guiño a la obra cervantina a través de la siguiente fórmula: “cet hôpital dont je ne veux pas me rappeler le nom” (Blasquez, 1990: 218).

236 *Non-lieu* fue el título provisional con el que se concibió inicialmente la obra.

Victimes de leur doublé condition de femmes et de prolétaires, elles n'ont jamais connu que la violence et les humiliations. Plusieurs ont passé leur enfance et leur adolescence à l'Assistance Publique. Toutes ont échoué, à quelque moment de leur existence, dans les services hospitaliers ci-dessus mentionnés, tombant de la domination de leur père, de leur mari ou des monstres froids de l'A.P, sous celle des psychiatres : corps ignominieusement déformés par la camisole de force chimique ; personnalité anéantie à jamais par l'ingestion de doses massives de médicaments...

Tratadas de “rebutos de la sociedad”, de “détritus de tous les hôpitaux psychiatriques de France” (Blasquez, 1990: 218) estas “malades d'amour” (Blasquez, 1990: 253) encarnan, a través de una polifonía de voces y de un estilo muy teatralizado, a la mujer aislada, con falta de amor y físicamente deteriorada (en este caso, como consecuencia de los neurolépticos), que se ensalza como figura por antonomasia de las diferentes formas del exilio interior, físico, social y, fundamentalmente, del exilio metafísico al que se refiriese Isabel Cielens para representar al absurdo camusiano (véase epígrafe 4.2.).

En esta obra, el silencio del mundo ante la cuestión existencial y sentimental del ser humano (y, fundamentalmente, de la mujer) aflora de manera atronadora, tal y como parece ponerlo de manifiesto el zumbido que resuena tras el título de la misma (*La Colmena*) y que se hace eco de la filosofía del absurdo: “Dans la vie il y a la force des choses, mais il y a aussi la nature des hommes, et il faut savoir compter avec les deux” (Blasquez, 1990: 252)²³⁷.

El tema del amor y, principalmente, el desajuste entre las formas de amar de la mujer y la recepción del mismo en una sociedad para la cual es una incomprendida (y, en este sentido, una exiliada), emerge de manera perspicua y es encarnado por cada una de las internas (en la obra, llamadas “les Garidelles”).

Así lo pone de manifiesto la propia Adélaïde confesando un amor desmesurado por la vida, si bien unilateral: “Moi, personnellement,

²³⁷ Aparte de la admiración y la estima que une a la autora con Albert Camus, la influencia literaria del premio nobel es determinante, tanto a nivel filosófico y de contenido como a nivel formal. Se trata de un interesante aspecto cuyo estudio pretende ser abordado en futuras investigaciones sobre la autora.

ma maladie d'amour c'est peut-être un amour illimité, un amour à sens unique et démesuré pour la vie" (Blasquez, 1990: 253).

El exilio metafísico se materializa en la denuncia del trato inhumano que desde la Administración se dispensa a las mujeres víctimas de diferentes formas de violencia y que se recoge en esta obra bajo el distintivo genérico de "témoignage" presente en la cubierta de la obra.

¿Qué intención alberga dicho distintivo? Y, sobre todo, ¿qué relación guarda con la línea autoficcional que se viene defendiendo como característica genérica de la producción blasquiana?

Si atendemos a la definición aportada por el *Trésor de la langue française*, "témoignage" es el "fait de témoigner; déclaration qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu"²³⁸. En esta misma línea, Marie Bornand, puntualiza que

Le témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. Cette pratique se rapproche dans certains cas de l'écriture autobiographique [...]. La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de la parole (Bornand, 2004: 8).

Por su parte, el DRAE añade un matiz que resulta interesante destacar para el caso de la obra blasquiana. En español, el *Diccionario de la Real Academia* coincide con las dos definiciones aportadas previamente en el sentido de "atestación o aseveración" de algo (primera acepción). Sin embargo, en la cuarta acepción, añade que también puede tratarse de la "impostura y falsa atribución de una culpa". Resulta sorprendente la contradicción presente entre "atestación" e "impostura" pues, de la primera emana un propósito de objetividad y autenticidad, mientras que la segunda forma parte de lo inventado, de lo recreado ar-

²³⁸ Recuperado el 12/06/2013 desde: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=635083110;r=1;nat=;sol=1>; Se trata de una definición que coincide con la primera acepción de *Le nouveau petit Robert de la langue française* de 2009 en el que, a lo presentado en el *Trésor...*, se añade la coletilla: "servant à l'établissement de la vérité".

tificiosamente, en definitiva, de una suerte de fabulación de la realidad con apariencia de verdad.

¿Podría en ese caso situarse el testimonio en el intersticio de lo romanesco y lo referencial?

De acuerdo con Bornand, este “género” y sus variantes engendra una fecunda relación dialéctica entre las exigencias éticas del testimonio y la libertad creativa de la ficción que, tal y como sucede con la autobiografía, reposa fundamentalmente sobre el pacto de lectura

Le contrat de vérité est l'enjeu fondamental de l'écriture du témoignage. C'est dans ce creuset que l'apparente contradiction entre les exigences éthiques du témoignage et les libertés créatrices revendiquées par la littérature sont transmuées en une dialectique féconde. Le contrat de vérité repose sur quelques conditions de clarté paratextuelle et intratextuelle. En premier lieu, la question de l'identité biographique de l'auteur, son rapport avec la voix narrative et l'identité textuelle de celle-ci. Dans le cas du récit-témoignage [...] l'adéquation biographique entre l'auteur et le narrateur [...] est certifiée par l'identité du nom entre les deux instances, dans le texte lui-même, dans un avant propos explicatif, dans une note éditoriale de la couverture ou encore dans un texte explicatif extérieur [...] (Bornand, 2004: 63).

En este caso, la autora defiende en el documento citado previamente²³⁹, que su intención no es otra que la de “dire à sa façon et en son nom propre, ce dont elle a été à la fois témoin et actrice”. Y sella un pacto de lectura “híbrido” que, como se ha advertido inicialmente, sitúa a la obra en la encrucijada del testimonio en primera persona - y, por ende, de la experiencia autobiográfica- y de la novela.

Non-lieu partira d'une expérience vécue, mais ne sera certainement pas un document et pas tout à fait un roman. Les choses vues et ouïes par l'auteur seront exposées telles que celles-ci les aura perçues dans leur vérité immédiate, mais elles devront nécessairement passer par son creuset personnel, de sorte qu'elles se recomposeront, à la fin des fins, selon un mode imprévisible [...].

239

Me refiero a la nota de sinopsis de la obra.

La façon de l'auteur sera nécessairement littéraire, et tant pis si le mot a une connotation ridicule ou décriée. Écrire de façon littéraire, à son sens, c'est chercher à rendre le réel plus réel qu'il ne l'est de nature. Un livre littéraire est pour elle un système vivant qui se suffit à lui-même.

Según Bornand, a partir del contrato de verdad testimonial se establece la posición discursiva del narrador que puede ser asumida por el yo del autor, o bien, por un narrador diferente. En ambos casos, si se trata de un testimonio (y no de un “falso testimonio”) el contrato debería situarse en la línea de la autenticidad.

Le contrat de vérité du témoignage est à rapprocher du pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune [...] Le contrat de vérité du témoignage définit la position discursive adoptée et mise en forme par l'auteur, que ce soit sous la forme d'un récit-témoignage en *je* ou d'un roman dont le récit est pris en charge par un narrateur distinct de l'auteur (Bornand, 2004: 64).

Si bien, existe un aspecto clave que nos sitúa, de nuevo, en la senda del nombre propio y de la identificación entre la instancia autorial, la narrativa y el/la protagonista.

Es pertinente aclarar que, aunque la obra se inicia con una narración omnisciente, en el capítulo II, ésta se desliza hacia una narración autodiegética a través de la fórmula “chez nous” por la cual la instancia narrativa queda inserta en la propia narración y pasa a formar parte del grupo de internas sobre el que versa la intriga. Un “chez nous” que contrasta, unas líneas más abajo, con un “dans votre monde à vous”²⁴⁰ (Blasquez, 1990: 17) estableciendo una separación neta entre instancia narrativa y narrataria y separando de forma meridiana el mundo interior del centro de cura de un hipotético espacio exterior al que pertenece el lector.

Pese a la omnisciencia inaugural (retomada intermitentemente a lo largo de la obra), los permanentes cambios de focalización incurren en la ya evocada ambigüedad contractual que debilita las barreras entre

240 Esta expresión es repetida posteriormente (“Là-bas, dans votre monde à vous”, p.20) haciendo énfasis en la separación entre el “dislocado” mundo de las internas y un mundo exterior, considerado normal, convencional, aceptado por la mayoría.

la novela, el testimonio y la autobiografía y, además, agudiza el carácter esquizofrénico e inasible del yo de la autora.

Sin embargo, el componente autobiográfico se consolida -no sólo a través de identificadores dinámicos como la coincidencia profesional entre la escritora y la protagonista o la enfermedad mental de ambas -sino, fundamentalmente, a través de la aparición del nombre propio de la escritora como protagonista-narradora de la obra. Si bien, las diferentes versiones del mismo -Adélaïde (p.22), Madame Blasquez (p.26); Dédèle (p. 108), apelativo afectuoso utilizado por las internas para dirigirse a ella; Adelaida²⁴¹ (p.108), versión españolizada de su nombre de escritora- ponen de manifiesto su concepción de una identidad poliédrica, múltiple y proteica que queda sublimada por efecto de la esquizofrenia, por el juego especular del yo de la protagonista con el resto de personajes femeninos de la obra y por una concepción de la identidad que se construye como suma de identidades.

En este sentido, es destacable la relación de especularidad que establece, por ejemplo, con Jeanne-Clémentine con la que comparte profesión -“nous étions dans la même branche” (Blasquez, 1990: 109)- y con Josefa, la española, cuyo día de nacimiento, signo zodiacal y origen hispánico coinciden con los de la autora

- ‘Je suis née le 25 juillet 1925, m’annonce Josefa d’un petit ton supérieur [...]
- Tiens, tu es de juillet, toi aussi, on est toutes les deux du Lion ? (Blasquez, 1990: 211).

Así lo reconoce la protagonista-narradora en una interpelación a sí misma por la que se pone de manifiesto uno de los objetivos principales de “su” testimonio: dar cuenta de un proceso de reinención propia a partir de la experiencia de la alteridad que cristaliza en esta obra en su versión más fraternal.

N’étions-nous pas réunies dans ce lieu pour nous réinventer mutuellement, avais-je la moindre chance de me réinventer si je me dérobaïs à l’appel de l’Autre ? Je n’en avais aucune, en effet (Blasquez, 1990: 83).

241 Incluso una versión mixta en español con diéresis en la “i”: Adelaïda (p.102).

Por otra parte, y como se ha apuntado previamente, la importancia de los elementos paratextuales, desempeñan un rol fundamental en lo que respecta al pacto de “verdad” que se le presupone al testimonio.

Al margen del documento de sinopsis al que se ha aludido, en *La ruche*, la recreación fabulada del yo a través de las Otras (y de un yo “bricolé” como suma de las Otras) adquiere su dimensión testimonial gracias a la “note finale” que la autora presenta como aval de la veracidad del relato

J'étais traitée depuis des années pour une névrose maniaco-dépressive. Cela signifie qu'on me prescrit, bon an mal an, un traitement qui n'a aucun effet, m'assure-t-on, sur les sujets normaux, mais qui me permet, à moi, de vivre et de travailler, à condition de ne jamais l'interrompre. Est-ce à dire que je suis anormale pour de vrai ? (Blasquez, 1990: 260).

En ella, Adélaïde Blasquez se proclama portavoz de “mes soeurs” (Blasquez, 1990: 261) y afirma ponerse al servicio de la comunidad manifestando su anhelo de no haberlas traicionado al reescribir su testimonio, pese a reconocer “un peu trop abusé de la première personne du singulier” (Blasquez, 1990: 261).

La voluntad de fidelidad de la narradora emerge constantemente como un acto de lealtad hacia sus compañeras

Je ne te trahirais plus, Josefa. Tu es seule juge de ta réalité. Tu aurais raison de me renier à ton tour si tu devenais, par ma faute, moins réelle que tu ne l'étais dans ton rêve, ce matin-là, lorsque tu es soudain apparue dans la salle de réunion et que tous les regards se sont braqués sur toi (Blasquez, 1990: 80).

En este sentido, la autora aclara que la obra no es un reportaje o un documento etnográfico y, aún menos, “la confession d'une voyageuse” (Blasquez, 1990: 261) sino el relato de una enferma que comparte un destino común con el resto de sus compañeras internas, un sentimiento de hermandad que ya se hubiese puesto de manifiesto en las líneas conclusivas de la historia a través de la siguiente declaración de intenciones

À partir de demain, mes sœurs, mes frères en humanité seraient celles, ceux que les bizarreries de l'existence auront conduits dans un non-lieu tel que les « Garidelles ».

Celles-là, ceux-là seuls seront mes semblables, dorénavant, qui, loin de frémir de dégoût, se seront sentis reliés aux plus misérables des misérables lorsqu'ils cherchaient le sommeil dans un petit lit d'hôpital au matelas compissé (Blasquez, 1990: 255).

De modo que, en *La ruche*, la autora denuncia la situación de los centros de reposo psiquiátrico y el trato dispensado a las internas (consideradas enfermas mentales o locas), rescatando y relatando su propia experiencia. Se fragua así un pacto ambiguo que insta a una lectura autobiográfica –pues comporta el testimonio de una experiencia propia– al tiempo que desafía, de forma paradójica, la voluntad de atestación y objetividad que caracteriza tanto al género autobiográfico como al testimonial.

En este sentido, puede considerarse una suerte de testimonio de un yo ficcional cuya multiplicidad desafía cualquier frontera genérica que lo encorsete o niegue su naturaleza poliédrica.

5.4.5 Le prince vert: Frau Martus o yo es otra

Tras un periodo de convalecencia debido a un intento de suicidio fruto de un desengaño amoroso, Adélaïde Blasquez escribe *Le prince vert*. En ella se relata la estancia de Frau Martus (o Martius), acusada de homicidio, en un hospital psiquiátrico ubicado en las cercanías de Munich: el “Centre hospitalier universitaire Saint-Marc de l'académie Johann Wolfgang von Goethe” (Blasquez, 1994: 93).

La incoherencia y la confusión que reinan en la obra (estructurada en torno a ensoñaciones, visiones patológicas, delirios, fantasías e invenciones de la protagonista) se instauran desde el íncipit en el que una narradora que se interpela en primera persona haciendo uso del presente de indicativo se distancia inmediatamente de sí misma para relatarse en tercera persona y en condicional

Où suis-je? En repos dans une chambre [...]. Qui suis-je ? On me nomme Frau Martius. Ou Martus, peut-être bien. La nuance est difficile à saisir [...]. Cette Frau Martus ou Martius serait une tueuse, d'après ce que je comprends. Elle aurait la mort de cinq autochtones sur la conscience. La chambre où je suis n'a pourtant pas l'air d'une cellule de prison (Blasquez, 1994: 11).

Los cambios de focalización y los fugaces tránsitos de la primera a la tercera persona que inauguran la obra incurren, como ya sucediese en obras anteriores, en la ambigüedad biográfica de un yo desintegrado y marcado por la esquizofrenia que, en este caso, se proyecta, a través de un desdoblamiento encarnado en la figura *virtual* de la madre (*Frau Martus*) que, al final de la obra es evocada con el nombre de Emmy Lommer “native de Munich, mais vouée corps et âme à la cause de l’Espagne républicaine” (Blasquez, 1994: 168).

En este sentido, no existe correspondencia onomástica entre la autora y la protagonista –pues esta última responde a diferentes identidades (incluso, a una suerte de no-identidad de los sin nombre)–. No obstante y pese a esta ambivalencia, existen una serie de identificadores que las emparenta: la personalidad esquizofrénica y obsesiva de la protagonista, su estancia en el centro psiquiátrico debido al desengaño amoroso, la omnipresencia de una figura materna (de origen alemán) autoritaria y castradora, su germanofobia –“Je suis née germanophobe, c’est ma nature, qu’y puis-je? (Blasquez, 1994: 90)– la presencia de un personaje secundario cuyo nombre evoca al de la escritora –la *soeur Adelheid*, una de las monjas que se ocupan de los cuidados de los enfermos–, así como sus orígenes españoles: “j’étais son poème, son caprice espagnol” (Blasquez, 1994: 88).

En un testimonio, Adélaïde Blasquez trataba de explicar su alambicada obra estableciendo un correlato con su vida

El príncipe verde era, fue mi único amante alemán. Lo llamo «Weiss»²⁴² esto es «Blanco» porque descubro que tiene la típica lividez de los cobardes.

Madame Martus es mi madre (Madame de Martin cuando todavía estaba casada con mi padre). Les sanctions très sévères de Weiss (Diwi era su verdadero nombre) las fantaseo estando en pleno coma tras un intento de suicidio que poco tenía que ver con él, pero mucho conmigo misma.

Desvelar un libro es igual de difícil para mí que para ti, cada lector lo reescribe o lo continúa a su manera. Yo estoy convencida de que si me enamoré un tiempo de aquel Diwi era porque correspondía a mi ideal de belleza masculina, pero más que nada porque hacíamos el amor en alemán. Lo que significa, a mi juicio, que de ese modo cometía una forma de incesto compensador con una madre odiosa. Cosa bastante frecuente por lo menos en nuestras fantasmagorías, pese a que se cree en general que eso sólo puede suceder entre hija y padre.

La petite Adelheid, traducción germánica de Adelaida, cuya etimología es AdelaNoble (Heid= «noble»); nombre que doy a una enfermera del hospital que se porta conmigo como si fuera mi mamaita adorada²⁴³.

La confusión inicial creada por la fugaz alternancia del punto de vista y de la voz narrativa que plasma la personalidad múltiple de la protagonista se esclarece paulatinamente a través de un distanciamiento progresivo de las dos instancias. De modo que la primera persona del singular acaparada inicialmente por *Frau* Martus es arrebatada por la hija-narradora sin nombre que, por vía de consecuencia, pasa a relatar a su otro yo (representante de la madre) en tercera persona: “cette Martus, du moment qu’elle se sent écoutée, reconnue, sera la première à admettre que nous ne sommes pas à plaindre” (Blasquez, 1994: 14) o, “Elle m’assomme. Je n’en peux plus, de la Martus, je suis à bout” (Blasquez, 1994: 21).

Dicho desdoblamiento queda ilustrado en las páginas inaugurales

242 En la obra, Weiss representa al juez que visita a la protagonista en el hospital psiquiátrico. La descripción que la narradora hace de él en el capítulo 4, parece corresponderse con la de su amante alemán: “Mais qu’il était beau, ainsi dressé de toute sa taille au-dessus de moi. Grand et délié, large d’épaules, étroit de hanches, j’ai cru me rappeler que c’était comme ça que je les aimais dans le temps. La quarantaine passée, mais si jeune d’allure, si désinvolte !” (Blasquez, 1994: 25).

243 Se trata de un email que me envió con fecha de 14 de marzo de 2012.

a través de la hibridación lingüística entre el alemán (lengua de la madre de la escritora) y el francés, así como a través de la disquisición fonético-fonológica en torno al nombre propio de la protagonista (Martius/Martus).

On me nomme *Frau Martius*. Ou *Martus*, peut-être bien. La nuance est difficile à saisir [...]. Dans *Frau Martius* comme dans *Frau Martus*, le « s » de la fin n'est pas muet et le « u » se prononce « ou », on croirait du latin. L'accent d'intensité tombe sur le « a » de la première syllabe, un « a » long et ouvert. On croirait du latin, sauf que le « t » de la seconde syllabe est légèrement aspiré, et que le « r » qui le précède exagérément guttural [...]

Entre *Martus* et *Martius* la différence est minime, à la réflexion. Elle ne tient qu'à un « i » à peine effleuré ou alors complètement escamoté, ça doit dépendre des personnes, j'ai peut-être tort de m'en faire une montagne. Disons *Martus* une fois pour toutes, ce sera plus simple pour tout le monde (Blasquez, 1994: 11-12).

Con la excusa de la enajenación mental, la protagonista se divierte escamoteando su identidad y esquivando los intentos de identificación de los médicos del centro psiquiátrico que insisten en averiguar su verdadero nombre y esclarecer su pasado:

“Et bien, madame, comment vous nommez-vous aujourd'hui?”

Comment je me nomme ? Aujourd'hui ? Ha, ha, mais *Frau Pech*, ma foi. *Frau Irmgard Pech* [...]

“Quel âge avez-vous, madame *Martus* ?”

L'âge que j'ai! Allons bon, manquait plus que ça ! Qu'est-ce mon âge vrai ou faux vient foutre là-dedans et de quoi je me mêle ? L'âge que j'ai, *sehr geehrter Herr Professor Doktor Wackelmaier*, fait partie des secrets de mon cœur, et ce n'est pas à un ostrogoth de Bavière que je permettrai de tripatouiller les secrets de mon cœur, tiens-le-toi pour dit, espèce de *Fridolin*, pauvre *Schleuh* va doryphore *Fritz* de mes fesses saloperie de *Teuton* de merde goujat butor voyou !... (Blasquez, 1994: 74-76).

Ante los delirios de la protagonista, sus sarcasmos, desaires y sus trampas identitarias, el médico se remite a unos documentos oficia-

les que confirman que la paciente se trata de

Emma Martus, née à Avila, Espagne, le 18 juillet 1936, célibataire, demeurant à Paris, française par naturalisation, quoique espagnole d'origine, sans profession (Blasquez, 1994: 75)²⁴⁴.

Si bien los datos no se corresponden con los de la biografía de la autora, la impostura en la que se envuelve su vida (defendida a lo largo de la Tesis) y que cristaliza en la falsa identidad recogida en la cita, se convierte en uno de los identificadores claves para establecer el pacto autobiográfico.

De modo que *Le prince vert*, sin respetar la regla de correspondencia onomástica, se plantea como una obra autobiográfica en la que el juego de fingimiento y de escamoteo practicado por la autora aflora incisivamente tras un yo esquizofrénico y delirante cuya fabulación establece, por sí misma, las claves para una lectura autobiográfica sustentada, una vez más, “dans ce passage, combien délicat, de la réalité à la fiction” (Blasquez, 1994: 87).

5.4.6 Le bel exil o el fin de una mitomanía

A raíz de la reflexión sobre la muerte de su padre, de un diálogo “virtual” con el fallecido y del relato de las exequias celebradas en la tierra natal del mismo (Ávila, España), la protagonista-narradora de *Le bel exil* hace balance de su vida pasada y manifiesta su dolor e incompreensión ante un futuro incierto encarnado en una hija que reniega de sus orígenes hispánicos y que decide romper con la labor de recuperación de la memoria familiar (iniciada por la madre) convirtiéndose al judaísmo.

244 Junto a la fecha, la autora inserta una nota explicativa a pie de página: “Date du soulèvement franquiste et de l'entrée en Espagne dans la guerre civile” (p.75). Más adelante, vuelve a repetirse la identificación biográfica a la que se añaden algunos detalles que profundizan en el vínculo identitario entre la protagonista y la autora: “Votre nom est bien Emma Martus, née à Avila, Espagne, le 18 juillet 1936, domiciliée à Paris, fille de José Vidal, natif d'Avila, affilié à la République espagnole, condamné à mort par un tribunal d'exception, à Madrid, le 19 mars 1939, et de Emmy Lommer, native de Munich[...]” (Blasquez, 1994: 86).

Chair de ma chair, elle savait à quoi s'en tenir sur ma mémoire d'emprunt, l'enfant débaptisée. Et elle refusait à bon droit de la perpétuer. Mais c'était une position intenable. Il lui fallait une mémoire, un légendaire, un territoire à soi. Le judaïsme faisait l'affaire. Et d'opter pour le judaïsme. Et de s'expatrier. Et de se piquer d'honneur, d'en remettre dans le comme si. De façon à occulter à tous et surtout à soi-même ses origines douteuses [...].

Il paraîtrait que sa décision de regagner la patrie maternelle, ou de se remettre au monde, ou de repartir de zéro, ressortirait à mes fantasmagories ordinaires. Elle aurait quitté la terre de ses « ancêtres » la mort dans l'âme et ce serait ma faute, ma très grande faute (Blasquez, 1999: 251-253).

En este sentido, se trata de una obra “bisagra” en la que la autora arroja una mirada intergeneracional trazando un puente entre sus antepasados y su descendencia.

Dividida en cuatro partes, la primera se titula P (père), la segunda M (mère), la tercera E (Esther, la hija) y la cuarta, titulada “l'entre-deux”, hace referencia, a tener en cuenta el inicio del primer capítulo de esta parte final, al lugar ocupado por su amiga en la ficción, Renée Lestorade²⁴⁵, entre el amor carnal profesado por una madre hacia su hija y el corsé que para la escritora representa la institución familiar

Elle n'était ni la mère ni l'enfant. Elle ne relevait ni du huis clos de l'amour charnel ni de l'isolement familial. Celle-là [...] était l'âme sœur et la sœur d'armes.

Celle-là, serais-je tentée de dire, si la première personne avait encore voix au chapitre, était la matrice lumineuse de mon clan [...]. De ce clan constitué par libre cooptation au fil des années [...]

On pourrait l'appeler Renée. Renée Lestorade, par exemple (Blasquez, 1999: 265).

En lo que respecta a los elementos de carácter autobiográfico,

245 Sophie Milquet defiende esta hipótesis y afirma que las iniciales corresponderían a : “Le père (P), la mère (M), la fille (E) et l'amie (L'entre-deux)”, personajes que “établissent sur l'ensemble un dialogue imaginaire avec la fille, à qui la mémoire familiale est léguée” (Milquet, 2011: 174).

la narración iniciada en primera persona –(“En ce moment, je suis toute à la nouvelle du retour de l’enfant prodigue”, p.9)– la presencia del nombre del padre –Pepe (p.10) o “don José Vidal Martín Blasquez (p.75)– la vinculación de éste con la II República española y la aparición de fechas históricas (“14 avril”, p.10) se conforman como clausulas inaugurales de un pacto autobiográfico²⁴⁶ tácito que se consolida conforme avanza la obra.

El nombre de la autora aparece por primera vez en la página 51²⁴⁷ estableciéndose explícitamente la correspondencia identitaria entre ésta y la protagonista:

“Pepe, c’est moi, c’est Adelaida ». [...]

Quant à revendiquer, ne serait-ce que sur la foi de la notoriété publique, ma qualité de fille unique de José Martin Blázquez et d’Emma Fischer, munie de pièces d’identité en règle, dotée de réalité et de raison, fondée, par voie de conséquence, à habiter en tous pays le nom d’Emma Adelaida Martín Fischer dite Adélaïde Blasquez [...] (Blasquez, 1999: 50-51).

Además del relato de acontecimientos y detalles pertenecientes a la vida de la autora –el entierro de su padre en Ávila, el sentimiento de traición profesado hacia una hija que reniega de sus orígenes hispánicos convirtiéndose al judaísmo, el exilio, primero a Alemania y posteriormente a Bélgica, la transición de la niñez a la adolescencia en Bruselas, el reencuentro de la familia con el padre en París tras la liberación de la capital francesa²⁴⁸, etc.– la presencia de algunos personajes también enmarca a la obra en el proyecto autobiográfico al que se viene aludiendo en relación a obras anteriores de la autora: la “señora doña Laura de Campos Rojo” (p. 59), que evoca a su amiga Laura Campos (a la que

246 Téngase siempre en cuenta que al utilizar el sintagma “pacto autobiográfico” en el contexto de la narrativa blasquiiana se sobreentiende que, dada la concepción irreal e inasible que la autora posee de su propio yo, el pacto es autobiográfico aunque los acontecimientos relatados puedan, en muchos casos, ser fruto de la imaginación o responder a fantasmas de la autora y, por tanto, no cumplirían con el carácter de objetividad y referencialidad atribuida tradicionalmente al género autobiográfico.

247 Posteriormente, en una reminiscencia de la protagonista a su niñez, ésta aparece bajo la apelación infantil de Emma o Emmy (tal y como aparecía en *Les ténèbres du dehors*): “On m’appelle encore Emma ou Emmy, je suis Jésus au Temple et j’ai douze ans” (Blasquez, 1999: 89).

248 Los últimos acontecimiento enumerados ya aparecen relatados en *Les ténèbres du dehors*.

dedica la obra), la mención a su tío Valeriano (p.84), la referencia a su abuela paterna (“doña Adelaida Blazquez”, p.85), así como la genealogía de su ascendencia materna trazada en el primer capítulo de la segunda parte (M):

Avec une mère, c’est comme ça et pas autrement, il faut, bon gré mal gré, commencer par le commencement.

La mienne s’appelle Emma Fischer. Elle est née à Munich, Bavière, le 20 mai 1908²⁴⁹, de Ludovica Fischer, employée de bureau, célibataire, de nationalité allemande, de confession catholique, fille de brasseurs, mais rejetée par sa famille pour cause de maternité illégitime, et du Juif Vellisch János, originaire de Székesfehérvár, Hongrie, marié, commerçant (Blasquez, 1999: 105)²⁵⁰.

A ello, se añade una de las escasas descripciones físicas de sí misma en la que, si bien de forma muy escueta, pueden distinguirse rasgos de la autora: “Apparemment que me vêtements de ville fripés et mes cheveux en broussaille ne les offusquent pas plus que de raison” (Blasquez, 1999: 81).

Sin embargo, una de las características autobiográficas más destacables y distintivas de esta obra es que en ella se observa la evolución del sentimiento de la escritora profesado por España y por su identidad hispánica (la *espagnolade*).

Le bel exil se presenta como el último eslabón de un proyecto autobiográfico en el que la recreación obsesiva del país de su primera infancia y la fabulación en torno a su identidad hispánica se desmoronan: de un pasado sentimental *hispanofílico* la autora consolida su andadura hacia un presente *hispanofóbico*²⁵¹ que impregna el tono y el contenido de sus últimos escritos inéditos, fundamentalmente de *Les bluettes*.

En conclusión, puede afirmarse que, bajo las denominaciones de “ficción autobiográfica” (Blasquez, 1977) o “bioficción” (2004) con

249 Recuérdese que la fecha de nacimiento que figura en el pasaporte de la madre es el 20 de mayo de 1904.

250 En *Les ténèbres du dehors*, los abuelos aparecen bajo los patronímicos de: Opa Günter (p.48) y Oma Lotte (p.49).

251 Esta evolución será abordada en el último capítulo de la presente Tesis dedicado a la *espagnolade*.

las que Adélaïde Blasquez define su obra realizando una suerte de una apropiación del término más extendido de “autoficción”, la escritora elabora un proyecto autobiográfico en el que da rienda suelta a su imaginación para re-crear acontecimientos de su vida, para transmitir su sentimiento de irrealidad yoica y para presentar una imagen idealizada de sí misma basada, fundamentalmente, en sus orígenes hispánicos. La especularidad presente entre Adélaïde Blasquez (autora real) y sus protagonistas femeninas²⁵² –concebidas como alter-egos y, por ende, como proyecciones autobiográficas noveladas de su yo– no sólo ofrecen un reflejo presente o una foto fija de la autora, sino que proyectan su propia evolución personal e identitaria.

En este sentido, la obra narrativa blasquiiana se presenta como una teatralización de su vida cuyo punto de partida comienza en la cubierta de sus libros –no sólo a través del nombre propio, sino a través de la información biográfica proporcionada por la editorial– y se despliega en el interior de los mismos a través de una escritura autobiográfica impregnada de elementos ficcionales que se sustenta en una concepción irreal, inasible, múltiple y proteica del “yo”. Asunción ésta que es, de acuerdo con la autora, consecuencia directa de su sentimiento de irrealidad fruto del exilio.

De modo que, el pacto autobiográfico no se establece exclusivamente en base a identificadores clásicos como el nombre propio o dispositivos de identificación dinámicos como la profesión, la edad, el aspecto físico, etc., sino en base a los elementos que ponen de manifiesto la construcción de un yo teatral, ficcional y fabulado que es el rasgo distintivo principal de la identidad de la autora.

252 O incluso de otros personajes en los que la autora dosifica, en mayor o menor medida, facetas de su propia personalidad.

6

**L Ó G I C A S
D E L A N A R R A C I Ó N
Y C A R A C T E R Í S T I C A S
D I S C U R S I V A S
D E L A N A R R A T I V A
B L A S Q U I A N A**

6.1 Aspectos narratológicos

Las características estilísticas que el profesor Marco Kunz atribuye a las, por él denominadas, escrituras centrífugas/ exílicas (y que pueden hacerse extensivas a la narrativa blasquiiana) –polifonía, pluriperspectivismo, intertextualidad, fragmentarismo e hibridismo cultural (Kunz, 2003: 298)– pueden ser analizadas desde las categorías narratológicas propuestas por Gerard Genette en su ya consagrada obra *Figures III: el tiempo, el modo y la voz*.

A ello se dedica el presente capítulo que se seguirá de un capítulo final en el que se abordan dos de los fenómenos relegados aquí a un segundo plano: la intertextualidad y el hibridismo cultural (concretamente a través del multilingüismo), recursos de los que se sirve la autora para la construcción de su mito de la *espagnolade*.

Es conveniente señalar que las categorías de tiempo, modo y voz están imbricadas y su análisis implica, muy a menudo, solapamientos que solo por necesidades metodológicas serán tratadas por separado. Además, las características enunciadas por Marco Kunz no pueden atribuírsele en exclusiva a las literaturas exílicas sino que, como se verá a

continuación, entroncan con corrientes y/o tendencias literarias (que se abordarán de manera tangencial) que tienen una eminente presencia en la narrativa blasquiiana: el *nouveau roman*, las problemáticas que emergen en la “escritura femenina” y la novela de corriente de conciencia.

El análisis de la articulación de estos aspectos y de sus variables comporta numerosos matices de unas obras a otras, así como en el seno de cada una de ellas. Por ello, el objetivo de este capítulo radica en ofrecer una visión lo suficientemente amplia y exhaustiva de los mecanismos articulados por la autora excediendo un enfoque de corte exclusivamente estructuralista y ofreciendo una perspectiva global que muestre los empleos de cada uno de ellos en el seno de la narrativa blasquiiana para así establecer unas “líneas maestras” por las que pueda identificarse el estilo de la escritora.

Al respecto del corpus sobre el que se analizarán dichos fenómenos, se precisa en este punto una matización. Si bien, se presentarán ejemplos extraídos de la totalidad de la obra de Adélaïde Blasquez (a excepción, como ya se avanzó, de *Gaston Lucas, serrurier...* y de *Grisélidis cherche un mari* que se han excluido del corpus de análisis), se examinará más pormenorizadamente su ópera prima por considerarse el germen de su proyecto creativo y literario y, en ese sentido, por condensar una serie de motivos y estrategias narrativas que se apuntan de manera incipiente y que se desarrollan y evolucionan de forma similar y recurrente en sus obras posteriores.

Aunque no es del todo pertinente extenderse aquí en la descripción exhaustiva de cada uno de los fenómenos repertoriados por Genette ni en las distintas variables contempladas dentro de cada uno de ellos (minuciosamente explicadas en *Figures III*), como ya se ha apuntado, el estudio sistematizado de dichos fenómenos como base para el análisis de la obra blasquiiana, permite establecer unas características generales en la línea del microanálisis estructuralista que, no obstante, no se quieren desvincular de las condiciones que a lo largo de esta Tesis se han defendido como determinantes del estilo de la escritora y que tienen que ver con cuestiones contextuales como el exilio y la condición de “mujer-escritora” de Adélaïde Blasquez.

6.2 El tiempo

De acuerdo con Gerard Genette el análisis del tiempo en una obra literaria consiste, primordialmente, en identificar las relaciones que se establecen entre la historia (la diégesis), es decir, el “qué” se cuenta y el relato, es decir, el “cómo” se cuenta esa historia y qué estrategias se articulan para el desarrollo de la misma. En otras palabras, se trata de distinguir el grado de emancipación o autonomía temporal del relato en relación al tiempo de la historia. En este sentido, el relato pertenecería a la esfera de lo que el crítico califica de “pseudotiempo” (Genette, 1989: 89).

A la hora de analizar la intersección entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, Genette destaca tres aspectos:

- El *orden* de sucesión de los acontecimientos en la diégesis (historia) y su disposición (pseudotemporal) en el relato.
- La *duración* variable de los acontecimientos y la pseudo-duración de los mismos en el relato.
- La *frecuencia* en el sentido de repetición o recurrencia de una serie de acontecimientos semejantes (Genette, 1989: 173).

A modo introductorio, puede avanzarse que el tratamiento del tiempo en la obra blasquiiana entronca con el fragmentarismo señalado por el profesor Kunz en relación a las escrituras exílicas. Pero también recibe la influencia del *nouveau roman* y pone de manifiesto las características que, según Béatrice Didier, identifican a la temporalidad en la escritura femenina.

Como se demostrará a continuación, caracterizado por las digresiones cronológicas, por la búsqueda de un “present éternel” (Blasquez, 1994: 159) que marca el ritmo de sus obras y por la tendencia hacia una frecuencia cíclica que se fragua a través de incipits sucesivos y relatos repetitivos, el tiempo blasquiano bebe de los *nouveaux romanciers* para quienes, de acuerdo con Dugast-Portes, éste “s’y trouve privé d’orientation, annulé par les récurrences et la distension de la

durée” (Dugast-Portes, 2001: 70)²⁵³; y, concurre con un tratamiento temporal propio de las escrituras femeninas, en las que, según Béatrice Didier, se produce “une certaine perversion d’un temps non événementiel” (Didier, 1981: 33).

Se trata, según la crítica francesa, de la presencia de formas de discontinuidad y ruptura que desvelan una conciencia diferente del tiempo asociada a los ritmos biológicos específicos de la mujer. Hecho éste que revierte en un

Temps cyclique, toujours recommencé, mais, avec ses ruptures, sa monotonie et ses discontinuités [...] Pour la femme, plus que pour l’homme, le temps est-il perceptible en dehors de l’événement, parce qu’elle porte en elle ses propres événements (Didier, 1981: 33).

Igualmente, esta “perversión temporal” se convierte en un indicador autobiográfico pues desvela la predominancia que la autora otorga a la memoria frente al orden cronológico, presentando una obra que, como se viene defendiendo, constituye un proyecto autobiográfico pero que no sigue una secuencia lineal ni en su conjunto –pues rompe con la lógica: infancia, adolescencia, juventud, edad adulta, vejez- ni en el interior de cada una de las producciones, en cuyas estructuras existe una predominancia de la actividad mnémica.

Este aspecto es señalado por Georges May en su obra *L’autobiographie* en la que defiende que el orden memorial del relato puede servir para compensar la insatisfacción de una vida vivida de modo lineal, algo que redundaba en el debate, abordado en el capítulo 5, acerca de la verdad y la sinceridad en los escritos autobiográficos.

Il faut, en écrivant une biographie, dépasser le point de vue du simple déroulement de l’existence, qu’il ne faut donc pas raconter sa vie comme on l’a vécue. Le besoin d’écrire procédant, en effet, de l’insatisfaction qu’on éprouve à l’impression d’avoir simplement vécu sa vie, le récit qu’on en fait doit nécessairement lui être infidèle (May, 1979: 71).

253 Idea también defendida por Genette quien afirma que en el nouveau roman y, particularmente en la novelesca de Robbe-Grillet, “la referencia temporal se encuentra alterada deliberadamente” (Genette, 1989: 91).

Como será demostrado a continuación, la dislocación temporal presente en la narrativa blasquiiana plasma el sentimiento de la escritora de exilio interior llegando a convertir, en sus propias palabras, “le non-temps et le non-espace de l’exil en patrie unique et universelle, le passé mort-né en présent éternel” (Blasquez, 1994: 159).

De modo que la transmisión del exilio interior a través de la creación de un efecto de “présent éternel” se consigue mediante mecanismos de retención de la diégesis, entre los cuales caben señalarse por su frecuencia y relevancia; las analepsis (en relación al orden), el monólogo interior concebido como pausa descriptiva (respecto a la duración) y los relatos repetitivos (en lo que a la frecuencia se refiere).

Por otra parte, desde una perspectiva simbólica, el rechazo de un tiempo cronológico cristaliza en las inexactitudes temporales, los olvidos, las omisiones, las confusiones y la presencia de unas “fecha-fetiché” en torno a las cuales gravitan gran parte de los acontecimientos narrados, poniendo de manifiesto una concepción en la que priman los hechos sobre las fechas y el relato memorial de los mismos (que implica una subjetivación del pasado desde el presente) sobre el momento concreto en el que se producen. La precisión cronológica queda denostada en favor de una exaltación de la actividad mnémica y de una serie de elementos vivenciales que marcan a la persona que los cuenta y que pertenecen al orden de las sensaciones, de los recuerdos y de la subjetivación de los mismos.

En ese sentido, una de las características mayores de la obra blasquiiana consiste en la reiteración. Una técnica narrativa que se encuentra ya en el íncipit, germen de toda narración potencial, de su ópera prima *Mais que l’amour d’un grand Dieu*. Reiterar el comienzo de la narración y hacerlo múltiple puede entenderse como un procedimiento de exorcización o un juego narrativo que dilata y rompe el plano temporal de la narración volviendo una y otra vez a ese momento fundacional en que el relato se inaugura, se hace y se crea a si mismo.

Dado que una de las características formales más destacables de esta obra es su estructura basada en íncipits sucesivos a través del relato repetitivo (una característica que puede observarse en obras posteriores), el siguiente epígrafe se dedica a la frecuencia (infringiendo el orden en el que Genette dispone las categorías de tiempo en su ensayo).

6.2.1 La frecuencia

Como se ha señalado previamente, la *frecuencia* se refiere a la periodicidad con la que aparecen los acontecimientos en el relato. En base a ella, Genette diferencia entre:

- *Relato singulativo*: Se trata de contar una vez lo que ha ocurrido una vez, de modo que la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado.
- *Relato singulativo anafórico*: Se trata de contar X número de veces lo que ha ocurrido X veces. Sería también un tipo de relato singulativo porque se trata de un hecho único que se repite varias veces, por tanto, de tipo anafórico (Genette, 1989: 174).
- *Relato repetitivo*: Se trata de contar X veces lo que ha ocurrido una vez: Un acontecimiento es contado varias con variaciones estilísticas y/o del punto de vista incurriendo en anacronías repetitivas. Las recurrencias del enunciado (es decir, las veces que se cuenta el hecho) no tienen un correlato con el hecho de que el acontecimiento se repita muchas veces.
- *Relato iterativo*: Se trata de contar una vez lo que ha ocurrido X número de veces. En general aparece introducido por formulaciones *silépticas* (Ej. Todos los días de la semana hago tal cosa; Todas las tardes; Cada mañana...) que permiten asumir la repetición de un mismo acontecimiento en una sola vez.

Clasificación hecha, el análisis presente se centra en el relato repetitivo pues ocupa un lugar predominante en la narrativa blasquiana.

6.2.1.1 *Repetitividad e iteratividad: “On ne se répète jamais assez”*

Lo creador/ demiúrgico y poderoso que comporta el rito de iniciación- con el que se había comparado el nacimiento y desarrollo de la primera obra de la escritora (*Mais que l’amour d’un grand Dieu*)- adquiere sentido, según el antropólogo norteamericano Mircea Eliade, en el comienzo que se desarrolla, frente al tiempo histórico, en un tiempo mítico. De modo que, “la Historia está *cerrada*, agotada en unos cuantos acontecimientos grandiosos del *comienzo*” (Eliade, 1986: 11) que se repiten simbólicamente.

En este sentido, el *incipit* se convierte en el momento clave en que la función narrativa aparece en estado puro creando universos. Se trata de un momento frágil que separa la realidad de la ficción, el discurso referencial del narrativo, y que establece unas reglas y un pacto con el lector.

A propósito del *incipit*, Andrea Del Lungo sostiene que se trata de un lugar estratégico de “toma de posición” y de condensación de sentido proclive a “devenir un lieu d’analyse privilégié par sa polysémie” (Del Lungo, 1993: 132). En este sentido, el profesor y crítico de origen suizo sostiene que

Le début joue un rôle stratégique décisif, puisqu’il doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l’histoire racontée. En plus, l’incipit, en tant que lieu d’ouverture, insère l’œuvre dans cet intertexte presque inépuisable constitué par l’histoire du genre (Del Lungo, 1993: 131).

Iniciada *in medias res* –fórmula apreciada por los *nouveaux romanciers* de *Les Éditions de Minuit*– y regida por la premisa “on ne se répète assez jamais” (Blasquez, 1968: 65)²⁵⁴, *Mais que l’amour d’un grand Dieu...* se inaugura con la descripción de la habitación que la protagonista tiene arrendada en París (dato inicialmente desconocido para el lector) y que se muestra ante el destinatario como un decorado teatral (o cinematográfico) en el que se desarrolla la acción: un fon-

tanero arregla las tuberías de un lavabo ante la mirada de la protagonista e inquilina de la vivienda (Paz Cañaca) con la que mantiene una conversación. El íncipit, a modo de pausa descriptiva, sitúa al lector en la senda de la llamada “École du regard” (*nouveau roman*) a través de la enumeración de los objetos presentes en la habitación (como si de un inventario se tratase) y de la inmersión en lo cotidiano.

Se trata de un ejercicio en el que la acción se instala en la descripción del mobiliario y en la mirada que la instancia narrativa deposita sobre ella a través de un mecanismo que Dugast-Portes denomina (en relación a los *nouveaux romanciers*) “transcripción de la simultaneidad” (Dugast-Portes, 2001: 67).

Aunque la duración no es objeto de análisis de este epígrafe, puede avanzarse que, el anhelado por la escritora “présent éternel” parece instalarse desde las líneas inaugurales de una primera obra salpicada de escenas, monólogos interiores y analepsis (aspectos que se abordarán respectivamente en los epígrafes dedicados a la duración y al orden).

El paso a la ficción a través del íncipit se establece bajo el signo de la duda. Una titubeante voz narradora describe, en un código extremadamente oralizado, una habitación que, si bien es tal y como la presenta ante el narratario²⁵⁵, podría ser de cualquier otro modo sin por ello alterar la historia que está por venir.

Bon, ben, puisqu’il le faut, disons carrément un lit à demi recouvert d’une courtepoinTE de satin passé, une table avec une chaise, une fausse cheminée surmontée d’une glace, etc. Lectures fortes : Ulysse, Retz, et la tentation d’exister, et le précis de décomposition, livres-témoins, livres-remparts, livres-juges, consolateurs de Job, non, bien sûr, nous ne dresserons pas votre liste mais qu’il soit bien entendu que vous êtes tous à l’appel [...]. Dans un angle de la pièce, il peut même y avoir un attirail de peintre. Il y aurait une douzaine de toiles nez au mur. Peut être pas une douzaine, laissons l’exagération pour le moment. Mettons trois ou quatre toiles [...] et, en vis-à-vis, on pourrait mettre une pile de valises plutôt pourries [...] Ce serait le matin, une lumière de cocon se

255 Se utiliza aquí el término narratario como sinónimo de destinatario, sin especificar si se trata de una entidad receptora ficticia e intradiegtica o de un lector virtual (extradiegtico).

déviderait en nappes jaunâtres par la fenêtre embuée (Blasquez, 1968: 9).

Posteriormente, la obra parece reiniciarse capítulo tras capítulo²⁵⁶ a través de la estructura “Ou alors...”, así como a través de otras estructuras anafóricas que remiten a momentos o espacios presentados previamente en el texto y que funcionan como íncipits sucesivos incidiendo en “une sorte d’organisation en boucle” (Dugast-Portes, 2001: 70) que Dugast-Portes identifica como rasgo característico en el *nouveau roman*.

En este sentido, encontramos una secuencia de capítulos basada en constantes comienzos que nos reenvían al origen de una serie de acontecimientos recurrentes en la vida de la protagonista, Paz Cañaca, y que se desarrollan entre la imaginaria ciudad alemana de Schwindelschwangentstadt y París: las estancias de la protagonista en la capital francesa, el relato de la comisaría de policía para obtener el *permis de séjour*, las escenas cotidianas de la vida en el pueblo alemán, los encierros en la habitación matrimonial, los encuentros con sus amantes y las conversaciones con Prince²⁵⁷ en las cuales se enmarcan los segmentos analépticos que sitúan al lector en el terreno de la evocación y que sirven de enlace entre un pasado mítico y la cotidianeidad del presente (aspecto que se abordará más detenidamente en el siguiente epígrafe).

De modo que los capítulos se inician, como si de una secuencia de íncipits se tratase, a través del uso de estructuras anafóricas:

- Cap. 2: “Ou alors, pénétrant dans la cour dite d’ ‘honneur’ de la Préfecture de Police, elle apercevrait...” (Blasquez, 1968: 27).
- Cap. 3: “Ou alors, on pourrait reprendre les choses par le début, on ne se répète jamais assez, il y aurait cette chambre avec un lit...” (Ibid., 66).
- Cap. 4 : “Ou bien même, on pourrait revenir en arrière

256 La estructura en capítulos refuerza textualmente a través del blanco tipográfico y la nueva página el ritual del íncipit.

257 Personaje que encarna a un antiguo amigo del padre y que está inspirado en la figura de Albert Camus, según el testimonio de la escritora.

dans la même journée, et Paz, comme tous les jeudis...” (Ibid., 102).

- Cap. 5: “Mais le jeudi, est également le jour...” (Ibid., 147)²⁵⁸.

En este sentido, el íncipit adquiere aquí un valor simbólico e iniciático a través de lo que Del Lungo denomina íncipit “[à] géométrie variable” (Del Lungo, 1993: 136) que reaparece implícitamente a lo largo del texto o que se repite de forma anafórica a lo largo del mismo, subordinando la diégesis a una secuencia de variaciones sobre un mismo motivo que, a su vez, recuerda al movimiento del *ritornelo* descrito por Deleuze y Guattari (2012). De acuerdo con los críticos franceses, la obra se desplegaría como la melodía que canturrea el niño ante el miedo que le produce la oscuridad (o la página en blanco, en este caso), constituyendo el “esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante en el seno del caos” (Deleuze y Guattari, 2012: 318) que serviría para marcar un territorio a través de una relación esencial con lo Natal, lo Originario. Una vez más, se trataría de la búsqueda de una unidad perdida a través de la escritura.

Por otra parte, la función atribuida por los críticos franceses al *ritornelo*, en tanto *agenciamiento territorial*, tendría un correlato directo con el nombre propio como “marca constituyente de un dominio, de una morada” (Deleuze y Guattari, 2012: 323), una característica que enlaza con el hecho de que en esta obra, la escritora firma por primera vez con el patronímico afrancesado de su abuela paterna (Adélaïde Blasquez) grabando con su firma el territorio simbólico conquistado por su obra.

Así mismo, los íncipits sucesivos ponen de relieve la gran capacidad demiúrgica del narrador blasquiano y el desarrollo que alcanza la función narrativa de control y organización. El/la narrador(a) blasquiana se complace en retornar a ese momento de frágil transición que apela al pacto entre narrador y lector, argucia narrativa que le permite penetrar en la historia por cualquiera de sus poros, estableciendo un

258 Quizá podría establecerse una analogía intertextual entre el jueves (día que se repite a lo largo de la obra por ser la jornada en la que la protagonista visita en París a sus amantes o acude a la comisaría de policía para obtener la “carte de séjour”) y los jueves, día en que Madame Bovary visita a Léon en Rouen en la obra de Gustave Flaubert.

principio o comienzo de la historia móvil respecto al cual la temporalidad se ve, una y otra vez, descentrada en su cronología.

Esta sucesión de acontecimientos en bucle, así como la ausencia de fechas concretas que delimiten la acción, impide precisar la duración exacta de la historia. Tan sólo al principio de la obra aparece una fecha dentro de un segmento analéptico, “aujourd’hui en ce jeudi 4 janvier 196...” (Blasquez, 1968: 10) que redundando en esta suerte de tiempo simbólico y mítico de la autora²⁵⁹.

En este sentido, y como se ha defendido, *Mais que l’amour d’un grand Dieu* se erige como metáfora de la búsqueda de un territorio a través de un ritual de iniciación literario que establecerá las bases de una serie de principios y prácticas narratológicas reconocibles en la producción blazquiana posterior.

Por otra parte, dentro de la estructura repetitiva descrita también intervienen alusiones de tipo iterativo. Como se aprecia en el siguiente pasaje, el determinismo al que se somete el destino de la protagonista se intensifica como consecuencia de las formulaciones silépticas que salpican la descripción de los días en la ficticia ciudad alemana de Schwindelschwangenstadt

À Schwindelschwangenstadt, chaque soir, à l’heure habituelle, quand les lumières s’éteignaient presque d’un coup dans toutes les maisons de la ville après une journée vouée au labeur et aux joies paisibles du foyer, Schwälzer venait prendre place dans un des lits jumeaux [...] (Blasquez, 1968: 150).

Más adelante, el relato iterativo vuelve a protagonizar la narración, esta vez marcado por el adverbio de frecuencia “toujours”

Midi était l’heure d’une cérémonie entièrement mise sur pied par Frau Rumpelmaier et qui se déroulait toujours, à quelques variantes près, selon les mêmes modalités [...] (Blasquez, 1968: 179).

El punto de inflexión temporal sobreviene en el capítulo sexto.

259 Sería un ejemplo de “fecha-fetiché” pues, recuérdese que fue un 4 de enero de 1960 cuando se produjo el accidente automovilístico que acabó con la vida de Albert Camus.

Tras la catarsis posterior al internamiento clínico debido a un intento de suicidio de la protagonista y al regreso al domicilio familiar de Schwindelschwangenstadt, Paz se enfrenta de nuevo a los fantasmas de su pasado.

Será una conversación imaginaria con Prince la que marque el punto de inflexión que conduce a la protagonista a decidir sobre su vida y a romper con el determinismo de un destino que no había elegido

Eh bien, la quotidienneté²⁶⁰, Prince, puisque vous le voulez, la quotidienneté et pas autre chose. Mais puis-je vous faire observer que le suffixe té dégage une pompe artificieuse qui devrait rebuter tout cœur un peu bien situé et que l'adjectif substantivé- car j'aurais effectivement pu dire « le quotidien »- rend dans votre douce langue que je n'ai pas eu le bonheur de sucer avec le lait maternel, un son proprement canaille ?

C'est bon, c'est bon.

Je me suis donné la journée pour prendre des décisions graves que je mettrais dès le lendemain en application (Blasquez, 1968 : 144).

Coronada por la llegada de un nuevo día y salpicada del adverbio “désormais” que se repite recurrentemente, la acción irrumpe como una alegoría del cambio existencial de la protagonista incidiendo en una ruptura con el tiempo cíclico que marca el desenlace de la obra. En esta ocasión, el anodino jueves en el que se repiten los acontecimientos narrados a lo largo de la obra, es puesto entre signos de interrogación encarnando la ruptura con la estructura en bucle e, igualmente, incurriendo en una aceleración del tempo ralentizado que hasta entonces había predominado en la obra

Le jour se lève. Autour d'eux tout s'éveille, s'anime, s'organise. Ils ont roulé toute la nuit mais cette exaltation des petits matins qui, parfois, couronne l'ivresse d'une nuit blanche, dissipe leur fatigue, purifie leur haleine, La lumière. Non, laissons ça, assez pleuré sur l'inéluctable et paix à nos faims.

Désormais, les choses seront ce qu'elles sont, dit Paz.

260 Observese la reflexión, conceptual y metalingüística, en torno a lo cotidiano, rasgo característico de los escritores de las *Éditions de Minuit*.

(Mais est-ce vraiment la réponse ? Et comment en sont-ils venus là ? Comment cela a-t-il commencé ? Et pourquoi a-t-il fallu que cela s'impose par eux ce jour là, un jeudi bien anodin, un jeudi de Paz semblable à tous les autres jeudis ?)

[...]

J'en ai fini avec l'impossible désormais, dit Paz [...]

Désormais il ne m'est plus possible de me contenter de l'attente et de l'inaction, dit Paz (Blasquez, 1968: 173-175).

A nivel del tiempo narratológico, esta “declaración” de intenciones acelera de manera inusitada la acción. A través de una serie de elipsis, el tiempo ralentizado y cíclico, hasta entonces circunscrito a las idas y vueltas de la protagonista de París a Schwindelschwangenstadt y al ritmo de una cotidianeidad abúlica, parece precipitarse hacia el desenlace del que podría considerarse el relato primero, la historia de Paz Cañaca por conseguir su sueño –evocado por su marido poco antes de su partida: “vivre à Paris comme tu l’entends, *conquérir honnêtement ton destin*” (Blasquez, 1968: 186)–.

A esta aceleración temporal contribuyen la alternancia pronominal y los cambios de focalización que denotan la ofuscación mental de la protagonista y una suerte de movimiento vertiginoso de pensamientos e ideas.

Ma décision était prise. J'avais depuis une semaine ou deux, l'argent nécessaire pour fuir Schwindel [...]. À certains heures du matin où il me semblait toujours que la pression s'amoindrît [...] mes projets me paraissaient justes [...] il ne s'agissait de rien autre chose que de choisir entre les délices du dégoût, de la honte, de la défaite et l'effort désespéré, monotone vers la santé, la gaieté, et comment hésiter, Paz Cañaca, il y va de l'honneur [...] Le soir, au moment de l'étonnant crépuscule de ce pays [...] mes projets me faisaient horreur, l'heure du train passait. Pour se fuir, Paz Cañaca tournait en rond [...] Paz Cañaca poussait de toutes ses forces [...] (Blasquez, 1968: 184).

Los cambios de focalización (sobre los que se profundizará cuando se trate el modo) plasmados a través del distanciamiento producido entre una narradora en primera persona que pasa repentinamente

a relatarse en tercera, el cambio de sensaciones experimentadas por la protagonista por la mañana y al atardecer, la descripción de los cambios de luz, así como el empleo de determinados lexemas y expresiones (“soudain”, “fugitif”, “la lumière tournât”, “l’heure du train passait”, etc) precipita el ritmo aunque en ningún momento quede restituida una línea diegética clara.

Esta estructura en bucle basada en comienzos repetitivos reaparece en su cuarta obra *Le noir animal* (1988). Si bien, el tiempo de la historia principal, contrariamente a lo que sucedía en *Mais que l’amour d’un grand Dieu*, queda explícitamente delimitado entre abril²⁶¹ de 1972 (p.15) y el mismo mes del año 1987 (p. 219), es decir, en el transcurso de 15 años, los primeros capítulos incurren en la misma repetitividad observada en la ópera prima de la autora.

En este sentido, la obra se inaugura con la descripción de una actividad que, como el propio adverbio temporal indica (“D’habitude”), se desarrolla de forma reiterada un día tras otro

D’habitude, pour aller à son travail, il met un des complets qu’il s’est fait faire chez Cerruti, mais il prend au moins la peine de le choisir, son complet, d’habitude” (Blasquez, 1988: 13).

Esta frecuencia de la acción descrita, se plasma en el segundo capítulo, a través de la recuperación anafórica del mismo adverbio temporal que introduce una descripción análoga, con algunos matices que la distinguen sensiblemente de la primera

D’habitude, quand il se prépare pour aller à son travail, il met presque plus de temps à choisir sa cravate que son costume. Et c’est assez compréhensible. À la fin des fins, on peut se dire qu’un complet Cerruti (un cerruti du genre classique, s’entend) est à sa place partout [...] (Blasquez, 1988: 16).

Sin embargo, los dos siguientes capítulos, rompen con esta estructura en bucle a través de la introducción de dos segmentos analépt-

²⁶¹ De nuevo obsérvese la recurrencia a abril como “mes- fetiche” para la autora pues es fecha de la proclamación de la Segunda República española.

ticos que sitúan la acción en el pasado de narración: “Avant les évènements –mais quels événements?– (Blasquez, 1988: 24), y “Autrefois [...]” (Blasquez, 1988: 30).

De modo que hasta el cuarto capítulo, cuando la narración omnisciente es arrebatada por una narradora autodiegética, la acción no parece tomar una dirección que trascienda el bucle del relato de las mañanas de un personaje que, conforme se prepara para iniciar el día, es observado y relatado por la instancia narrativa que lo crea al mismo tiempo que lo cuenta.

No obstante, la linealidad diegética es de nuevo quebrantada pues, en paralelo a la narración simultánea (intercalada de narraciones ulteriores) se inserta en el texto, a través de una *mise en abyme*, la novela que la escritora protagonista está escribiendo²⁶². Este mecanismo metaliterario también contribuye a la fragmentación y detención de la línea cronológica del relato primero.

Además, en la narrativa blasquiana, la *mise en abyme* se erige como uno de los mecanismos por antonomasia de reflexión literaria además de poner de manifiesto la concepción moderna de una intriga sustentada en la descripción del proceso de escritura. Presente en su primera obra, *la mise en abyme* ocupa un lugar relevante en *Les ténèbres du dehors* (recuérdese el capítulo X “Un roman dans le roman”, véase epígrafe 5.4.2.1.) y protagónico en *Le noir animal*. También en *Le bel exil* encontramos ejemplos de esta técnica a través de la reproducción de la carta del padre de la escritora (pp. 20-23) o de la introducción de un fragmento de la memoria universitaria de un amigo de Jose Martín Blasquez titulada “Erasmus et l’Espagne” (pp.28-29). Con esta estrategia, la autora consigue romper la línea diegética, detenerla y así, aumentar la dislocación cronológica característica de su escritura.

6.2.2 El orden

En relación al orden, la dualidad entre el tiempo del significado (la historia) y del significante (el relato) –es decir, entre el qué y el cómo– suele caracterizarse en la literatura occidental por la presencia de

262

Véanse epígrafes 5.4.2.1. y 5.4.3.

discordancias que Genette denomina “anacronías narrativas” (Genette, 1989: 92) y que cristalizan en la presencia de relatos temporalmente secundarios que se desarrollan en el pasado respecto al tiempo de la historia –“analepsis”– o de relatos de anticipación que narran acontecimientos ubicados en el futuro –“prolepsis”–. La presencia de dichas digresiones temporales en la línea diegética generan un orden fragmentado frente al orden lineal en el que la secuencia cronológica se despliega de principio a fin.

Dentro de las analepsis, Genette identifica tres tipos: *externa*, cuando el segmento acontece con anterioridad al punto de partida del relato primero; *interna*, cuando el punto de partida del segmento analéptico es posterior al punto de partida del relato primero; *mixta*, cuando el punto de partida del segmento analéptico es anterior al de relato primero pero llega a producirse una confluencia entre sendos relatos.

En relación a las prolepsis, también diferencia entre: *internas*, que responden al relato anticipado de un acontecimiento que sucederá en el transcurso de la historia, y *externas*, en las que el acontecimiento es mencionado pero no llegará a desarrollarse en la historia.

6.2.2.1 *Fragmentación cronológica. Una temporalidad “en profundidad”*

En la narrativa blasquiiana, las anacronías se producen fundamentalmente a través de analepsis internas que responden a la actividad mnémica de la protagonista y que, con frecuencia (aunque no siempre), se acompañan de un ir y venir constante de la narración simultánea a la anterior y, más raramente, en caso de prolepsis, a la narración ulterior²⁶³.

Como se ha apuntado previamente, en la novelesca blasquiiana, la actividad mnémica del sujeto intermediario se convierte en “un factor de emancipación del relato respecto de la temporalidad diegética” (Genette, 1989: 209).

En este sentido, la presencia de analepsis internas, prevalece sobre el tipo de relato predictivo o anticipado que comportan las prolepsis.

En *Mais que l’amour d’un grand Dieu*, las analepsis internas emergen fundamentalmente a través de los eventuales encuentros de Paz

263 Estas categorías (anterior, simultánea y ulterior, junto a la de intercalada) se incluyen en el análisis de la voz y tienen que ver con la perspectiva adoptada por el narrador y por la distancia existente entre éste y lo narrado (véase epígrafe 6.5.).

Cañaca con Prince (antiguo amigo del padre fallecido de ésta) al que la protagonista llega incluso a reprocharle: “Vous m’avez ramené des années en arrière, dans un état d’esprit dont je ne veux plus. Je ne veux plus de cette culpabilité sans péché qui est la pire de toutes” (Blasquez, 1968: 35).

Desde el presente de narración que caracteriza al relato simultáneo, la autora realiza una vuelta retrospectiva (analepsis) haciendo uso inicialmente del presente histórico:

Soyons sérieux, Prince. Je vous ai toujours reconnu, j’ai toujours reconnu à tous ces messieurs le droit de manquer de mémoire, qu’on me rende au moins cette justice. Je voudrais simplement faire ici le point.

L’action se passe à Paris, dans les années 60, par une lumineuse après-midi de mai. Vous êtes venu me prendre à l’hôtel, comme nous en étions convenus, pour me mener à la gare. Trois semaines auparavant, à Schwindel, j’avais reçu une lettre m’apprenant que vous teniez à ma disposition un objet ayant appartenu à Cañaca et que vous aimeriez me remettre en mains propres [...] (Blasquez, 1968 : 29).

La progresión en el uso de los tiempos verbales, así como las indicaciones temporales, aportan profundidad al relato memorial que se aleja gradualmente del momento de la enunciación. Se trata pues de acciones rememoradas en las que se insertan otras analepsis de menor extensión que redundan no sólo en la emancipación de la temporalidad diegética respecto del relato primero sino, incluso, en discontinuidades operadas en el seno de los relatos secundarios.

Así pues, en el marco del relato en pasado, también se operan alteraciones temporales prolépticas: “Quelques jours plus tard je me présentais chez vous” (Blasquez, 1968: 30). Cuando Paz Cañaca va a casa de Prince para recoger la estatuilla que le dejó su padre, Prince le cuenta cómo se conocieron él y su progenitor a través de otra historia analéptica (de la que ahora el narrador indirecto es Prince) dentro de la analepsis de mayor alcance que es el recuerdo de Paz.

Otro ejemplo que pone de manifiesto el juego de muñecas rusas en el que se insertan historias rememoradas que procuran una evolución diegética “en profundidad” (en lugar de una secuencialidad lineal) se encuentra en el capítulo 5 en el que se intercala la narración simultánea

del encuentro apasionado de la protagonista con uno de sus amantes, le jeune Louis, con un segmento analéptico que responde al recuerdo de las tediosas y convencionales relaciones íntimas que Paz mantenía con su marido en Schwindelswangenstadt: “Mais le jeudi est également le jour du jeune Louis, élève de philosophie au Lycée Pic de la Mirandole [...]” (Blasquez, 1968: 147); y en el párrafo siguiente : “À Schwindelswangenstadt, chaque soir, à l’heure habituelle, Schmälzer venait prendre place dans un des deux petits lits jumeaux [...]” (Blasquez, 1968: 150).

El relato en presente del encuentro con su joven amante se intercala con el relato en imperfecto de sus relaciones matrimoniales que se inserta como analepsis interna produciendo una dilatación del tiempo de la diégesis y, en consecuencia, una ralentización del *tempo* de la historia. A su vez, el primer relato sirve de encadenamiento para introducir otra nueva historia correspondiente a otro amante de la protagonista.

Les conversations avec le jeune Louis, les jeudis, les dimanches et, parfois, les samedis après-midi, venaient heureusement contrebalancer celles que Paz avait les mercredis et vendredis soir avec l’Homme à la Jument. L’Homme à la Jument était à l’opposé de tout ce qu’elle avait connu jusque-là (Blasquez, 1968: 155).

De modo que la obra se presenta como una serie de relatos encadenados –en el léxico genettiano: “narración intercalada” (Genette, 1989: 274)– emancipados del tiempo histórico como consecuencia de la constante introducción de analepsis internas. Dichos relatos quedan a su vez englobados en una estructura repetitiva que, como se ha mostrado, se inicia en cada capítulo a través de elementos anafóricos que hacen pensar en una obra construida sobre íncipits sucesivos.

En este sentido, podría hablarse de una estructura diegética en “profundidad” y estratificada que se caracteriza por la superposición de acciones (capas) memoradas en lugar de una secuencialidad de acciones distribuidas a lo largo de una línea cronológica.

Por otra parte, dichas analepsis comportan habitualmente un cambio del tiempo narrativo y, en consecuencia, del tipo de narración, de modo que la mayoría de las novelas de Adélaïde Blasquez se presentan, tal y como se abordará en el epígrafe 6.5 dedicado a la voz, como relatos intercalados en los que se combinan la narración anterior con la

simultánea como consecuencia de dichas anacronías.

No obstante, y excepcionalmente, pueden identificarse algunas prolepsis. La más ilustrativa aparece en *Les ténèbres du dehors*, obra en la que a través de una prolepsis externa se anuncia el desenlace de la historia sin que éste llegue a completarse en el interior de la obra.

Esta novela (tercera publicación de la escritora) también se inicia *in medias res* a través de un adverbio temporal que aporta a la acción descrita una continuidad que se remonta al pasado aunque de forma imprecisa: “Longtemps, Alejo s’est levé de table avant l’heure” (Blasquez, 1981: 13)²⁶⁴.

Tampoco se conoce con exactitud la duración de la historia. Tan sólo estableciendo un pacto de lectura autobiográfico y, por ende, una relación especular entre el relato y la vida de la autora, podrían ubicarse en torno a la segunda mitad de los años 1930 e inicios de 1940, teniendo en cuenta que la acción se desarrolla en Bélgica y que la familia de Adélaïde Blasquez se estableció en Bruselas tras su exilio en 1936.

Sólo así puede establecerse el tiempo de la historia que finaliza en 1943, en cuyo caso, y suponiendo que se iniciase en 1936, se extendería a lo largo de siete años aproximadamente.

Tras un desarrollo marcado por las correspondencias analógicas entre presente y pasado, la historia finaliza con una “pirueta” temporal que pone una vez más de manifiesto el gusto de la autora por el juego cronológico.

La transición entre el imperfecto y el presente en dos frases idénticas separadas tipográficamente por un gran espaciado, marca el paso de un pretérito histórico (cuyo relato permite la recuperación de la memoria) al presente de los hechos.

L’hiver de 1943 touchait à sa fin.

L’hiver 1943 touche à sa fin.

La fille a retrouvé la mémoire. Elle ne risque plus de la perdre désormais (Blasquez, 1981: 273)

264 Frente a adverbios “saturados” como “la semaine dernière/prochaine, il y a/ dans cinq minutes/heures [...] à cette heure-ci” (Jeandillou, 1997: 59), “longtemps” es considerado por el lingüista como un marcador temporal “lacunaire” (Ibid.58).

El desenlace se dirime a través de una prolepsis que anticipa el futuro de la familia Duran y, que tiene por fecha concreta el 14 de abril²⁶⁵ de 1944, día en el que la señora Duran recibe la carta de su marido refugiado en Francia desde el exilio en 1936.

La secuencia de fechas e indicaciones temporales contrasta con un relato en imperfecto produciendo un efecto de anacronía entre el tiempo de la historia que finaliza en el invierno de 1943 y el tiempo del relato que anticipa los acontecimientos que sucederán meses más tarde.

Le 14 avril 1944, la mère d'Emma trouvait à son courrier une lettre timbrée de France où elle eut d'abord peine à reconnaître l'écriture de son mari [...] La fin de la guerre approchait, déclarait-il d'autre part, la défaite de l'Allemagne était inévitable, le retour de la démocratie en Espagne lui paraissait plus que probable, il s'agissait maintenant de reconstruire la vie sur les ruines du passé, d'oublier les désastres d'hier pour réapprendre à vivre au présent (Blasquez, 1981: 274).

Estos hechos son retomados en el capítulo “Au commencement” (p.89) de *Le bel exil* aportando una suerte de continuidad a la propia historia de la infancia de la escritora, relegada a un segundo plano en las obras que median entre *Les ténèbres du dehors* y *Le bel exil* (*Le noir animal*, *Le prince vert* y *La ruche*).

Como ya se mencionó previamente, el elemento desencadenante de *Le bel exil* es la muerte de José Martín Blázquez, padre de la escritora, que en la obra asume el papel de narradora y protagonista de la misma. Si bien, una vez más, y como es habitual en la narrativa blasquiana, los relatos intercalados crean numerosas digresiones temporales que, desde el inicio, desintegran la linealidad diegética.

El siguiente pasaje relata el momento en que Paz Cañaca visita la tumba de su padre convertido en interlocutor virtual de las conversaciones y ensoñaciones de la protagonista

Nous voilà enfin seul à seule, par un matin calme, dans la division 6, colonne C, du camposanto d'Avila, à deux pas de la tombe d'Adelaida Blázquez [...].

265

Incurriendo una vez más en lo que he venido en llamar “fechas-fetiché”.

Exactement comme par un autre matin, à la date du 14 avril 1944, dans le sixième arrondissement de Paris, au numéro 62 de la rue du Cherche-Midi. Toi, Pepe, tu viens d'atteindre la quarantaine, en ce 14 avril 1944. Le 14 avril est aussi la date anniversaire de la proclamation de la République espagnole, entre-temps assassinée. Ce jour, ce mois se retrouvent, de plus, en tête de ta toute dernière lettre, interceptée par ta petite-fille, il y aura bientôt trente ans, si l'on s'en tient à l'éphéméride. Mais ces coïncidences n'ont pas été prises en compte ici. Elles ressortissent les unes au passé, les autres au futur. Ici, maintenant, j'ai douze ans et je n'ai pas encore gagné mon nom. À cette âge, l'enfance est pour certaines, certains, une colonie pénitentiaire où ils, elles, se croient relégués de naissance et à perpétuité. Je suis du nombre de ces enfants-là, ceux qui n'ont pas accès à aucune autre forme de futur antérieur ou à venir.

Ici, maintenant, à quelques nuances près, il n'en va pas différemment. Dans ces solitudes, sous cette lumière des matins d'Avila dont la profusion abolit en vous et autour de vous toutes limites, avec cet horizon reculé à l'infini qui vous restitue le don d'ubiquité que vous aviez laissé dormir à votre insu, à la vue de ce paysage où la géologie à vif vous restitue le monde tel **qu'il est, fut, sera** du début jusqu'à la fin des temps, **la question d'hier, aujourd'hui ou demain, ne se pose pas**. Il n'y a plus de frontières entre ce que vos yeux voient sans doute possible à proximité ou dans le lointain et ce qu'ils auront vu ailleurs, dans une autre vie. Tout vous réinstaure dans un **présent éternel** et du même mouvement, vous porte à **imposer une origine, un commencement quelconque au temps éternisé**, sous peine de ne pas y survivre (Blasquez, 1999 : 90-91).

Como puede observarse, se trata de una regresión desde el presente de narración hacia el pasado, para relatar el momento en que la familia llega a París para instalarse. A través de la indicación temporal, "Exactement comme par un autre matin, à la date du 14 avril 1944", la instancia narrativa introduce en la supuesta conversación-rememoración de la protagonista con su difunto padre, el fragmento analéptico relatado en presente histórico (no hay pues cambio de tiempo verbal). El constante ir y venir del presente de narración al relato en pasado introducido por el adverbio de igualdad "exactement" incide en la abolición de los tiempos y en la ambivalencia de su tratamiento ("le monde tel qu'il est,

fut, sera”). También contribuye a crear esta suerte de “limbo temporal” la presencia de “embrayeurs temporels saturés” (Ici, maintenant) a los que la autora resta precisión al añadir (“à quelques nuances près, il n’en va pas différemment”).

En este sentido, pasado, presente y futuro quedan condensados en una suerte de “présent éternel” que se hace eco de la idea nietzscheana del eterno retorno.

Desde la página 123 (capítulo “Le bon temps”) hasta el capítulo “Du côté de l’amour fou” (p.209) se retoma el relato de la vida de la protagonista en Bélgica, temática que ya había sido abordada en *Les ténèbres du dehors*. De modo que el lector experimenta un efecto de “dejà vu” ante la lectura de *Le bel exil* pues, aunque los nombres de los protagonistas cambien y las anécdotas aparezcan sensiblemente modificadas, el contenido de una obra y otra incurre en el mismo objetivo: re-crear los acontecimientos vividos por la autora para ofrecer una visión irreal e idealizada de sí misma.

No obstante, en *Le bel exil* se intercalan dos relatos del pasado- algo que no sucedía en la tercera obra de la escritora pues la distancia entre el momento de narración y los acontecimientos relatados es menor (incurriendo muy a menudo en la simultaneidad de la enunciación respecto a la del relato)- con un relato narrado desde el presente de enunciación en el que la instancia narrativa se dirige alternativamente a su padre difunto y a su hija ausente (Blasquez, 1999: 227).

En ese sentido, fruto de la actividad mnémica de la protagonista, las obras de Adélaïde Blasquez se caracterizan por la presencia destacable de anacronías y, fundamentalmente, de analepsis que incurren en una temporalidad fragmentada y que podría denominarse “en profundidad” a través de un juego de muñecas rusas en el que se insertan unos relatos en otros.

La predominancia de analepsis sobre las prolepsis están en ocasiones asociadas a un cambio de la narración simultánea en presente de indicativo, a la narración anterior en pasado (aunque ésta pueda presentarse también en presente histórico sin implicar, forzosamente, un cambio del tiempo verbal ni de actitud locutiva). Estos últimos aspectos se estudiarán de modo más pormenorizado en el epígrafe dedicado a la voz.

6.2.3 La duración

Como se viene defendiendo, el orden en el que se presentan los acontecimientos en la práctica totalidad de las obras escritas por Adélaïde Blasquez, lleva a situarlas en la senda del relato fragmentado como consecuencia de las distorsiones temporales (anacronías, en el léxico genettiano) provocadas por la ruptura cronológica, algo que genera una “dislocación” de la línea diegética.

Las anacronías se producen, fundamentalmente, para crear el citado efecto de “présent éternel” cuyo objetivo apunta a la recuperación de una suerte de pasado “abortado”, que se truncó como consecuencia de la guerra y del exilio de la escritora. En este sentido, el tiempo de la memoria y, por ende, lo factual, prevalece sobre el tiempo cronológico y los dispositivos narratológicos articulados por la autora se centran prioritariamente en conseguir la detención diegética a través de analepsis (orden) que permiten, a través de la actividad mnémica de la narradora-protagonista, una vuelta al pasado. A ello se añaden la recurrencia al relato repetitivo (frecuencia) que agudiza el efecto de retención a través de un presente en bucle que no avanza conforme a las reglas de la cronología.

La duración, por su parte, se refiere a la velocidad con la que se desarrolla el relato en relación con el tiempo de los acontecimientos de la historia. En otras palabras, se trata de la “evolución interna del relato a medida que avanza hacia su fin” (Genette, 1989: 150).

Esta evolución transita, desde la velocidad infinita conseguida a través de la *elipsis* hasta la lentitud absoluta a través de la *pausa descriptiva* que provoca la detención de la duración diegética.

Por *elipsis* se entiende la elisión del tiempo de la historia. En otras palabras, se trata de una supresión o laguna cronológica que puede estar indicada en el texto (*elipsis explícita*) o no (*elipsis implícitas*). En este último caso, es el lector quien debe deducir su existencia.

En cuanto a la *pausa descriptiva*, implica una desaceleración de la historia pues corresponde a un fragmento descriptivo o a un pensamiento.

Entre sendos polos- la pausa descriptiva y la elipsis- se hallarían dos mecanismos intermedios: por una parte, la *escena* que corresponde, generalmente, a un segmento dialogado que no implica aceleración o retención alguna sino que incurre en la correspondencia entre el tiempo

de la historia y del relato²⁶⁶; por otra, *el sumario* en el que el tiempo del relato es inferior al tiempo de la historia. Ejemplo de ello sería la condensación de acciones desarrolladas en días, meses o años a un solo párrafo.

El profundo sentimiento de “présent éternel” de Adélaïde Blasquez fragua en la frecuencia de pausas descriptivas concebidas, más que como descripciones espaciales u objetuales, como descripciones de pensamientos, sentimientos y sensaciones. Es decir, como la expresión de la interioridad del personaje a través del monólogo interior y/o del diálogo interior producido como fruto de un desdoblamiento en el que la protagonista se convierte simultáneamente en narradora y narrataria. En sendos casos, la velocidad de la historia se detiene para dar paso a la expresión de la interioridad de la protagonista.

6.2.3.1 *El tempo de la intimidad. La expresión del flujo de conciencia*

A finales del siglo XIX, la novela se entrega a un progresivo desarrollo de la interioridad de los personajes que evoluciona en paralelo a la neutralización cada vez mayor del narrador omnisciente tal y como se le conocía en la obra, por ejemplo, de Balzac.

A través de la focalización interna²⁶⁷ el peso de la acción, otrora relatada por el narrador, recae en el flujo de ideas, sentimientos íntimos, caprichos del deseo y dislates de la memoria del personaje focalizado. En este sentido, el tradicional esquema de inicio, nudo y desenlace se detiene en los meandros de la conciencia del personaje focalizado.

Como defiende Belinda Cannone,

En un siècle, on est passé d’une littérature du destin à une littérature de l’expérience, de la narration de l’histoire à celle de l’existence [...] Il ne s’agit plus de décrire événements et actions des personnages mais bien plutôt le déroulement de leur conscience (Cannone, 2001: 20-21).

266 Hay, sin embargo, que matizar que dicha correspondencia no puede considerarse absoluta pues nunca puede dirimirse con certeza la velocidad a la que se desarrolla el diálogo.

267 La percepción del narrador se adapta a la del personaje.

Obviamente, este cambio de paradigmas del universo novelesco no sólo afecta al contenido, sino que supone la articulación de una serie de procedimientos formales hasta la fecha inusitados²⁶⁸.

En su obra *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn, describe los modos de representación de la vida psíquica del personaje a través de tres dispositivos (Cohn, 1981: 28-29)²⁶⁹:

- “Psycho-récit”: Discurso del narrador sobre la vida interior de un personaje.
- “Monologue rapporté”: Discurso mental de un personaje sin mediación del narrador. Se aproximaría al más conocido como monólogo interior²⁷⁰.
- “Monologue narrativisé”: Discurso mental de un personaje cuya voz es tomada por el narrador.

El interés por abordar la expresión del flujo de conciencia en relación a la categoría de tiempo²⁷¹ y, más precisamente, a la de duración, radica en el hecho de que, a través de la descripción de la interioridad del personaje, la acción se ralentiza, llegando incluso a detenerse y haciendo aflorar el ya evocado sentimiento de “présent éternel” tan recurrente en la temporalidad blasquiana. En ella, la intriga acaba di-

268 Una de las obras que inauguran esta tendencia es la desconocida *Les lauriers sont coupés* (1887) que fue eclipsada por otras obras posteriores de la misma factura como *Ulises* de James Joyce publicado en 1922. En relación al nacimiento y desarrollo de dichas obras, véase el prefacio de Jean-Pierre Bertrand a la edición de 2001 de *Les Lauriers sont coupés*.

269 Estas categorías serán retomadas desde la terminología genettiana para el análisis del “modo” en el epígrafe 6.4.

270 Genette reniega de la denominación de “monólogo interior” optando por la de “discurso inmediato” (Genette, 1989: 231) ya que, lo esencial de éste no es que sea interior (no pronunciado) sino que queda emancipado del resto de la narración. El propio Genette, citando *Le monologue intérieur* de Dujardin, afirma que éste último evoca incluso criterios de orden estilístico: “discurso sin oyente y sin pronunciar por el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más próximo al inconsciente, anterior a toda organización lógica, es decir, en estado naciente, mediante frases directas reducidas al mínimo sintáctico, para dar la impresión de material bruto” (Genette, 1989: 264).

271 Normalmente los mecanismos de expresión de la interioridad se estudian desde la categoría de modo pues se trata del punto de vista adoptado por el narrador o del análisis de la ausencia de narrador. Por ello, volverán a ser tratados en el epígrafe dedicado a dicha categoría.

luyéndose en la descripción de las percepciones, opiniones, recuerdos, sensaciones y, en definitiva, de la intimidad del personaje principal (a menudo, alter-ego de la autora) dejando al desnudo su “transparence intérieur” (Dorrit Cohn, 1981: 19), planteando la “oposición milenaria” (Genette, 1989: 225) entre *diégesis* y *mímesis* y creando retenciones en la línea diegética que ponen de manifiesto la intersección entre tiempo (de la historia y del relato), modo y voz²⁷². No obstante, esta detención de la línea diegética, no siempre implica una ralentización del *tempo* o “duración” (en la terminología genettiana).

En este sentido, el flujo de conciencia precipita vertiginosamente la velocidad de lo relatado aunque en el contexto general de la historia suponga una pausa descriptiva.

Ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente pasaje –en un párrafo aparte– en el que la ausencia de puntuación genera un efecto de aceleración inusitada del cauce de pensamientos que, paradójicamente, queda encorsetado en el monólogo interior (entendido como pausa descriptiva y, por ende, como detención de la diégesis). Por su parte, la presencia de un registro de lengua coloquial y fuertemente connotado agudiza el efecto caótico y desordenado del fragmento²⁷³:

Bon dieu de bon dieu de bon dieu qu'est ce qui lui prend de claquer les portes maintenant et en pleine nuit encore on aura tout vu si la vioque d'à côté se met pas à beugler on aura de la chance et la matonne qu'est-ce qu'elle fout la matonne ce doit être la mère Chocardelle elle est jamais là quand on a besoin d'elle cette pie-grièche tant mieux tant mieux je veux pas la voir je veux pas les voir si y en a une qui me tombe sur le poil je la crève je les crève toutes surtout qu'elle vienne pas faire sa soi-disant ronde de nuit la Chocardelle je lui rentre dans le lard (Blasquez, 1990: 24).

Desde la primera obra de Adélaïde Blasquez, la presencia del “monólogo interior”²⁷⁴ sirve para crear una suerte de paralización del

272 El análisis de la expresión del flujo de conciencia, abordado en este punto de manera escueta y exclusivamente vinculado al tiempo, será retomado desde la categoría genettiana de voz y, fundamentalmente, en relación a la polifonía vocal característica de la obra blasquiana.

273 Obsérvese la presencia de léxico argótico (vioque, matonne), expresiones familiares (beugler, “tomber sur le poil”, “rentrer dans le lard”) y arcaísmos (pie-grièche).

274 Pese al rechazo de Genette por esta terminología y su sustitución por la de “discurso inmediato” (Genette, 1989: 231) - que tan sólo se diferencia del “discurso restituído” por la presencia

tiempo de la historia (si se entiende como pausa descriptiva) o, contrariamente, para dar un salto en el tiempo a través de elipsis.

Como ya se adelantó, en la primera escena de *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, la protagonista se halla en su habitación parisina con un fontanero que está arreglando unas tuberías. La acción se inicia a través de una pausa descriptiva de los objetos hallados en la habitación, se prosigue de una escena restituida de tipo dramático y se salpica de constantes analepsis que incurren en un estancamiento del tiempo lineal de la historia. A ello se añade la presencia de segmentos en los que la instancia narrativa desaparece y el relato se focaliza en la interioridad del personaje de la protagonista (Paz Cañaca) generando alteraciones temporales en la duración de la historia principal

Le reste de la journée, la nuit suivant, je les ai passés dans le silence, l'inaction, tournée vers l'intérieur, à l'affût, épiant chaque mouvement des muscles, chaque gargouillis. Mais au long des heures le silence, là-dedans, se faisait de plus en plus opaque (Blasquez, 1968: 20).

Tras esta focalización interna –tipográficamente separada del resto de la narración por un párrafo aparte y que opera a modo de elipsis avanzando la acción hasta el día siguiente en apenas unas líneas– la acción, distanciada ahora por una narración en tercera persona, vuelve a situarse en la habitación con el fontanero: “Avec douceur, mais d'un geste alerte et précis, le plombier saisit le papier entre les doigts de Paz et le fait disparaître à l'intérieur de son portefeuille” (Blasquez, 1968: 20).

Del mismo modo, unas páginas más adelante, y a través de un cambio de focalización, la instancia narrativa cuenta la percepción infantil de Paz, deteniéndose en cada uno de sus pensamientos acerca de España y de la ciudad natal de su padre, Ávila, para retomar, tres páginas más tarde y con un cambio de párrafo, la narración recordada de la protagonista con Prince en París (véanse pp.31-34).

de un verbo declarativo- y a la acuñación de “monologue rapporté” de Dorrit Cohn, en mi análisis he optado por utilizar, de forma generalizada pero con las precauciones pertinentes, la formulación de “monólogo interior” pues lo considero perfectamente aplicable al caso que me ocupa dado que las definiciones de unos y otros acaban por confluír en una serie de características compartidas que tan sólo se diferencian por la presencia limitada del narrador a través de un verbo declarativo y, sin embargo, pueden incurrir en la confusión epistemológica.

Como ya se ha aludido en otras ocasiones a lo largo de esta Tesis, la presencia de diálogos interiores (o “monólogos interiores dialogados”) también sirve para poner de manifiesto el cauce de pensamientos y emociones de la protagonista, aunque estos se articulen a modo de conversaciones. En este sentido, más que entendidos como *escenas* (que, de acuerdo con Genette, no implican aceleración o retención temporal alguna por existir una correspondencia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia), se han concebido como pausas descriptivas y, en consecuencia, como detenciones en la línea diegética abundando en una estructura temporal “en profundidad”.

En este sentido, la expresión del flujo de conciencia actúa como pausa descriptiva y, por tanto, como elemento determinante del ritmo (velocidad) de la historia, sea por ralentización de la diégesis, sea por aceleración de la misma a través de elipsis. Dicho de otro modo, a través del monólogo interior, se puede conseguir una suerte de tiempo cero que se corresponde al de la narración simultánea así como una aceleración de la velocidad como consecuencia del torrente (en ocasiones desbocado) de pensamientos, ideas, reflexiones y sentimientos.

Como se ha ilustrado a través de los diferentes ejemplos, la presencia del flujo de conciencia es un recurso que se extiende a la totalidad de la producción blasquiana.

Recuérdese en este sentido el capítulo de *Les Ténpebres du dehors*, “Emma se rebiffe” (Blasquez, 1981: 81-87), o las constantes conversaciones virtuales entre la protagonista y la hija en la tercera parte de *Le bel exil*.

Si bien, sus manifestaciones varían desde el monólogo interior²⁷⁵ (en ocasiones sin puntuación y con espacios tipográficos que ponen de relevancia los silencios o las respiraciones de la protagonista) hasta una suerte de diálogo íntimo en el que la protagonista se interpela y se responde generando un juego de acercamiento-distanciamiento en el que se desdobra asumiendo el rol de narradora y narrataria.

275 Genelamente asume la forma del “monologue rapporté”, siguiendo la terminología de Cohn.

6.3 Símbolos del tiempo blasquiano

Como se viene defendiendo desde el plano narratológico, el protagonismo de la historia de la memoria y del relato desde la memoria, no se limita a una cuestión de recuperación nostálgica del pasado sino que abanderará en una acción transgresora y de subversividad discursiva al implementar mecanismos de ruptura con la temporalidad tradicional. Una forma de negación del tiempo cronológico que, simbólicamente, pone de manifiesto el rechazo al orden impuesto.

Esta ruptura con la linealidad diegética operada a nivel narratológico, tiene su reflejo en una serie de símbolos que redundan en la concepción blasquiana del tiempo.

La presencia de relojes en diferentes escenas relatadas y la displicencia de los personajes presentes hacia “ses machines à moudre le temps” (Blasquez, 1990: 12) pone de relevancia la voluntad de negación de un tiempo cronológico.

En este sentido, en la descripción del centro psiquiátrico (Les Garidelles) en el que permanece la autora-narradora junto al resto de internas de *La ruche*, el reloj simboliza la imposición del orden, el centinela del panóptico foucaultiano, que, desde su torre vigía mira por el cumplimiento de lo establecido y del orden.

Ce ne sont pourtant pas les horloges qui manquent dans l'établissement. À croire que la direction les a multipliées à plaisir, histoire de rappeler ces dames à l'ordre. Il y en a dans chaque chambre, dans chaque chambrée, à l'entrée et au bout de chaque couloir, dans la salle de télévision, au réfectoire, partout. Rien n'y fait. Les dames s'en moquent. Elles ne veulent pas les voir, ces machines à moudre le temps. Elles détournent les yeux exprès chaque fois qu'elles en rencontrent une. Ça fait partie de leurs petites règles non écrites, de les ignorer (Blasquez, 1990 : 12).

Igualmente, en la sala donde se vela al padre de la protagonista de *Le bel exil*, la narradora afirma: “Il y a bien une horloge au-dessus du garde-manger et une autre, à carillon, dans l'entrée, mais moi je n'ai jamais le temps de faire attention à l'heure” (Blasquez, 1999: 61).

La impresión de detención temporal recogida en la expresión “présent immobile” (Blasquez, 1999: 280) y asociada en numerosas oca-

siones a escenas de muerte, emerge tras el suicidio de Renée Lestorade, amiga de la protagonista en *Le bel exil*,

Il n'y a pas plus de place pour le temps des horloges que pour les repères des calendriers, dans une patrie où la circonférence est partout et dont elle, Renée Lestorade, née Maucombe, est le centre, la souveraine (Blasquez, 1999: 280).

A la idea de un presente detenido, eterno e inmóvil se añade la de un tiempo opresivo del que hay que desprenderse. Esta forma es evocada en *Les ténèbres du dehors* a partir del Divin Trust Horloger y de una frase extraída de la obra *Rayuela* de Julio Cortázar que se inserta en la cita introductoria al capítulo VI: “Je suis obligé de tolérer que le soleil se lève tous les jours. C'est monstrueux. C'est inhumain”.

Las alusiones al tiempo alcanzan también la reflexión metalingüística y la relatividad de dicha noción emerge a través de la comparación entre las dos culturas a las que la escritora se siente pertenecer

Chez vous, on dit “tuer le temps”. Chez nous, on dit faire du temps. Chez vous, les temps vides sont les ennemis à abattre, on les transforme en temps morts et la question est réglée. Vous autres, les Français, vous usez sans compter des auxiliaires indirects. Les Espagnols sont très précautionneux avec les verbes. Quand ils disent « tenir », « prendre », « faire », avoir », « être », ils savent à quoi ils s'engagent (Blasquez, 1999: 319).

Este desapego hacia el tiempo “normalizado”, aflora igualmente en los comentarios que acompañan a las referencias temporales que redundan en la vaguedad cronológica, incurriendo en olvidos deliberados o confusiones que se plasman a través de fechas imprecisas y/o inconclusas²⁷⁶: “L'après-midi est très avancée lorsqu'il semble à Paz que les appels de numéros se succèdent à une cadence plus rapide. Peu après, mais tout cela est loin d'être chronologiquement exact...” (Blasquez, 1968: 54).

276 Recuérdense en este sentido los “embrayeurs temporels lacunaires” a los que ya se hizo referencia.

En *Le noir animal*, esta confusión llega a ser obsesiva y, en varias ocasiones, la protagonista que, recordemos es escritora y porta el nombre de la autora de la obra (Adélaïde) se repite incesantemente

Je mélange les dates, les époques, m'embrouille dans les modes verbaux, les pronoms personnels. Cette conversation se situe dans les tout premiers temps de notre rencontre. Ou peut-être dans les tout premiers temps, mais, disons, après les deux ou trois mois d'acclimatation....” (Blasquez, 1988: 46).

Hecho sobre el que insiste unas páginas más adelante:

Mais ça me revient, ce n'était plus l'hiver, c'était beaucoup plus tard, vers le printemps 1973, enfin, je ne sais plus, il n'y a rien à faire, je m'embrouillerai toujours dans les dates, les époques (...) (Blasquez, 1988 : 109)²⁷⁷.

Este desconcierto queda intensificado por el uso de marcadores tipográficos (puntos suspensivos que dejan fechas inacabadas o la utilización de cursivas) –“le 4 janvier 196...”–, “Ainsi donc, le *dernier jour*...” (Ibid., 34)– así como por el uso del condicional hipotético –“Ce serait le matin” (p.9)– o de expresiones del tipo: “quelle vanité la chronologie [...]” (Blasquez, 1999: 155), o “la chronologie, ça n'est pas mon fort” (Blasquez, 1988: 217).

Sin embargo, la insignificancia que la autora concede a la cronología concurre con una serie de “fechas-fetiché” simbólicas (que podrían ser entendidas como “lieux de mémoire”²⁷⁸ en el sentido de Pierre Nora) relacionadas con la II República y la guerra civil española. Sin embargo, y pese a las apariencias, se trata de una estrategia lógica pues todo aquello que para la escritora es digno de ser relatado se ciñe a unas fechas recurrentes en las que sitúa arbitrariamente momentos clave de

277 De nuevo, más adelante vuelve a incurrir en la misma reflexión, aunque de modo algo más dubitativo: “Il se peut que je m'embrouille, à mon habitude, dans les dates et les modes verbaux, que je mélange les noms, les époques” (Blasquez, 1988: 200).

278 Se trataría aquí de una adaptación del sintagma acuñado por Pierre Nora para referirse al conjunto de *topois* que conforman la memoria colectiva de una sociedad, sea cual sea su extensión. Llevados al terreno individual, estarían asociados a los recuerdos (lugares de memoria) constitutivos de la personalidad.

su vida (su nacimiento, la muerte o el nacimiento de su padre, el momento de su reencuentro tras el exilio, etc).

Entre ellas, destacan por su atavismo el 14 de abril –día de la proclamación de la II República española– el 18 de julio –día del alzamiento nacional (Blasquez, 1994: 75 -94 -95)– y el 25 de julio²⁷⁹, fiesta de Santiago Apóstol: “C’est aujourd’hui la fête de Saint-Jacques de Compostelle, patron de l’Espagne. Nous sommes le 25 juillet 1936” (Blasquez, 1999: 131).

Ce que j’y ai trouvé, puisqu’il le faut, puisque je suis tenue de te rafraîchir la mémoire, c’est une lettre de ton grand-père en date du 14 avril 1964 [...]

Pepe est né un 14 avril, le 14 avril est aussi le jour anniversaire de la proclamation de la république en Espagne (Blasquez, 1999: 10-11).

A ellas se añade, el 4 de enero de 1960, fecha en la que falleció Albert Camus como consecuencia de un accidente automovilístico.

Esta “fossilización” temporal emerge asimismo a través de guiños intertextuales entre los que destacan por su recurrencia y por su simbolismo, la situación de acontecimientos a las cinco de la tarde, nefasta hora de la muerte del torero en *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca: “Ah, terribles cinq heures de l’après-midi! Il était cinq heures à toutes les horloges!” (Blasquez, 1999: 60)²⁸⁰.

La impresión de detención temporal recogida en la expresión “présent immobile” (Blasquez, 1999: 280) y asociada en numerosas ocasiones a escenas de muerte, emerge tras el suicidio de Renée Lestorade, amiga de la protagonista de *Le bel exil*,

Il n’y a pas plus de place pour le temps des horloges que pour les repères des calendriers, dans une patrie où la circonférence est partout et dont elle, Renée Lestorade, née Maucombe, est le centre, la souveraine (Blasquez, 1999: 280).

279 Recuérdese que el 25 de julio es la verdadera fecha del nacimiento de Adélaïde Blasquez, aunque la autora lo desmienta afirmando que nació el 14 de abril.

280 Traducción del poema lorquiano que la escritora incorpora intercaladamente a lo largo del capítulo titulado “À cinq heures de l’après-midi” (pp.59-76). Este motivo es retomado en el último capítulo sobre la *espagnolade*.

De modo que la abdicación ante un tiempo cronológico se presenta en la obra blasquiiana como una forma de someterse al orden establecido y de doblegarse ante el absurdo de la cotidianeidad. Por ello, la recuperación de la memoria y la exaltación de un tiempo de la memoria (fragmentado, caótico, asociativo) se impone como estrategia subversiva, de resistencia e irreverencia ante el tiempo impuesto (lineal y cronológico).

Arrojando una mirada al conjunto de la producción blasquiiana, el lector se sitúa ante una obra marcada por la ruptura cronológica en la que rigen las anacronías, la tendencia a crear estructuras en bucle o repetitivas y una velocidad que, sin permanecer constante, está marcada, fundamentalmente, por la búsqueda de la detención temporal (le “présent éternel”) a través del uso de marcadores temporales “vagos” (“embrayeurs temporels lacunaires”), de analepsis internas, de estructuras repetitivas que impiden el desarrollo lineal de la diégesis y de la expresión del flujo de conciencia, recursos que, sistemáticamente, generan una dilatación temporal y por tanto una ralentización del relato.

La ópera prima de la autora se convierte, no sólo en germen de su producción posterior sino en laboratorio de prácticas y estrategias narratológicas incipientes que afectan tanto al tiempo como al modo y a la voz, y que la convierten en una obra experimental, alambicada, fragmentaria, caótica y de difícil lectura²⁸¹. Características éstas que, con mayor o menor intensidad, pueden hacerse extensivas al resto de su su producción. Como se ha recogido en los epígrafes precedentes, la repetición e iteratividad del incipit emerge con particular acuidad en *Mais que l'amour d'un grand Dieu* y es retomada en *Le noir animal*. Así mismo, entre *Les ténèbres du dehors* y *Le bel exil*, se establece una línea de continuidad argumental en la que se repite el relato de acontecimientos biográficos de la autora generando un efecto intertextual de *déjà vu*. Por su parte, *Le prince vert* y *La ruche* se emparentan dado el protagonismo temático de la locura y la presencia de una protagonista (alter-ego de la autora) en la que emerge la esquizofrenia y, en ocasiones, el polimorfismo, de un ser cambiante y poliédrico que también tiene su correlato en el tratamiento del modo y de la voz.

281 La subversión generalizada a partir del *nouveau roman* de una serie de formas narrativas, supuso que muchas de sus obras fueran tachadas de ilegibles y, en consecuencia, denostadas por la crítica más tradicional. Este aspecto ha sido señalado por (Goldmann, 1964: 304) y (Dugast-Portes, 2001: 64).

6.4 El modo

Basándose en la definición aportada por Littré del modo como aspecto verbal, Genette entiende modo como “los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción” (Genette, 1989: 219).

Según el narratólogo francés, el modo “natural” del relato narrativo sería el indicativo. Si bien, dependiendo del grado de afirmación, existen variaciones modales.

En el análisis genettiano, el estudio del modo comporta dos categorías fundamentales:

- La *distancia* mayor o menor que mantiene el sujeto enunciadador respecto de lo que se cuenta.
- La *perspectiva*. Es decir, la regulación de información que el sujeto enunciadador aporta.

Esta categoría (y sus variables) nos sitúa ante la problemática de la diégesis y de la mimesis en la que se confrontan dos posiciones: la del narrador que habla en su nombre (sin fingir que es otro el que cuenta la historia); la del narrador que crea la ilusión de que lo que se dice es producto del personaje. En el primero de los casos, nos hallaríamos en la esfera de la diégesis (o “relato puro” en el que lo contado, en estilo directo, es asumido como si se tratara de “acontecimientos”) y, en el segundo, de la mimesis (o “relato de imitación” en el que lo que se cuentan, en estilo indirecto, son “palabras”)²⁸².

En base a la intensidad de los factores miméticos (fundamentalmente de la cantidad de información aportada y de la mayor o menor presencia del narrador), Genette realiza una división tripartita de aplicación tanto al discurso pronunciado como al interior:

- Discurso narrativizado: Lo que se cuenta es asumido como relato de acontecimientos. En ese sentido, existe una mayor mediación del narrador y, en consecuencia, un menor

282 Genette diferencia entre “relato de acontecimientos” y “relato de palabras”. En este último, los factores miméticos se medirían en base a la cantidad de información narrativa aportada y a la ausencia (presencia mínima o, incluso, transparencia) del narrador.

grado de mimetismo.

- Discurso restituido de tipo dramático: Consiste en la transposición de lo dicho o acontecido sin mediación del narrador.
- Discurso transpuesto en estilo indirecto: Sería un grado intermedio entre los dos anteriores con intervención, aunque escasa, del narrador.

Dichas modalidades discursivas estarían relacionadas indisolublemente con la focalización que, según Genette, asumiría tres grados:

- *Focalización cero* (o relato focalizado) que correspondería a la narración omnisciente en la que el narrador heterodiegético lo sabe todo acerca de la intimidad de los personajes y tiene don de ubicuidad en el tiempo y en el espacio.
- *Focalización interna*, en la que el grado de conocimiento de la voz narrativa es parcial o limitado. En este caso, existiría un narrador homodiegético que podría estar presente (autodiegético) o desempeñar el papel de observador o testigo. El narrador cuenta a través de la percepción del personaje.
- *Focalización externa* en la que el grado de conocimiento de la voz narrativa es menor que el de los personajes. Por tanto, el narrador no conoce la interioridad del personaje a menos que este se la muestre.

Si bien, en un mismo relato pueden coexistir distintos tipos de focalización produciendo “alteraciones” (Genette, 1989: 249) que incurren en una suerte de “polimodalidad” y que trasgreden los límites del sistema narrativo.

En este sentido, la recurrencia a elementos que aportan al relato una mayor intensidad mimética puede cohabitar con la presencia des-

tacable del narrador y, por ende, de un predominio del discurso directo que, *a priori*, sería contrario a la mimesis novelesca.

Como se demostrará a continuación, esta paradójica coexistencia aflora en la narrativa blasquiiana poniendo de manifiesto una tensión interior-exterior que ilustra de manera perspicua estas posibilidades contradictorias (alteraciones). El salto del relato de palabras al relato de acontecimientos y viceversa, se convierte en una característica modal destacable.

A ello se añade la predominancia de la focalización interna fija en la que el personaje focal suele ser la protagonista de la obra (alter-ego de la escritora). No obstante, puesto que dicho personaje pasa por ser unas veces protagonista, otras narradora y otras narrataria, aunque la focalización sea *a priori* interna y fija, ésta suele variar siempre quedando circunscrita a un personaje cambiante e inasible por naturaleza.

6.4.1 Polifonía y desdoblamiento de un “yo” desintegrado

La creación femenina es una obra polifónica que encarna las voces artísticas, sociales y culturales de los vencidos y las voces del poder. Margen activo en constante descentramiento, la escritura femenina no está dentro ni fuera de la tradición masculina, sino de forma simultánea en ambas tradiciones. Se aloja en los umbrales del discurso. Tiene múltiples conexiones y niveles. Mapa de movimientos vivenciales, es una obra dinámica, grama móvil, que expresa el sentido haciéndolo (Esquivel Marín, 2008).

Una de las características narratológicas de las escrituras del exilio –y que, como se desprende de la cita introductoria, también es rasgo común en la creación femenina– es la polifonía vocal en tanto manifestación de una percepción fragmentada, múltiple, poliédrica e inasible del yo.

Dicha polifonía vocal aflora, fundamentalmente, a través de los cambios discursivos y de focalización. En este sentido, las categorías analizadas por Genette bajo el distintivo de “modo” enlazan con las características estilísticas asociadas tanto a las escrituras exílicas y a *l'écriture-femme* (Béatrice Didier) poniendo en relación el binomio: identidad y literatura.

De modo que el juego pronominal cuestiona la propia identidad e inmutabilidad del sujeto.

De acuerdo con Béatrice Didier

La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme -d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique [...] Le « je » n'est si envahissant dans la littérature féminine que parce que son existence est contestée. La véritable conquête de l'écriture féminine moderne aura été peut-être, aidée là encore par tout un courant de pensée issu à la fois de la psychanalyse et de l'existentialisme, d'inscrire différemment l'identité dans le texte. Ce qui peut se traduire par un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le « je » et le « elle » et peut-être aussi le « tu » » (Didier, 1981 : 34).

Esta “desintegración” de la voz es también rasgo distintivo del *nouveau roman* en el que, de acuerdo con Dugast-Portes, “la voix narrative s'efface [...] L'énonciation peut être mouvante, dispersée en dialogues et monologues abruptement juxtaposés” (Dugast-Portes, 2001: 111). Así mismo, en el marco de las novelas de corriente de conciencia y del protagonismo que en ellas asume el monólogo interior, Jean Pierre Bertrand, en la presentación a la edición de 2001 de *Les lauriers sont coupés* de Dujardin defiende que : “En effet, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le monologue intérieur ouvre à la polyphonie, au mélange des voix et des formes” (Bertrand, 2001: 25).

En Adélaïde Blasquez, la superposición de voces emerge, tal y como ya se ha ido desgranando en epígrafes anteriores, a través del juego de focalizaciones y se acentúa como consecuencia de la alternancia pronominal entre “je”, “elle” e incluso “tu” poniendo de manifiesto un yo polifónico y desintegrado

Le soleil pouvait se rallumer, le monde pouvait reprendre des couleurs, les murs pouvaient se desserrer et des échappées s'ouvrir de tous les côtés à la fois, j'avais des ailes, oh ! mes amis, je suis reine, elle est reine ! (Blasquez, 1968: 18).

Este juego pronominal genera efectos de distanciamiento y descentramiento de una voz desdoblada en la que, a menudo, una de ellas emerge como instancia moral y enjuiciadora de la actividad yoica. De modo que el lector se sitúa ante dos voces que emanan de la misma instancia y que cumplen, simultáneamente, las funciones de narrador y narratario, un desdoblamiento que ya pudo observarse en la cita rescatada del capítulo "Emma se rebiffe" de *Les ténèbres du dehors* (véase epígrafe 5.4.2.) y que aflora igualmente en la ópera prima de la autora

Bon, ça va comme ça, taisez-vous !

Je me...complais ? Vous allez encore dire que je me complais ?

Silence ! Ne sentez-vous pas à quel point tout cela est misérable et surtout *puéril* ? Au fond, vous savez ce que vous êtes ?

Oh non, je vous en prie, pas ça !

Une petite rusée ! Une petite sournoise qui essaie de pénétrer par effraction là où il n'y a pas de place pour elle. Nous vous l'avons répété mille et mille fois, vous n'avez pas voix au chapitre.

[...]

Et maintenant, femme, lève-toi et va à tes occupations mais non sans savoir, au préalable, dit quelques paroles venant du cœur de cet homme, en face de toi, qui t'a ouvert le sien et qui te vaut, sois-en assurée.

Mais je ne peux pas desserrer les dents, Messieurs, je vous le jure, on ne pourrait pas me passer un couteau entre les dents, comme vous dites entre vous.

Salades que tout cela, Paz.

Encore !

Paz !

Oh, Messieurs, pardon ! Mais dites, puis-je au moins pleurer ?

Écoute bien ceci, Paz : nous t'interdisons formellement toute cabriole, toute contorsion, toute feinte et toute simagrée. Et maintenant, pour la dernière fois, débout ! (Blasquez, 1968: 23-25).

Otro ejemplo ilustrativo de la polimodalidad presente en la obra blasquiana lo constituye el siguiente pasaje en el que desde la focalización externa de un discurso narrativizado se pasa, en apenas unas líneas, a la focalización interna de uno de los personajes, para concluir con un discurso restituido de tipo dramático

Le temps passe, lent, informe, intolérable. Les rares passant qui les croisent, leur jettent, à ce qu'il leur semble, des regards soupçonneux. Une femme soulève son rideau de mousseline et les observe, étonnée, pensent-ils, de les voir assis, silencieux et immobiles, dans cette voiture immatriculée en France et garée à l'écart. Pour l'amuser, ils prennent le parti de jouer les amoureux (Tu m'embrasserais, on serait obligés de se voir à la sauvette.- Tu seras mariée, une femme d'ici, je serais ton amant, un Français de passage.- Je ne pourrais pas me décider à quitter mon mari, mes enfants, on se verrait pour la dernière fois. Ils s'embrassent. Elle : Oh mon amour, toute une vie sans toi, que vais-je devenir ? Lui : Il faut tout laisser tomber et partir avec moi. Elle : Quitter mon mari, mes enfants, tu sais bien que c'est impossible [...] (Blasquez, 1968: 178).

Abundando en los cambios discursivos, como ya se avanzó, el íncipit de *Mais que l'amour d'un grand Dieu* se inicia con una descripción en la que la presencia de la instancia narrativa es notable aunque ésta parezca esconderse tras el pronombre impersonal “on” y tras la secuencia de verbos en primera persona del plural (“mettons”, “disons”)²⁸³.

Tras la descripción y bajo la identidad nominal de “le plombier” o, simplemente, “plombier” seguido de dos puntos y, en ocasiones, de una acotación entre paréntesis que introduce un “discurso restituido de tipo dramático” (Genette, 1989: 230), irrumpe el fontanero produciéndose el paso de un discurso narrativizado (de acontecimientos) a un discurso restituido de tipo dramático (de palabras). De modo que, en una suerte de simulación mimética, la instancia narrativa desaparece creando la ilusión de que es el personaje quien toma la palabra.

283 Este aspecto concreto será ampliado en el epígrafe dedicado al narrador y sus funciones.

Le plombier (passant la tête au-dessus du lavabo sans lâcher le tuyau qu'il tient à la main) :

- Quand je l'ai connue, voyez-vous, elle me dit : « Je veux un homme pour qui me tienne [sic] compagnie » (Blasquez, 1968 : 9).

Como si se tratase de un juego de muñecas rusas, la enunciación presente del fontanero que, a su vez evoca un momento del pasado, integra el discurso de una tercera persona por mediación del verbo declarativo “elle me dit”, en presente de indicativo, produciéndose la inclusión de un discurso transpuesto²⁸⁴ dentro de un discurso restituido de tipo dramático y, en consecuencia, de la conversión del personaje en narrador.

El tránsito entre el discurso narrativizado, el discurso transpuesto y el discurso restituido de tipo dramático convierten al íncipit en un tubo de ensayo cuya mezcla sienta precedente en el sistema narrativo blasquiano: “Le soir, dit le plombier et, abruptement, il lâche l'extrémité du jonc [...], je rentre, le dîner il était pas prêt mettons. Je disais rien” (Blasquez, 1968: 13).

Puede observarse en este pasaje como una instancia narrativa heterodiegética se “infiltra” a través del relato del fontanero que, a su vez, pese a recurrir momentáneamente al estilo directo, acaba por dejar sus huellas a través del marcador discursivo “mettons”, así como de la narración de lo dicho por medio del verbo declarativo: “Je disais rien”.

Igualmente, la celebración de la oralidad a través de la omisión del “ne” de negación, de transcripciones del habla –“vot'langue” (p.18); “qu'y z'étaient” (p.15)– y de la presencia de los denominados por Antoine Auchlin “marqueurs de structuration de la conversation” (Auchlin, 1981: 141) –“Bon, ben [...]”– se impone desde el íncipit.

No obstante, frente a la oralidad masculina envuelta en una retórica teatral (incluso el discurso en segundo grado de la amante del fontanero aparece enmarcado en la propia voz del hombre) contrasta la intimidad femenina de la protagonista que se va intercalando en párrafos independientes a través del monólogo interior en primera persona poniendo en valor el tránsito entre los diferentes tipos discursivos. Así,

284 Según Genette, el discurso transpuesto es aquél en el que aparecen las palabras del personaje pero introducidas por el narrador a través, generalmente, de estructuras o verbos declarativos.

el segundo párrafo introduce de manera casi violenta un “moi” precedido de la conjunción “Et” (que pretende simular una cierta continuidad con algo supuestamente acontecido previamente) que se interpela a sí mismo en segunda persona creando una asíntota narrador-narratario.

Et moi, sais-tu ce qui m'attend aujourd'hui, en ce jeudi 4 janvier 196....
Ou alors pas plus tard qu'il y a trois jours et dont je saigne encore ? Je saigne [...] M'ont-ils seulement vidée pour de bon? Je ne sais plus. Je ne comprends plus rien. Il suffirait d'un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante ! (Blasquez, 1968: 10).

El juego de focalizaciones y el deslizamiento discursivo es puesto de manifiesto en este pasaje en el que, del monólogo interior –o, en palabras de Genette, “discurso inmediato” (Genette, 1989: 230)– se salta repentinamente al estilo indirecto marcado por el verbo declarativo en condicional “dirait ma mère” para contar lo que la narradora piensa que diría su madre que, repentinamente, toma el testigo de la narración a través de un discurso transpuesto: “tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante!”.

En este sentido, desde las primeras páginas de la obra, la instancia narrativa parece desafiar (de forma casi irreverente) a la clásica oposición entre mimesis y diégesis que se diluye en un juego de apariciones y desapariciones creando una relación vacilante entre el narrador y el personaje.

Además, la irrupción del primer personaje en “la escena” redundante en una hibridación genérica entre novela y teatro muy recurrente en la novelística blasquiiana, y que desvela la “tutela ejercida sobre lo narrativo por el modelo dramático” (Genette, 1989: 230).

Puede así afirmarse que, desde el inicio de la obra, afloran de manera incipiente los elementos centrales de la narrativa blasquiiana en relación al modo: dislocación narrativa a través de cambios de focalización –que ilustran la fragmentación del sujeto– y el tránsito permanente desde el relato de acontecimientos al relato de palabras.

Por su parte, en *Les ténèbres du dehors*, tras dos primeros capítulos de narración omnisciente, el tercero (“La clémence du Fürher”) introduce el pronombre “on” operándose un cambio de focalización por

el que la instancia narrativa pasa a formar parte de su propio relato, convirtiéndose en personaje protagonista del mismo (narrador autodiegético): “Du bon matin, on allait prendre le tram...” (Blasquez, 1981: 40).

En este sentido, el pronombre “on”, que sirve a menudo para referirse a una comunidad indefinida (Rabatel, 2001: 29), funcionaria, de modo catafórico, como elemento aglutinador e identificador en el que se incluye la protagonista y aquellos que la acompañan en su acción²⁸⁵.

Sin embargo, el ligero efecto de mimesis operado desaparece repentinamente con la irrupción de la narradora (a través de una metalepsis) y el distanciamiento de ésta con el personaje principal:

Bien oui, on allait en ville, et la Grosse [apodo de la petite Emma], rouge jusqu’aux oreilles et suant d’émou sous ses smocks, ne pouvait tenir sa langue, elle s’empressait à fournir un rapport détaillé de la journée (Blasquez, 1981: 40).

De modo que, aunque en esta segunda obra, la narración omnisciente es predominante, el relato transita arbitrariamente de la focalización cero, a la interna y a la externa, con la peculiaridad de que, a menudo, la instancia narrativa se dirige directamente al personaje protagonista (alter-ego de la autora), revelando un desdoblamiento que, a mi entender, no puede desvincularse del carácter esquizofrénico de Adélaïde Blasquez

Non, Emma, à la réflexion, les métaphores ne sont ici d’aucun recours pour rendre compte de ta conduite [...]

La scène qui va suivre, Emma, tu la connais d’avance, et pour cause (Blasquez, 1981: 74).

También en *Le bel exil*, los cambios de focalización son abundantes y puede igualmente apreciarse este desdoblamiento de la protagonista-narradora a través del diálogo, interior u oralizado, pero, en cualquier caso, consigo misma. Aunque, en esta obra, los diálogos se producen con narratarios virtuales y ausentes (sea la hija, sea el

285 Para una lectura sobre los diferentes valores del pronombre “on”, véase: “La valeur de *on* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées”, Alain Rabatel (2005).

padre) exagerándose aún más el desdoblamiento de personalidad de la protagonista

Mamá, est-ce que tu m'entends ? Réponds-moi ! Adelita, Mamaíta, tu m'entends ? Réponds, je t'en conjure ! Mamá, Mamá, Mamá, je suis là, c'est moi, ta fille, je j'aime, Mamá, Mamá, Mamá, aime-moi !...

Je l'entendrais parfaitement, je l'entendrais comme si j'y étais, comment une mère aurait-elle pu ne pas entendre les cris de son enfant [...].

Et elle, dubitative : [...] Tu es fâchée ? J'ai encore dit quelque chose qu'il ne fallait pas ?

Et moi : Du tout, ma Fifounette, au contraire, du tout.

Parce que ç'aurait été si bon de la retrouver enfin, ma toute petite fille, l'amour de ma vie. Parce que j'en aurais tellement rêvé, de cette conversation d'égale à égale, de femme faite à femme faite.

Et elle : Alors, je peux y aller ?

Et moi : Je suis prête (Blasquez, 1999: 239-240).

El diálogo se extiende bajo esta suerte de restitución dramática hasta el siguiente capítulo –titulado “Réponds à ma triste querelle...” (p.247) en clara alusión al poema de Du Bellay *France, mère des arts, des armes et des lois*– en el que, formalmente, se transforma en monólogo interior. Sin embargo, desde las páginas 243 hasta 246 las interlocutoras ya no aparecen como “elle” y “moi” sino que, la protagonista-narradora (moi) pasa a convertirse “LA MÈRE” y su interlocutora, “L'ENFANT”, provocando la “salida de escena” de la narradora y produciéndose, de nuevo, un discurso de tipo dramático:

Et en avant toute, nous voilà reparties :

LA MÈRE : C'est qu'elle n'est pas une, la contradiction, mais plurielle. Et puis la logique formelle n'a jamais été mon fort, tu me connais.

L'ENFANT : Commence par la fin, si ça t'arrange. Commence par le passage à l'acte.

LA MÈRE : Le passage de la velléité à l'acte ? [...] (Blasquez, 1999: 242-243).

Este ir y venir del discurso narrativizado al discurso dramático y/o al indirecto también emerge de manera perspicua en una de las obras más teatrales de la autora: *La ruche*. A través de la “escenificación” de una terapia de grupo que tiene lugar entre las internas del centro psiquiátrico y el doctor, los diferentes personajes toman respectivamente la palabra (convertidos momentáneamente en narradores) para contar “directamente” sus experiencias (pp. 66-71). No obstante, si inicialmente la instancia narrativa principal parece hacer *mutis por el foro*, ésta reaparece progresivamente a través de acotaciones que aportan información diegética a cada una de las intervenciones de las “enfermas”. En este sentido, ya en la página 68 la intervención de CLÉ-CLÉ se acompaña de la escueta acotación en cursiva “(avec feu)”; posteriormente la de MONSIEUR BENASSIS (el doctor que modera la terapia) seguida de “(aux anges)” y, más adelante, la de FLORINE “(ne contenant plus son impatience)”. Acotaciones que, paulatinamente, se hacen más extensas, dando un protagonismo creciente a una narradora heterodiegética que desempeña el papel de observadora o testigo de los hechos: “(L’assistance vibre littéralement à ces mots. On applaudit Clé-Clé à tout rompre [...])” (Blasquez, 1990: 70).

A través de los pasajes presentados, se comprueba que, haciendo uso de la polimodalidad discursiva y de los cambios de focalización, la autora vehicula su concepción de un “yo” múltiple y poliédrico que, paradójicamente, aporta la unidad y la permanencia identitaria de la escritora. Este hecho aflora igualmente a través del papel desempeñado por la instancia narrativa a la que se dedica el siguiente epígrafe.

6.4.2 El narrador y sus funciones

La confluencia del discurso diegético y mimético, así como de los continuos cambios de focalización acompañados de desdoblamientos enunciativos que incurren en una “dislocación” discursiva afloran de forma perspicua a través de la figura del narrador y de las funciones que se le atribuyen (o, que el mismo, en tanto personaje de ficción, llega a otorgarse). En cualquier caso, como se viene defendiendo, la presencia de una narradora homodiegética es predominante en el corpus de obras de la escritora.

Entre las funciones del narrador, Genette señala la función por antonomasia relativa a la historia –la narrativa– a la que se suman, en relación al texto narrativo, la función de control y, en relación a la situación narrativa, la función comunicativa y la testimonial o de atestación.

La función de control consiste en la articulación de un discurso metanarrativo de organización interna del mismo. Esta función se plasma a través de la presencia de indicadores que articulan, conectan e interrelacionan las diferentes partes del discurso.

Dicha función puede asociarse con otro fenómeno descrito por el narratólogo francés, la metalepsis, consistente en “la intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético” (Genette, 1989: 290).

Este mecanismo que permite, según Colonna y en el marco de la autoficción especular, “une transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l’activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité” (Colonna, 2004: 127), es, como se demostrará con los ejemplos, recurrente en toda la obra blasquiana.

Por su parte, la función de comunicación aúna la función fáctica, es decir, de verificación del contacto con el narratario, y la conativa, a saber, el efecto generado sobre el mismo.

Por último, la función testimonial o de atestación orienta al narrador hacia sí mismo y, por tanto, da cuenta de la participación de éste en la historia que narra (comenta sus recuerdos, los sentimientos que en él se despiertan ante una determinada visión, etc.).

En las obras de Adélaïde Blasquez la instancia narrativa (cuando no coincide con uno de los personajes) desempeña prácticamente el papel de un personaje de ficción virtual que deja sus huellas permanentemente, sea a través de una serie de marcadores que incurren en la función organizativa del relato, sea a través de la interpelación al narratario (función comunicativa), sea a través de una suerte de metaconversación consigo misma en la que la narradora comenta el propio relato de los hechos (función testimonial).

Sin embargo, las diferentes funciones suelen imbricarse y solaparse entre sí, a menudo al unísono de los constantes cambios de focalización.

Como se apuntó en relación al incipit de *Mais que l’amour d’un grand Dieu...* éste condensa una serie de locuciones que denotan la fun-

ción testimonial de la instancia narrativa al tiempo que sirven, de modo secundario, como organizadoras del discurso.

En este sentido, desde las primeras líneas, la omnipresencia del narrador cristaliza a través de la expresión coercitiva “il faut” –fórmula de obligación, que manifiesta la necesidad de plegarse a unas reglas, a un código narrativo que se impone– seguida de un marcador discursivo, “disons” y precedida de los marcadores de estructuración “Bon, ben” (más propios del registro oral que del escrito).

Las fórmulas en primera persona del plural, “Disons” “Mettons...”, no desempeñan aquí el rol sintáctico del verbo, sino que funcionan como marcadores discursivos con una dimensión testimonial pero también modal. En este sentido, parecen desafiar a la máxima de calidad de Grice según la cual la contribución del emisor ha de ser verídica, evitando afirmar aquello de lo que se carece de pruebas o que pueda ser falso. Bien al contrario, sendas locuciones aportan un efecto de vaguedad y un valor atenuante sobre una afirmación que podría ser demasiado contundente (como si lo que dijese el emisor fuese susceptible de contestarse).

A ello se añaden los juicios de valor emitidos por la instancia narrativa-“tout ça n’a pas beaucoup d’importance. Ou peut-être que si [...]” (Blasquez, 1968 : 10) –y expresiones del tipo– “quel jargon”; “soit”, “peu importe”, “quel honte, c’est fini, oui!” (Blasquez, 1968: 65) –que ponen de manifiesto la función testimonial o de atestación (Genette, 1989: 310).

Igualmente, la función comunicativa emerge explícitamente con imperativos, vocativos, e interpelaciones desde el inicio de la obra: “Attendez, attendez, ce n’est pas fini, laissez-moi vous expliquer (Blasquez, 1968: 16). Si bien, el narratorio se presenta como una instancia ambigua de la que, por momentos, la propia narradora forma parte: “L’essentiel est qu’on comprenne bien [...]” (Blasquez, 1968: 65).

Por otra parte, en *Les ténèbres du dehors*, predomina la función de control a través de un narrador omnisciente que interpela al narratorio y explica la secuencialidad diegética como si se tratara del director una obra teatral o cinematográfica. Descripción por secuencias que, a menudo, aparecen distribuidas por párrafos cuyas transiciones quedan pertinentemente explicadas: “Mais reprenons le mouvement” (Blasquez, 1981: 17); “Pour la séquence suivante (la précédente ne prend

d'ordinaire qu'une dizaine de minutes pour être menée à bien, peut-être moins)" (Blasquez, 1981: 17); "À noter également que [...]" (Blasquez, 1981: 19).

Esta función de organización del discurso también se hace muy presente en *Le noir animal* en la que la narración, inicialmente omnisciente, se intercala con el relato autodiegético produciéndose un constante cambio de focalización que suele coincidir con el tránsito de la novela "real" a la novela que la escritora protagonista escribe en paralelo al desarrollo de la diégesis. En ambos casos, la presencia de la instancia narrativa se hace notar a través de fórmulas que intercalan la función de control con la comunicativa: "Passons rapidement sur la question cruciale. Comprenez-moi bien, je n'essaie pas de l'escamoter..." (Blasquez, 1988: 38) ; "il y aurait beaucoup à dire. Mais laissons ça" (Blasquez, 1988: 39) ; "Supposez, pour l'intelligence de la métaphore, des conditions normales autour de moi. Supposez..." (Blasquez, 1988: 39) ; "Poursuivons, il le faut" (Blasquez, 1988: 40) ; "Écoutez, je vais être très franche avec vous : je suis un écrivain ridicule" (Blasquez, 1988: 42).

Haciendo uso del presente de indicativo, la intriga se erige como proceso simultáneo a la propia construcción del personaje (al igual que sucediese en *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, con la habitación descrita en el incipit).

La escritora parece hablar por sí misma y disociarse de la instancia narrativa

Aujourd'hui, vous et moi sommes unis. Ou, sinon unis, du moins rassemblés contre un adversaire unique [...] la vie intérieure des autres n'a pas de secrets pour lui : il a, de l'intériorité d'autrui, la science infuse (Blasquez, 1988: 20).

En lo que respecta al narratario, la segunda persona del plural del imperativo podría hacer alusión a un lector virtual. No obstante, las constantes interpelaciones de la protagonista-narradora a sí misma amplían las posibilidades interpretativas induciendo a pensar que puedan tratarse de los ya evocados por la autora "jueces interiores" (Blasquez, 2011)²⁸⁶, concebidos como árbitros de la actividad yoica. En este caso, la

narradora se convierte en interlocutora de su propio discurso, también a través del uso de la primera persona: “Puis-je me permettre une métaphore?” Il n’en va pas autrement dans mon travail journalier. Qui est pourtant de tête (vous vous en doutez : j’écris)” (Blasquez, 1988: 39).

La instancia narrativa se despide en la última página invocando de nuevo a sus “jueces interiores”, esa voz que ejerce el control sobre la actividad yoica.

Oh, la ferme, mes voix. Je ne vous écoute même plus.

Je m’en vais, de ce pas, là, à la minute, me prosterner sur mon parquet (Blasquez, 1988: 220).

Le prince vert, por su parte, se inaugura con una pregunta de la narradora a sí misma:

Où suis-je? En repos dans une chambre [...] Qui suis-je? On me nomme Frau Martius. Ou Martus, peut-être bien. La nuance est difficile à saisir” (Blasquez, 1994: 11).

El cambio de focalización en el segundo párrafo redundante en los mismos mecanismos de distanciamiento y en los cambios violentos de punto de vista puestos en práctica por la autora en obras anteriores. No obstante en *Le prince vert*, la narradora, a través de una suerte de hermandad con la protagonista, precipita dichos cambios poniendo de relevancia el carácter desdoblado de ésta²⁸⁷. Efecto que se incrementa igualmente debido a la polimodalidad entre el presente de indicativo y el condicional

Cette Frau Martus ou Martius serait une tueuse, d’après ce que je comprends. Elle aurait la mort de cinq autochtones sur la conscience. La chambre où je suis n’a pourtant pas l’air d’une cellule de prison (Blasquez, 1994: 11).

287 Recuérdense el modo en que dichos desdoblamientos afluían igualmente a través de las disquisiciones iniciales que plantea la obra respecto del nombre propio de la protagonista Frau Martus/ Martius (Véase capítulo 6: “Adélaïde Blasquez por Adélaïde Blasquez, la escritora y sus fantasmas”).

En conclusión, puede afirmarse que la presencia de la instancia narrativa desempeña un papel central. Con frecuencia, narradora y narrataria confluyen en la misma instancia a través de la narración metadieética en la que, bien la narradora se interpela directamente en primera persona, bien, establece un diálogo interior en segunda persona sea del singular, sea del plural cuando se dirige a sus “jueces interiores”. En ambos casos, se opera una suerte de “desdoblamiento distanciado” en segunda persona por medio del cual la narradora se autocuestiona simulando una especie de terapia psicoanalítica

La imbricación de las diferentes funciones pone de relevancia, como se apuntaba al inicio, la omnipresencia de una instancia narrativa que parece asumir el papel de un personaje virtual dentro de la obra invadiendo así todas las instancias narrativas. Si bien, esta voz es, a menudo, arrebatada por otros personajes que recogen el testigo de la enunciación incurriendo en cambios de focalización e, incluso, en un tránsito que oscila del relato diegético al relato mimético.

Se genera así una relación paradójica en la que la focalización interna se combina con una presencia abrumadora de la instancia narrativa.

6.5 La voz

Por último, la voz corresponde a la distancia y la perspectiva desde la que se habla.

A los tiempos de la historia y del relato, cabe pues añadir una tercera modalidad (que articula las dos anteriores) a la que Gerard Genette se aproxima desde la categoría de “voz” y que denomina, *tiempo de la narración*. Se trata de la distancia desde la que la instancia narrativa (el narrador) cuenta los hechos poniendo en relación el (supuesto) momento de la escritura con el tiempo en que se desarrolla la historia (presente, imperfecto, etc.). En otras palabras, la voz hace referencia al tiempo de narración y a la posición relativa del narrador respecto de la historia (Genette, 1989: 274).

Sin embargo, tal y como lo confirma Genette, esa distancia o perspectiva asumida por el narrador es variable a lo largo de una misma obra narrativa y por ello, al analizar la voz, se han de identificar las

modificaciones o permanencias operadas (Genette, 1989: 272) en base a cuatro tipos de narración (o “tiempos narrativos”):

- **Ulterior:** Es la más extendida. La posición de lo que se cuenta (del relato) se sitúa en el pasado. Se privilegian, por tanto, los tiempos verbales pretéritos.
- **Anterior:** Relato predictivo en el que se da a conocer lo que sucederá (premoniciones, anticipaciones). Generalmente se utilizan tiempos del futuro o del presente.
- **Simultánea:** Muy utilizada en las obras del “nouveau roman”. Generalmente, hace uso del presente.
- **Intercalada:** Narración en varias instancias en la que la historia y la narración pueden llegar a solaparse. El ejemplo más ilustrativo, según Genette sería el de la novela epistolar en la que la carta es el medio de comunicación entre los interlocutores y, al mismo tiempo, “elemento de la intriga” (Genette, 1989: 274).

Como ya se apuntó previamente, las historias contadas por Adélaïde Blasquez se inician *in medias res* con una narración simultánea que predomina a lo largo de la obra. Sin embargo, la posición mantenida por la instancia narrativa respecto de la historia no es permanente y, aunque no siempre, el tiempo de narración suele variar en función de las anacronías presentes.

Mais que l'amour..., se inicia con la narración simultánea de la descripción de la habitación que la protagonista tiene arrendada en París.

En ella se alterna el presente de indicativo con el condicional²⁸⁸.

288 Gerard Genette asocia este modo a la transmisión de información “no confirmada” (Genette, 1989: 219) y Carolina Fouilloux utiliza directamente el sintagma “condicional hipotético” (Fouilloux, 2006: 65). Para ampliar información sobre sus valores, véase: Fouilloux, Carolina (2006). “Los valores del condicional en francés y su comparación con el español”, *Thélème, Revista complutense de Estudios franceses*, nº 21, pp.63-79.

Bon, ben, puisqu'il le faut, disons carrément un lit à demi recouvert d'une courtepointe de satin passé, une table avec une chaise, une fausse cheminée surmontée d'une glace, etc. Lectures fortes : Ulysse, Retz., et la tentation d'exister, et le précis de décomposition, livres-témoins, livres-remparts, livres-juges, consolateurs de Job, non, bien sûr, nous ne dresserons pas votre liste mais qu'il soit bien entendu que vous êtes tous à l'appel [...]. Dans un angle de la pièce, il peut même y avoir un attirail de peintre. Il y aurait une douzaine de toiles nez au mur. Peut être pas une douzaine, laissons l'exagération pour le moment. Mettons trois ou quatre toiles [...] et, en vis-à-vis, on pourrait mettre une pile de valises plutôt pourries [...] Ce serait le matin, une lumière de cocon se déviderait en nappes jaunâtres par la fenêtre embuée (Blasquez, 1968: 9).

Insertos a través de estructuras impersonales (el primero de ellos en primera persona del plural; el segundo en la forma impersonal de tercera del singular), ambos tiempos parecen eximir a la narradora de la asunción total de lo dicho interpelando, a través de frecuentes metalepsis²⁸⁹, a un narratario (del que sería difícil discernir si es extradiegético y, en consecuencia, asimilable a un lector virtual, o intradieético y, por tanto, una instancia ficticia perteneciente al propio relato) que complete el decorado-“bien sûr, nous ne dresserons pas votre liste mais qu'il soit bien entendu que vous êtes tous à l'appel” (Blázquez, 1968: 9).

El uso del condicional hipotético –“Il y aurait”; “Ce serait le matin”– junto a otras locuciones que denotan la función testimonial de la instancia narrativa –“il peut même y avoir...”, “peut être pas...”, o las ya citadas, “Disons” “Mettons...”– redundan en la impresión de que lo narrado no es más que una de las posibilidades interpretativas de un acontecimiento dado, incurriendo en la relatividad de lo “real” y en una ambigüedad que no se circunscribe exclusivamente al tratamiento espacial sino, igualmente, al temporal.

Las modificaciones de la voz agudizan precisamente este efecto de ambigüedad pues el relato en presente se intercala con fragmentos en

289 Las metalepsis narrativas entendidas como “la intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético” (Genette, 1989: 290), son características de la autoficción especular (Colonna, 2004) cuyo efecto deriva de la “transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l'activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité” (Colonna, 2004: 127).

imperfecto que suelen corresponder a reflexiones del personaje que pone en duda lo afirmado previamente (en presente de indicativo).

C'est pourquoi je tends le bras au-dessus de la baignoire, j'ouvre le robinet d'eau chaude, je glisse l'entaille sous le jet, tandis que, de l'autre main, je tire le pêne du verrou.

Pourquoi ?

.....

Pourquoi ?

Je tenais le bras gauche sous le robinet d'eau chaude de la baignoire et de la main droite j'ai ouvert le verrou, quoi de plus simple ?

Mais pourquoi ?

Ce n'est pas clair (Blasquez, 1968: 94-95).

En este pasaje puede observarse la transición de una historia contada en presente que, como consecuencia de una analepsis, pasa a ser contada en imperfecto manteniendo, sin embargo, el efecto de simultaneidad.

A este respecto, es pertinente recordar, tal y como lo ha expuesto Jean Pouillon en su ensayo *Temps et roman*, que el uso del imperfecto no comporta forzosamente un sentido temporal sino espacial y, en este sentido, no implica que la acción contada acontezca en el pasado, sino que se desarrolla a una distancia suficiente que permite al lector asistir a los hechos relatados como si fuese un espectador.

En palabras de Pouillon, el verdadero valor del imperfecto en la novela radica en

Présenter l'action comme un spectacle. C'est là en effet le véritable sens romanesque de l'imparfait : ce n'est pas un sens temporel, mais, pour ainsi dire, un sens spatial ; il nous décale de ce que nous regardons. Cela ne veut pas dire que l'action est passée, car on veut au contraire nous y faire assister, mais qu'elle est devant nous, à distance et que c'est justement pour cela que nous pouvons assister [...]. L'imparfait de tant de romans ne signifie donc pas que le romancier est dans le futur de son personnage, mais tout simplement qu'il *n'est pas* ce personnage, qu'il nous le montre (Pouillon, 1946: 144-146).

A excepción de *Les ténèbres du dehors* que, debido a su particularidad, será abordada en último lugar, el resto de las obras de Adélaïde Blasquez se inician con narraciones simultáneas en presente de indicativo, inmersas por completo en la tensión locutiva del discours²⁹⁰:

Le noir animal : “D’habitude, pour aller à son travail, il met un des complets qu’il s’est fait faire chez Cerruti [...]” (Blasquez, 1988: 13).

La ruche: “On frappe à la porte. Il est tard [...]” (Blasquez, 1990: 11).

Le prince vert : “Où suis-je ? En repos dans une chambre [...] Qui suis-je ? On me nomme Frau Martius” (Blasquez, 1994: 11).

En *Le bel exil*: “En ce moment, je suis toute à la nouvelle du retour de l’enfant prodigue” (Blasquez, 1999: 9).

En este sentido, se trata de una escritura que no corta los lazos con el presente del yo de enunciación sino que, inquietantemente, los aumenta por desdoblamiento continuos.

En *Le bel exil*, además del uso del presente de indicativo, el efecto sincrónico entre el tiempo de narración y la historia narrada se agudiza a través de la expresión temporal “En ce moment” con la que se inaugura la obra.

No obstante, y a diferencia de lo que sucede en las anteriores, la contundencia con la que se inicia la narración simultánea se disipa por la introducción de una narración anterior marcada por el *passé composé* y el imperfecto:

Pour commencer, histoire de tromper ma fièvre, j’ai mis la maison en l’air. Puis, je l’ai recomposée, telle qu’elle était avant, de façon que tu y retrouves bien uniment ta place, tes marques familières (Blasquez, 1999: 9).

290 Para una profundización sobre la enunciación discursiva, véase: Jean François Jeandillou, *L’analyse textuelle* (1997).

En *Le bel exil*, la narración simultánea en la que la protagonista cuenta su quehacer e interpela a su hija (narrataria virtual) se ve salpicada de constantes narraciones anteriores que responden al relato familiar e histórico que la madre transmite a su hija. Así por ejemplo, la historia de Pepe Martín Blazquez, padre de la protagonista y de la autora:

Pepe est né un 14 avril, le 14 avril est aussi le jour anniversaire de la proclamation de la république en Espagne [...] En cette même année 1964, le Caudillo accordait son pardon aux officiers de carrière condamnés à mort par contumace au lendemain de la guerre civile [...] (Blasquez, 1999: 11).

De modo que la obra se estructura en torno al relato del pasado familiar de una madre a una hija (ausente) así como de las conversaciones “virtuales” que mantiene con su padre fallecido. En este sentido, y producto de la estructura dialogada, el efecto de simultaneidad es permanente aunque se vea alterado por analepsis internas o historias que pertenecen a tiempos pretéritos.

Igual sucede en *La ruche* con la alternancia entre el presente, el imperfecto y el condicional a partir del capítulo VIII –titulado “Des faits, rien que des faits” (p.81)– en el que se produce un cambio del presente de indicativo predominante en la historia, hacia el imperfecto que sirve para introducir una suerte de desmentido o corrección de lo relatado con anterioridad: “il n’était pas onze heures et demie mais dix heures quarante-cinq à une minute près”. (Blasquez, 1990: 81).

En este caso, el cambio de tiempo verbal no implica un cambio temporal en el desarrollo de la acción sino una modulación vocal asociada a los valores que implican dichos tiempos. Como defendía Pouillon, el cambio de tiempo verbal se asocia principalmente a un cambio de focalización que resitúa las posiciones del narrador y del personaje respecto del lector que se convierte en “espectador” de lo relatado.

Por último, *Les ténèbres du dehors* se inicia con una narración anterior marcada por el uso del *passé composé* alternado con imperfecto:

Longtemps, Alejo s’est levé de table avant l’heure. Avec des trémolos dans la voix, il annonçait qu’il avait envie de faire sa Grande et il courait

si vite aux cabinets que madame de Duran n'avait pas le temps de dire ouf (Blasquez, 1981: 13).

No obstante, en la misma página de inicio, tras un espaciado que separa la narración en dos párrafos, comienza una narración simultánea –“À l'état de repos, la bouche de madame de Duran est belle [...] (Blasquez, 1981: 13)– que irá alternándose con la narración anterior dominante en toda la obra. En general, puede afirmarse que el tránsito de la narración simultánea a la narración anterior se corresponde con los cambios de focalización que se producen cuando la protagonista (la petite Emma) “arrebata” el relato de los hechos a una narradora omnisciente que cuenta una serie de acontecimientos sucedidos en el pasado, para narrar sus sentimientos, opiniones o sensaciones frente a dichos hechos.

En el siguiente pasaje puede observarse la voluntad de simultaneidad de la instancia narrativa al introducir la acción con la fórmula “A ce moment” y, sin embargo, emplear el imperfecto que redundante en un efecto de decorado teatral situando al lector como espectador distanciado de la acción. A ello se añade el condicional hipotético que introduce una impresión íntima de la narradora que, por su voluntad de elevarla a la categoría de general (o extensiva a la mayoría), la expresa en presente de indicativo

À ce moment, il y avait dans la cuisine des Duran une atmosphère littéralement insoutenable. On se serait cru à la campagne, quand on n'en peut plus d'attendre l'orage et qu'enfin on sait qu'il est là, qu'il va éclater, non seulement parce que le ciel s'est couvert si subitement qu'on n'a pas eu le temps de s'en apercevoir, mais surtout parce que, à l'instant, tout autour de vous s'immobilise et fait silence, et qu'on se sent soi-même pris dans cet espèce de suspens universel qui précède le premier coup de tonnerre.

Emma n'avait pas besoin de regarder Alejo pour savoir qu'il était résigné comme elle à ce qui allait suivre [...] (Blasquez, 1981: 30).

A modo de conclusión, puede afirmarse que la obra blasquiana se caracteriza por las digresiones y alteraciones de las tres categorías propuestas por Genette.

En lo que respecta al tratamiento del tiempo, se ha de destacar la existencia de una temporalidad fragmentada que se ha caracterizado por la “profundidad” en detrimento de la linealidad cronológica. Sus obras se presentan como una aglutinación de relatos encadenados e insertos unos en otros que responden a la actividad mnémica de los personajes (fundamentalmente, de la protagonista que encarna al alter-ego de la autora). En este sentido, la presencia de analepsis internas es frecuente y predomina sobre los relatos prolépticos. En cuanto a la frecuencia, es destacable la estructura en bucle a través de incipits sucesivos que, si bien no es extensiva a la totalidad de la producción blasquiense, se convierte en una característica omnipresente en su ópera prima y vuelve a retomarse en su cuarta novela *Le noir animal*. Además, los relatos repetitivos son habituales y, en ocasiones, llegan a exceder los límites de la obra, emergiendo de unas obras a otras (la relación más explícita de repetición de acontecimientos narrados se produce entre *Les ténèbres du dehors* y *Le bel exil*).

Esta estructura en bucle entronca con la búsqueda de un “présent éternel” que, de acuerdo con la autora, podría definirse como una condensación de tiempos y, a su vez, como una aniquilación de la cronología. Este efecto es también conseguido a través de la expresión del flujo interior de pensamientos, reflexiones, sentimientos y emociones en monólogos (y diálogos) interiores que detienen la linealidad diegética y que enlazan con las novelas de corriente de conciencia.

Las variaciones y la concepción fragmentada de la temporalidad sitúan a la narrativa blasquiense en la senda de tendencias narrativas y movimientos literarios tales como las escrituras femeninas (y concretamente *l'écriture-femme* propuesta por Béatrice Didier) y el *nouveau roman* respectivamente.

En lo que respecta al modo, lo más destacable son los cambios de focalización –poniendo de manifiesto la concepción blasquiense de un yo fragmentado y excéntrico– y el constante tránsito entre el relato de acontecimientos y el relato de palabras llegando en ocasiones a generar solapamientos entre diégesis y mimesis.

Por último, la totalidad de las obras de Adélaïde Blasquez se inician *in medias res* a través de narraciones simultáneas (exceptuando *Les ténèbres du dehors* que se inaugura con una narración anterior). No obstante, y dada la omnipresencia otorgada a la memoria, las historias

presentes se intercalan con narraciones anteriores en tiempos pretéritos o bien haciendo uso del presente histórico. En su conjunto, puede afirmarse que la narración simultánea en presente es predominante, una característica que, una vez más, demuestra la influencia del *nouveau roman* sobre la narrativa blasquiiana.

7

**ESPACIOS, LUGARES
Y "NO LUGARES"
DEL EXILIO
Y DE LA MEMORIA**

7.1 Espacio, lugares y no-lugares

Al ocupar el exilio un lugar privilegiado y medular a lo largo del presente trabajo –en tanto sentimiento clave para entender la narrativa blasquiana y en tanto motivo omnipresente en el imaginario de la autora– se ha considerado necesario dedicar un capítulo al espacio pues en su tratamiento cristalizan los diferentes niveles de exilio²⁹¹, aislamiento o desajuste del personaje (alter-ego de la autora) en relación al medio circundante²⁹².

Como se desprende de lo mencionado, el espacio será concebido como una entidad dependiente del sujeto que lo observa, lo siente y lo

291 El exilio metafísico sería aquí entendido a la luz de la concepción del absurdo camusiano como el “silencio” del mundo ante las cuestiones filosóficas y metafísicas planteadas por el ser humano.

292 En este sentido, se recuperan los niveles de exilio propuestos por Isabel Cielens en relación a la obra camusiana expuestos en el epígrafe 4.2. Recuérdese: exilio psicológico- estado de alienación entre el yo superficial y el yo profundo-, exilio interior – separación o aislamiento o sentimiento de no pertenencia en relación al grupo- y exilio metafísico- separación de sí mismo con el mundo circundante. No obstante, en relación al tratamiento espacial, a menudo dichos niveles aparecen imbricados, e incluso, solapados. Por ello, en ocasiones, los diferentes términos serán empleados de forma indistinta.

describe y, en ese sentido, como respuesta a un proceso de interpretación y subjetivación del mismo. En esta línea de análisis, conviene realizar una distinción entre lugar y espacio.

Desde la filosofía fenomenológica de Merleau Ponty no existe una idea abstracta del espacio como si de “una especie de éter” (Ponty, 1997: 258) se tratase, sino que éste está constituido por las conexiones y relaciones percibidas y descritas por un sujeto. De acuerdo con el fenomenólogo francés

La percepción espacial es un fenómeno de estructura y nada más se comprende al interior de un campo perceptivo que contribuye por entero a motivarla proponiendo al sujeto concreto un anclaje posible (Ponty, 1997: 296).

En este sentido, la noción de espacio remitiría a un espacio “existencial” en el que cristaliza la relación del sujeto con el medio.

En la misma línea, pero desde el ámbito de la antropología, Marc Augé realiza una distinción entre lugar y espacio; el primero como “conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden” y el segundo “como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil” (Augé, 2006: 85).

Se plantea aquí la misma problemática que abordase Ponty: el espacio no existe si no es percibido (actuado), mientras que el lugar existe por el mero hecho de ser visto²⁹³. Desde este axioma, una de las diferencias fundamentales entre lugar y espacio radica en el hecho de que el primero es “visto” y, en consecuencia, es lugar de acción, mientras que el segundo es “hecho/ construido” y, por tanto, se constituye en lugar de actuación.

No obstante, Augé profundiza en la noción de “lugar antropológico” que, posteriormente le sirve para construir, en oposición al mismo, el concepto de “no lugar”. Un lugar antropológico (que adopta los atributos del espacio en tanto lugar de actuación) se definiría como un lugar identificador, es decir, constitutivo de la identidad individual; relacional, por la interacción que establece con el sujeto; e histórico,

293 No obstante, cabría preguntarse si la mera visión no implica per sé una acción dado que, en tanto seres hermenéuticos, interpretamos lo que vemos.

puesto que el sujeto identifica en él una serie de elementos de su pasado con los que se reconoce. Se trata de un lugar en el que emerge el pasado y coexiste con el presente. Sin embargo, y a diferencia de los denominados por Pierre Nora “lugares de memoria” (1984-1992), la relación con el lugar antropológico es de reconocimiento mientras que con el “lugar de memoria” es de diferencia pues en él afloran los vestigios (materiales y/o simbólicos) de lo que ya no somos.

Extrapoladas dichas nociones al terreno de la narratología, Mieke Bal defiende que el espacio responde al conjunto de lugares contemplados en relación con la percepción que de ellos posee la instancia narrativa o uno de los personajes de la obra (Bal, 2009: 101) conjugando dos funciones: la de indicar el marco de referencia, el “cómo es aquí”, es decir, el “lugar de la acción”, y la de describir lo que está sucediendo en dicho espacio en relación a los personajes, es decir, el “lugar de actuación” (Bal, 2009: 103).

Conforme a las posiciones planteadas y, pese a que la narratóloga neerlandesa no establece una línea de demarcación entre las nociones de espacio y lugar, se plantea aquí la distinción entre espacio como noción amplia que se refiere al lugar de actuación, es decir, constituido por el sujeto observador y, por lo tanto, subjetivado por la percepción que este tiene del mismo y lugar como “decorado” de la acción. En este sentido, el espacio fija la inherencia del sujeto al mundo (su arraigo)²⁹⁴, mientras que el lugar es mero telón de fondo.

A partir de esta diferencia (en cuyas matizaciones no se abundará pues su análisis desviarían el asunto de este capítulo) se llega a la noción de “no-lugar” propuesta por el antropólogo francés en tanto “espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé, 2006: 83). Dichos “no lugares” designan realidades complementarias; por una parte, el fin para el que están constituidos (transporte, comercio, ocio...); por otra, la relación que los individuos establecen con dicho espacio, aspecto que resulta especialmente interesante al establecer la conexión entre el sujeto y su sentimiento de exilio en el espacio.

De modo que, si un espacio no se definía por sí mismo, sino

294 En este sentido, espacio podría prácticamente utilizarse como sinónimo de “lugar antropológico”.

que constituía la representación de lo que de él percibía el sujeto y, por tanto, de la interrelación de éste con aquél convirtiéndose en “lugar de actuación” y un lugar conformaba el decorado en el que se desarrollaban acciones, en el “no lugar”, el sujeto no interrelaciona con el espacio y su acción está, en cierto sentido, desconectada, histórica y ontológicamente, de éste.

En cualquier caso, espacios, lugares, no lugares y lugares de memoria no son excluyentes sino que, en muchos casos, unos se circunscriben en otros como si se tratara de círculos concéntricos e, incluso, según la propia percepción del sujeto, un no lugar puede ser transformado en lugar y un lugar en espacio. Por ello, para el presente análisis diferenciará fundamentalmente entre:

- Espacio, como sinónimo de “lugar antropológico” y de “lugar de actuación”.
- Lugar, en tanto decorado de la acción (aunque no se le prestará una atención particular).
- No lugar, en tanto espacio de “no acción” en el que el sujeto no se identifica ni se reconoce históricamente y, por ello, se siente en exilio sociológico.
- Lugar de memoria, como espacio en el que el sujeto puede o no reconocerse si bien, tiene consciencia de no pertenecer a él.

7.2 Lugares antropológicos de actuación

La condición de espacialidad por la que se fija la inherencia del sujeto al mundo, puede ser percibida, de acuerdo con Mieke Bal, desde tres sentidos: la vista sería el principal, el oído, en menor medida, y el tacto.

En este sentido, podría distinguirse entre una descripción de los espacios material y con voluntad objetivadora, y una descripción connotada y subjetivada de los mismos en la que el olfato y el oído, por

ejemplo, cumplirían un papel equiparable al de la vista.

Así lo pone de manifiesto la descripción del centro de reposo de *La ruche* en el que el permanente zumbido del ambiente genera un conjunto arquitectural intangible o efímero transmitiendo de manera sublime, no sólo las características del lugar²⁹⁵, sino, alegóricamente, el atronador silencio del mundo ante las pasiones de las protagonistas²⁹⁶ e, incluso, el propio estado mental de quien lo observa

L'effet immédiat de l'invite [...] étant d'enrayer le bourdonnement de ruche qui sert de fond sonore à l'établissement. L'instant d'après, le tintamarre redevenait assourdissant : piétinements, galopades, criaileries, claquements de porte, fracas de chasse d'eau (Blasquez, 1990: 15).

Por otra parte, los objetos, su orden y la disposición en la que se presentan determinan el efecto espacial del lugar descrito y contribuyen a la creación de un determinado ambiente y a la transmisión de sentimientos e ideas. Como se observó en la descripción de la habitación que inaugura la ópera prima de la autora y que se retoma en el capítulo 3, son los objetos y la luz los elementos que permiten con mayor acuidad visualizar y percibir el ambiente creado y las sensaciones experimentadas por la protagonista. Sin embargo, entre la descripción inicial y la aparecida en el capítulo 3, el estado de éstos no es el mismo, poniendo de manifiesto el cambio existencial operado en el sujeto observador. Así, por ejemplo, en la primera habitación, la cama está sin hacer –“un lit à demi recouvert d'une courtepointe de satin passé” (Blasquez, 1968: 9)– y en la segunda, la habitación aparece recogida: “maintenant le ménage aurait été fait et la courtepointe, tirée au carré comme seuls en ont le secret les femmes de chambre d'hôtel et les militaires” (Blasquez, 1968: 65). De igual modo, la narradora decide en la segunda descripción, deshacerse del caballete presente en la primera y sustituirlo por una pila de

295 Como podrá comprobarse más adelante, el centro psiquiátrico se ha catalogado como “no lugar” pues en él concurren una serie de características como la provisionalidad, el desplazamiento y la contingencia de un “espacio” en el que no existe conexión ni identificación con las personas que lo “habitan”.

296 Este aspecto fue evocado desde la óptica de la filosofía del absurdo camusiana en el epígrafe 5.4.4.

maletas viejas:

Dans un angle, un attirail de peintre, un attirail de peintre? Et pourquoi ? et puis quoi encore ? non, assez avec cet attirail de peintre, une pile de valise plutôt pourries avec, au haut de la pile, un réchaud à alcool, une petite casserole [...] (Blasquez, 1968: 65).

Este cambio en la distribución y orden de los objetos, incluso en la acción que tiene lugar en la habitación (en la segunda el fontanero habría culminado el trabajo que iniciaba en la primera escena), aporta una noción de temporalidad pues da la impresión de que en la primera emergía el desorden y el caos de la “recién llegada” mientras que en la segunda la soledad y la introspección se han consolidado como elementos para combatir el exilio sociocultural de una mujer oprimida por el corsé de las convenciones, del puritanismo burgués y de las estructuras patriarcales vigentes.

Quelque chose avait changé dans ma vie puisque désormais le plaisir (mais pour moi cela n'avait pas nom plaisir) était pour toujours, à tout moment, à portée de la main et qu'une fois retrouvée la solitude de ma chambre, toute volonté défaite, rien ne pourrait m'empêcher de me laisser emporter vers cette plénitude sans nom (Blasquez, 1968: 154-155).

Además, el uso de tiempos del condicional y la arbitrariedad con la que la narradora construye el espacio de forma simultánea a la descripción del mismo, enfatiza su contingencia e incurre en la relativa importancia otorgada a los objetos en favor de la transmisión de los sentimientos que recorren sendas descripciones y de una idea principal de la obra: la necesidad de la mujer de poseer una habitación propia para alcanzar el anhelado equilibrio

L'essentiel est qu'on comprenne bien, car nul n'a le droit d'être obscur, que la femme Paz Cañaca, ép. Schmälzer, a réalisé sa « plus profonde convoitise », quel jargon, soit une chambre de bonne ou d'hôtel, peu importe, à Paris, une forme de vie où jouissance et ascèse, retraite et aventure s'équilibreraient harmonieusement (Blasquez, 1968: 66).

Puesto que la “habitación” (la chambre) en sentido amplio ocupa un lugar inaugural y omnipresente en la totalidad de la obra blasquiana, se ha dedicado un epígrafe en el que se la considera como espacio matricial, como metáfora del exilio interior de la autora y, en definitiva y junto al cuerpo, como “espacio”²⁹⁷ a partir del cual la escritora fija su inherencia al mundo y establece los límites que la relacionan con él. En este sentido, y siguiendo la terminología de Marc Augé, la habitación será concebida como “lugar antropológico” y como “une chambre que l’écrivain porte en lui, qu’il faut vivre d’une vie qui n’est pas dans la vie” (Bachelard, 1964: 205) tal y como sostuviese Gaston Bachelard en *La poétique de l’espace*.

7.2.1 La habitación propia

En *Mais que l’amour d’un grand Dieu*, la habitación, cuya descripción inaugura la ópera prima de la autora, se convierte en una suerte de entidad cronotópica que representa el espacio-tiempo íntimo de la mujer-escritora para desarrollar su labor creativa y para “dar rienda suelta” a sus deseos. La no-dimensión de una realidad naciente, el “non-temps et non-espace” del exilio que permite la muerte y resurrección del acto iniciático, alegóricamente emplazado por la mañana (inicio del día) y envuelto en una cálida luz que penetra tras las ventanas empañadas: “Ce serait le matin, une lumière de cocon se déviderait en nappes jaunâtres par la fenêtre embuée” (Blasquez, 1968: 10).

Se trata de un lugar confortable, caracterizado por la humedad y la calidez lumínica que hace pensar en una suerte de “habitación-vientre” de la que nace resucitada la nueva mujer emancipada, la mujer que se escribe y que, tal y como la describe Hélène Cixous, se reencuentra e interpela a través de la literatura

Quelle est la femme bouillonnante et infinie qui n’a pas, immergée qu’elle était dans sa naïveté, maintenue dans l’obscurantisme et le mépris d’elle-même par la grande poigne parentale-conjugale-

297 En el sentido que se viene defendiendo de “lugar” en el que se fija la inherencia del sujeto al mundo.

phallogocentrique, *eu honte de sa puissance* ? qui ne s'est pas, surprise et horrifiée par le remue-ménage fantastique de ses pulsions (car on lui fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme...divin), accusée d'être monstrueuse ? qui, sentant s'agiter une drôle d'envie (de chanter, d'écrire, de proférer, bref de faire sortir de neuf) ne s'est pas crue malade ? (Cixous, 2010: 39).

El plácido caos de la “habitación propia” ubicada en algún distrito de un París no descrito pero que emerge como símbolo del espíritu de libertad y modernidad ansiado por la protagonista, así como telón de fondo de la vanguardia intelectual y literaria del momento, contrasta con la habitación que comparte con su marido en la casa familiar del pueblo alemán de Schwindelschwangenstadt²⁹⁸, este último imagen del puritanismo burgués y de la convención: “chambre exigüe, isolée au bout d'un long vestibule et qui reçoit le peu de jour de ce pays d'une petite fenêtre carrée à la mode d'ici” (Blasquez, 1968: 70).

En esta última, la relación simbiótica espacio-cuerpo hace aflorar sensaciones y reacciones que incurren en un efecto de hostilidad (transmitido por la tensión física) en el que la protagonista siente su identidad desvanecerse

Imaginez [...] que j'eusse cessé de me tenir roide, étendue sur le lit, la couverture ramenée jusqu'au menton, les yeux soigneusement fixés au plafond, volets clos, dans la chambre conjugale [...] (Blasquez, 1968: 69).

298 Contrariamente a la imprecisión que caracteriza al decorado parisino, el pueblo de Schwindelschwangenstadt es descrito topográfica y climatológicamente con una minuciosidad que parece incurrir en la ironía de quien desprecia el lugar y se aplica en aportar detalles que pueden resultar banales para transmitir el verdadero sentimiento que la autora profesa hacia una localidad provinciana, aburrida y tradicional. A su vez, la descripción del espacio aparece marcada por el tránsito de una estación a otra, aportando la provisionalidad y el efecto de desplazamiento que Marc Augé atribuye a los no lugares “La situation de Schwindelschwangenstadt est celle d'une cuvette entourée d'un cirque montagneux dépendant du système alpin et dont l'altitude moyenne est de 2964 mètres. La position méridionale de Schwindel, quarante degrés de latitude Nord, est donc largement compensée par l'altitude qui lui confère un climat non moins rude que... [...] L'hiver, la couche neigeuse qui recouvre Schwindelschwangenstadt fond instantanément et la boue prend possession des rues. L'été c'est tantôt la pluie [...] tantôt une menace d'orage qui pèse sur la ville [...]. Les heures et, parfois, les jours passant, le couvercle gris-fer paraît soulevé par le haut (Blasquez, 1968: 86-87).

Así pues, el exilio interior aparece alegóricamente representado en la relación conflictiva y anómala que Paz Cañaca mantiene con el espacio y con su cuerpo (que será entendido como *topos* de subjetivación de las tensiones exteriores en el epígrafe 7.5) y cristaliza en la búsqueda de un espacio propio en el que la protagonista se sienta en soledad y clausura ascética.

En este sentido, los frecuentes retiros de Paz Cañaca en su habitación de la casa familiar y la descripción de los momentos de soledad cuando todos parten a sus tareas diarias, ilustran la necesidad de la “femme-écrivain” (Didier, 1981: 13) de crearse un “*no man’s-land*, une zone de silence, autour d’elle et en elle, qui permet la création” (Didier, 1981: 13), forma de autoexilio que representa la única vía para alcanzar una suerte de equilibrio y aceptación de sí misma que, para la protagonista se acompaña de una nueva moral en la que rija

L'accord avec le monde et l'estime de soi [...] passant par-dessus toutes les affres de la honte, de la méfiance de soi et de la peur d'être dupes, s'arrachant à la pesanteur et à la force d'inertie, s'imposant la plus folle des solitudes [...] pour imposer des formes à l'informe, une détermination à l'indéterminé (Blasquez, 1968: 68)²⁹⁹.

No obstante, frente a la soledad obligada que se impone en la habitación matrimonial –soledad que simboliza el rechazo a una vida familiar gregaria y castradora³⁰⁰– la habitación que la protagonista tiene arrendada en París representa la soledad creativa. No es casual que la primera obra de la escritora se inicie con la descripción de esta habitación que se erige como su más anhelada conquista: un espacio de intimidad y de libertad en el que se combina la actividad literaria (deseo intelectual y creativo) con los encuentros que Paz Cañaca mantiene con sus amantes, es decir, con la consumación del deseo sexual y carnal, amordazado en el seno de la institución familiar y del matrimonio.

Sendas habitaciones, espacios domésticos e interiores de recogimiento y soledad –si bien, como se ha ilustrado, en la primera podría

299 Recuérdese en relación a este pasaje la definición de exilio aportada por Cielens y construida sobre el eje semántico “séparation/accord”.

300 Representaría el nivel de exilio interior definido por Cielens como la separación o aislamiento dentro del grupo de pertenencia.

hablarse de un autoexilio voluntario y en la segunda de un confinamiento impuesto en reacción a la presión ejercida por las convenciones familiares— contrastan en esta obra con dos espacios que ponen de manifiesto la separación trascendental del yo individual con el yo colectivo, público y social: la comisaría de policía y el hospital psiquiátrico (que serán abordados en el epígrafe de “no lugares”).

En definitiva, la “habitación” resulta ser un espacio simbólico de identificación de la protagonista, al tiempo que lugar de aislamiento y confinamiento ya sea voluntario o impuesto.

También es el espacio en el que se revelan por primera vez algunos de los rasgos constitutivos de la identidad de la protagonista y, en este sentido, puede calificarse no sólo como lugar antropológico, sino también iniciático. En *Le bel exil*, por ejemplo, la habitación de una adolescente Adélaïde Blasquez (aún llamada Emma) es el lugar en el que se manifiestan por primera vez los síntomas de esquizofrenia de la autora

Avec le recul, il me prend l'envie de noter au passage que les ricanements des volutes et autres fleurons moulés de ma première chambre de jeune fille auront inauguré la série d'épisodes maniaques plus ou moins aigus qui caractériseront ma vie de femme (Blasquez, 1999 : 148).

Por su parte, en *Le noir animal*, la no-dimensionalidad del espacio de la escritura (del libre-pensamiento, de la materialización del deseo) contrasta con el lugar físico en el que es ejercida: un espacio aislado del exterior, abigarrado, compartido con su amante (el delincuente yugoslavo Dusa) y polivalente en el que el individuo trata de encontrar su espacio vital ante la invasiva omnipresencia de los objetos. Se trata de un espacio “vivo” que transmite el desorden interior que albergan sus habitantes y que muta en función del estado anímico de estos. En definitiva, un espacio que refleja la interioridad de quien lo habita y cuya condición de existencia radica en la mirada que sobre él se arroja. En el seno de este espacio caótico en el que la autora se siente privada de intimidad, trata de crear su habitación propia limitando el espacio con la mirada para así construir un universo “a su medida”.

Une pièce faisant à la fois fonction de chambre à coucher, de cuisine, de salle d'eau, de salle à manger, voire de salle à séjour ou de cabinet

de travail. Comme c'est souvent le cas dans ce type d'habitation, les installations utilitaires, les accessoires ménagers, la literie, sièges et meubles meublants y occupent, si modeste soit l'ensemble, la majeure partie de l'espace disponible. Quant aux personnes, elles font ce qu'elles peuvent pour se défendre contre le foisonnement des choses. Nous autres, par exemple, nous essayons de les ignorer, de ne plus sentir leur présence entêtante. Nous nous efforçons de croire que nous avons réussi à trouver avec les objets, l'accoutumance aidant, un accommodement fondé sur l'indifférence réciproque. Nous dormons, cuisinons, mangeons, éliminons, ou travaillons comme si nous étions les seuls maîtres de la place et, pour renforcer l'illusion, nous prenons toujours soin de tenir les fenêtres fermées, stores baissés, rideaux tirés, nous contentant d'allumer une lampe ça ou là, selon la direction où nous appellent nos obligations. Mais lui et moi savons bien, même si nous nous gardons de l'expliciter, que la sensation d'excès qui nous poursuit continûment, de quelque côté que se tournent nos regards, est la principale cause du désordre de notre esprit [...] Aux heures neutres de la journée, une fois le lit retapé et les couvertures réglementairement tendues, ils est un îlot de paix dont la vue repose du tohu-bohu environnant. Dans les temps forts de l'existence quotidienne, il devient, malgré sa position en retrait, le véritable centre d'attraction et de rayonnement de la pièce. De là, une nette propension de ma part, y compris dans les moments de moindre exaltation, à réduire l'univers à la mesure de ce coin de chambre. Ou de cette alcôve, s'il faut absolument appeler les choses par leur nom (Blasquez, 1988: 29).

En *Le prince vert*, la habitación toma la forma de una celda de reclusión en el pabellón de alta seguridad conocido como la "Chambre haute" (Blasquez, 1994: 93) del hospital psiquiátrico Saint-Marc, cercano a Munich. Sin embargo, para la protagonista, no es percibida como un lugar carcelario "la chambre où je suis n'a pourtant pas l'air d'une cellule de prison" (Blasquez, 1994: 11).

Se trata de un lugar de aislamiento que encarna el doble exilio (mental y social) de Frau Martus, presunta asesina que habría cometido cinco homicidios.

Los exteriores en esta obra son descritos desde el interior y enmarcados por el ángulo de visión que permite una ventana o cualquier tipo de orificio abierto al exterior

Dehors, dans le pan de ciel qu'on voit à travers ma double rangée de fenêtres, un arbre berce sa palme. Un arbre en travail, en arbre en pleine sève. Est-il sapin, hêtre, frêne chêne, carambolier ? Je ne sais. La méconnaissance des ouvrages de la nature, la balourdise dans le maniement des notions communautaires, voilà bien une des tares majeures de l'apatride, oh, laissons ça pour l'amour du ciel (Blasquez, 1994: 165).

Esta técnica, recurrente en la narrativa blasquiana, plantea la separación interior-exterior como eje de demarcación espacial y existencial presente en numerosas descripciones de la autora³⁰¹

Je tiens en respect les froides ténèbres. Elles restent dehors, elles n'entrent pas chez moi. Chez moi, dans mon foyer, il fait chaud et clair [...] Je ne lis plus les journaux, n'écoute plus la radio, regarde à peine la télévision. Mais c'est évident, à l'extérieur une grande affaire se prépare dont les oiseaux de la ville ont été les premiers prévenus. Les oiseaux que je ne peux pas m'empêcher d'entendre, toute calfeutrée que je suis entre mes quatre murs. Et si peu que je mette le nez dehors, je perçois aussi une sorte de remue-ménage du côté du ciel, de la végétation et même chez les passants [...] Il ne faut pas que le bleu du ciel, la reviviscence des arbres, la résurrection du monde, bref, toutes ces illusions lyriques, me prennent en traître. Je pourrais encore me faire avoir (Blasquez, 1988: 195-206).

En *Les ténèbres du dehors* la descripción de los espacios, lugares, no lugares y lugares de memoria asumen un protagonismo destacable poniendo de manifiesto la oposición interior-exterior; el primero asociado a lo propio y al espacio de pertenencia; el segundo interpretado y sentido como lo otro, lo ajeno.

Así mismo en esta obra, los espacios³⁰² están íntimamente ligados a la simbología de las luces y las sombras, un tópico de los textos sagrados que aflora a través del título (“las tinieblas exteriores”) que

301 Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* dedica un capítulo a la dialéctica del interior-exterior (*le dehors y le dedans*) que sostiene estar íntimamente ligada a la imagen y representación de la habitación (Bachelard, 1964: 191-207).

302 Se emplea aquí el lexema espacio de forma general e inclusiva.

emplea una expresión aparecida en el Evangelio según San Mateo³⁰³.

De acuerdo con Gilbert Durand la antítesis luces/sombras estructura toda la literatura occidental y, al igual que la ascensión se opone a la caída, los símbolos asociados a las tinieblas, se oponen a aquellos vinculados a la luminosidad y, fundamentalmente, al símbolo solar, creando una suerte de isomorfismo que “unit universellement l’ascension à la lumière” (Durand, 1969: 162-163).

Esta dualidad se establece de forma explícita en la narrativa blasquiiana a través de la comparación entre España (tierra “natal”)³⁰⁴ y Bélgica (tierra de exilio) y, en este sentido, entre un lugar evocado, que podría considerarse lugar de memoria, y un no lugar en el que la autora no es capaz de reconocerse y en al que se siente ajena.

La descripción de los cielos de Madrid asociada a la liviandad y a la luminosidad contrasta con los borrascosos y plomizos cielos belgas, transmitiendo la influencia del espacio sobre el estado anímico de la protagonista

C’est le matin, un matin de Madrid, la lumière, non on ne parlera pas de la lumière, le ciel d’un bleu si dense, si profond, sans une touche de blanc, l’air impalpable, sec, d’une légèreté unique au monde, assez, je ne veux pas parler des matins de Madrid (Blasquez, 1981 : 43).

Unas páginas más adelante, afirma

Je déclare qu’à Bruxelles, ces années-là, le soleil avait complètement disparu de la circulation et je le prouverai. J’affirme que ces années-là ont été une succession d’hivers. Que pas une fois, pas une, tu m’entends, nous n’avons vu le soleil briller sur nos têtes au cours de ces années (Blasquez, 1981: 92).

Esta polarización es retomada en *Le bel exil* en la que, la efu-

303 Cap. VIII, versículo 12: “Mas los hijos del reino serán echados en las tinieblas exteriores: allí será el llanto y el crujiir de los dientes”.

304 Se ha entrecomillado natal pues, como bien se sabe, la autora nació en Larache. No obstante, se considera España como su lugar de nacimiento pues así lo siente ella dado que, de su corta estancia en Marruecos durante los tres primeros meses de su vida, no guarda, como es obvio, recuerdo alguno.

sividad del cielo azul y soleado de Madrid se acompaña de la postura corporal ascendente de la protagonista y vuelve a contrastar con una referencia a “la courageuse petite Belgique aux ciels de catastrophe” (Blasquez, 1999: 163)

Saluons le matin, le matin de Madrid, en dressant vers le ciel nos poings serrés, le ciel d’un bleu si dense, si profond, sans une touche de blanc, l’air impalpable, la lumière haute, légère, transparente à vous chavirer le cœur, non, je ne parlerai pas des matins de Madrid (Blasquez, 1999: 134).

Frente a la hostilidad que representa para la *petite Emma* el contexto belga, la búsqueda de espacios interiores de paz e intimidad preservados de las “tinieblas exteriores” se convierte en una constante de la obra. Espacios que buscan la protección del seno materno³⁰⁵

Il y a cependant un point sur lequel le frère et la sœur se rencontrent : leur goût des lieux clos sur eux-mêmes et qui, vivant leur rythme propre, sécrétant leur propre chaleur, leur propre odeur, leur propre lumière, semblent si bien défendus contre les ténèbres du dehors qu’on s’y sent dans un abri inexpugnable (Blasquez, 1981: 207).

La descripción de espacios exteriores desempeña un papel central en el que las calles de Bruselas se convierten en un “no lugar” de *errancia* en el que los niños se sienten proscritos, agudizando su sentimiento de exilio (que se incrementa por el silencio que media entre ambos hermanos): “dure épreuve, trop dure épreuve que d’être à nouveau rejetée dans ce monde du dehors” (Blasquez, 1981: 210).

La rue, hiver comme été. La rue qu’il pleuve, qu’il gèle à pierre fendre ou que la chaleur soit étouffante, c’est-à-dire à treize heures tapantes, Emma est condamnée à errer sous la conduite de son frère Alejo. La rue, où Alejo, passant, malgré qu’il en ait, par-dessus ses plus intimes répugnances, est tenu de se commettre en compagnie de sa sœur Emma tout au long d’un interminable après-midi, la consigne étant de ne se

305 “Cette impression de claustration délicieuse aux nostalgiques du sein maternel” (Blasquez, 1981: 208).

présenter au logis sous aucun prétexte avant la demie de huit heures du soir (Blasquez, 1981: 199).

Las amplias y apaciguadas calles del barrio residencial en el que se encuentra la casa de la familia Duran (véase p.201) contrastan con la vorágine del centro urbano frecuentado por la petite Emma y por su madre los sábados, oficialmente considerados el día de las compras.

Aquí, la descripción de sus calles pone de manifiesto, una vez más, la animadversión de la protagonista por la capital belga:

La rue Haute est une infection [...] L'avenue Louise est l'attrape-gogos par excellence [...] Le boulevard Anspach est une tuerie [...] La rue Neuve n'a de neuf que son nom" (Blasquez, 1981: 62-63).

En el seno de sus transitadas calles, el centro comercial se eleva como el no lugar por antonomasia si bien, ante la sarcástica mirada de la niña, llega a asumir el estatus de lugar antropológico para la mujer

Dans le grand magasin la femme est chez elle, ce qui est loin d'être négligeable. Le grand magasin est un des rares endroits publics, peut-être le seul, où la femme se sent vraiment libre, libre d'user son temps comme bon lui semble, libre de déambuler des heures entières, d'y passer la journée, si ça lui chante. Une femme qui se respecte n'est jamais déplacée dans un grand magasin [...] (Blasquez, 1981 : 68).

De modo que la dualidad luces/tinieblas genera en la narrativa blasquiiana una polarización que vertebrata los sentimientos y la percepción de la realidad de la escritora. Por una parte, los azules cielos españoles están ligados a la luminosidad, la pureza, el silencio, la ingravidez, el verticalismo ascensional y a la masculinidad, fundamentalmente a través de la figura paterna. En este sentido, se convierten en lugar de memoria y en lugar antropológico de reconocimiento y pertenencia. Por otra parte, los "teatrales" y "catastróficos" cielos del exilio belga, enlazan con un imaginario borrascoso, "tenebroso", húmedo y ruidoso que la autora asocia a la figura materna y, por extensión, a la feminidad. Probablemente por ello, emerja en la escritora una relación conflictiva con su cuerpo (aspecto que se abordará en el epígrafe 7.5) convertido en

“lugar de lugares” y en no lugar donde se dirimen las tensiones entre lo interior y lo exterior; las luces y las sombras; una memoria iluminada que se confrontan a la tenebrosa realidad del exilio.

7.3 Los no lugares

Extrapolado a los espacios descritos en la obra blasquiana, y en relación a los niveles y funciones del exilio, se han considerado “no lugares” aquellos espacios exteriores y, generalmente públicos (por oposición a los domésticos), en los que se percibe de forma más o menos explícita el “exilio metafísico y sociológico” que alberga, de forma tácita, la propia definición del antropólogo francés (espacio que no puede definirse como espacio ni de identidad ni relacional ni histórico).

Se trata pues de lugares en los que el espacio de acción está desconectado del espacio de actuación. Los individuos están, si bien físicamente presentes, existencial y ontológicamente ausentes pues, en palabras de Augé: “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (Augé, 2006: 107).

Esta desconexión socio histórica del sujeto con el medio constituiría, la esencia del “no-lugar” a la que habría que añadir la contingencia y la provisionalidad del mismo. Los no lugares son puntos de tránsito y, por ello, están definidos por el movimiento, por el desplazamiento que en ellos tiene lugar y por la no permanencia de quienes por ellos circulan.

Ejemplo de ello sería la comisaría de policía descrita en el capítulo 2 de *Mais que l'amour...*, y los hospitales psiquiátricos que, de modo más o menos protagónico, ocupan una posición central como lugares de desarrollo de las tramas blasquianas. A ello se añaden una serie de localizaciones exteriores que se caracterizan por la banalidad de lo que en ellas sucede y, al mismo tiempo, por una suerte de transitar alienado de quienes por ellas circulan que enlaza con las características que se vienen destacando en relación a los no lugares

En primer lugar, la comisaría de policía contrasta con los espacios íntimos pues se presenta como un espacio ruidoso y multitudinario frecuentado por una serie de personajes pertenecientes a esferas marginales (prostitutas, emigrantes, delincuentes, etc.) que no intercambian

sino miradas anónimas y que son llamados constantemente al orden por las autoridades policiales

Un gros rassemblement d'hommes et de femmes bruyants, mal vêtus, mal lavés, suant les nourritures grasses, et, d'évidence, originaires des pays oubliés de Dieu [...]

La pagaille, le vacarme sont tels qu'ils sont obligés de donner de la voix et de resserrer le cordon pour contenir la file contre le mur : À la queue, Messieurs-Dammes ! A la queue, bon dieu de bon dieu ! Vous n'avez qu'à attendre comme tout le monde, c'est quand même malheureux, bonsoir ! Vous croyez qu'on n'a pas attendu, nous autres pendant cinq ans ! (Blasquez, 1968: 27-29).

En este sentido, la comisaría de policía emerge como un lugar constituido con relación a un fin (tramitar las gestiones necesarias para conseguir un visado, un permiso de residencia, llevar a cabo una detención, declarar un robo, etc.) pero con el que los individuos establecen una relación contingente y pasajera que, en este caso, traduce la asimetría o desajuste entre la sociedad civil y las instituciones.

Por su parte, y contrariamente a la imprecisión que caracteriza al decorado parisino³⁰⁶, el pueblo de Schwindelschwangenstadt es descrito con minuciosidad antropológica para transmitir el verdadero sentimiento que la autora profesa hacia una localidad provinciana, aburrida, encorsetada en los convencionalismos y tradicional en la que sus habitantes no se cuestionan su modo de vida, sino que dejan discurrir el tiempo.

La situation de Schwindelschwangenstadt est celle d'une cuvette entourée d'un cirque montagneux dépendant du système alpin et dont l'altitude moyenne est de 2964 mètres. La position méridionale de Schwindel, quarante degrés de latitude Nord, est donc largement compensée par l'altitude qui lui confère un climat non moins rude que... [...] L'hiver,

306 París suele ser lugar de acción que funciona como decorado en varias de las obras de la escritora. Sin embargo, tan sólo aparecen contadas descripciones de la capital francesa que se dibuja como telón de fondo para enmarcar algunas de las acciones desarrolladas: "À Paris, passé la place d'Italie, nous avons tiré chacun de notre côté. Au coin de l'avenue des Gobelins, il a coupé le contact" (Blasquez, 1988 : 186).

la couche neigeuse qui recouvre Schwindelschwangenstadt fond instantanément et la boue prend possession des rues. L'été c'est tantôt la pluie [...] tantôt une menace d'orage qui pèse sur la ville [...]. Les heures et, parfois, les jours passant, le couvercle gris-fer paraît soulevé par le haut (Blasquez, 1968: 86-87).

La descripción del espacio – no olvidemos que es la población en la que vive la madre de la escritora- aparece marcada por el tránsito de una estación a otra, aportando la provisionalidad y el efecto de desplazamiento que Marc Augé atribuye a los no lugares. El exceso de detalles objetivos relativos al clima y al relieve deriva en una descripción subjetiva en la que, una vez más, aparece la imagen de las tinieblas (“le couvercle gris-fer”) asociada a la humedad (“la couche neigeuse”) y a la suciedad (“la boue”).

7.3.1. El hospital psiquiátrico

Otro “no lugar”, en esta ocasión omnipresente en la narrativa blasquiiana, lo constituye el hospital psiquiátrico o centro de cura en el que la protagonista suele convalecer durante más o menos tiempo en todas sus historias. El centro psiquiátrico se erige como un lugar de aislamiento social de quién, ya de por sí, se encuentra en una situación de enajenación, es decir, de aislamiento de sí misma. En este sentido, confluyen en él los diferentes niveles del exilio: sociológico, interior, psicológico y metafísico.

La superposición de lugares y la omnipresencia de la habitación siguen estando presentes como lo pone de manifiesto el siguiente ejemplo extraído de *Le prince vert*:

Je suis dans une chambre de force. Je suis dans un lit à barreaux, pieds et poings liés aux quatre angles. Il ne m'est pas permis de me lever. Il ne m'est pas permis de fuir. Et tout ça parce que j'ai essayé de me liquider (Blasquez, 1994: 119).

Particularmente, en *La ruche*, el centro de cura *Les Garidelles*, es calificado por la autora como un “non-lieu”, un lugar sórdido de

aislamiento con el exterior, asociado a la fealdad y caracterizado por el tránsito de los sujetos que lo habitan de forma provisional y que, en el caso de las internas, se encuentran en un estado de semi enajenación de sí mismas, tanto psicológica como físicamente por efecto de los neuro-lépticos. En ese contexto, la autora consigue, tal y como se desprende del siguiente pasaje, transformar la hostilidad del no lugar en un lugar antropológico al que se arraiga y en el que se siente reconocida a través de la experiencia vivida y compartida con el resto de las internas

La vie, la vraie vie vivante, la seule capable de découronner l'intensité de la vie que je cherche et trouve exclusivement dans les livres, parce que je suis ainsi faite, et que je n'y peux rien si je suis faite ainsi, je l'avais rencontrée dans ce non-lieu. Dans la niaiserie, la vulgarité, le ressassement ? Dans le lais, le sordide, l'irréremédiablement avili ? Oui. Trois fois oui (Blasquez, 1990: 254).

Como se mencionó previamente, el centro de cura es descrito, principalmente, a través de los sonidos, los olores y las relaciones que en él se establecen. La habitación ocupa siempre un lugar predominante y, tal y como sucedía en *Le noir animal*, los escasos espacios exteriores aparecen descritos desde el interior de la misma, agudizando el sentimiento de aislamiento y de lejanía con un espacio exterior vivo (pues suelen describirse escenas de la naturaleza) frente al “no lugar” representado por el centro psiquiátrico. En este caso, el solapamiento entre el no lugar del hospital contrasta con el lugar antropológico encarnado por la habitación en la que puede apreciarse la relación simbiótica entre el espacio y el sujeto que lo habita; bien porque éste sea reflejo de la interioridad del personaje, bien, en sentido inverso, porque el espacio lo impregne o penetre tal y como sucede con la descripción de los olores en el siguiente pasaje

J'espère avoir signalé que ma chambre est située juste au-dessus des cuisines ? [...] Sans mentir, les odeurs de graisse brûlée auxquelles je ne peux échapper ont fini par m'imprégner toute et peut-être à tout jamais. Quant à la pestilence qui s'exhale des bennes à ordures [...] mieux vaut passer sous silence, on m'accuserait encore de complaisance.

La situation de ma chambre présente ses avantages, quoique ça.

Outre qu'elle est inondée de soleil pendant de longues heures, je n'ai pour vis-à-vis que les collines de Lavandières déroulant lentement sur l'horizon de leurs anneaux de serpent. Puis, j'y dispose d'une vue directe sur l'enclos où habitent les chats de l'établissement. Nous en sommes littéralement folles, de ces chats [...] (Blasquez, 1990: 191).

También en esta obra, el pueblo en el que se ubica el centro de cura es descrito como un “no lugar” (p. 137) cuya falta de identidad comienza por un “no nombre” que se presenta como R.... y en el que se aprecian los puntos de tránsito, las ocupaciones provisionales, la profusión de medios de transporte y, en definitiva, la representación de un mundo “prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional, a lo efímero, al pasaje” (Augé, 2006: 84). Se trata de un lugar desfigurado, sin contornos, inmerso en la “descivilización” de la modernidad y en el que el sentimiento de anonimato puede llegar a provocar la locura de los transeúntes

R... est une bourgade tout en longueur que la route nationale coupe en deux. Des camions de marchandises, des cars et des voitures de tourisme, des motos gros cube la traversent continûment pour rejoindre la route de Napoléon, à quelques kilomètres de là, dans la direction de Grasse, afin d'éviter les péages de l'A7 [...] Tous ces engins débouchent en trombe à l'entrée du village, pilent aux abords du premier feu rouge, se traînent ensuite à la queue leu leu, cornant, klaxonnant, vrombissant et pétaradant à l'envi, mais s'arrêtent rarement dans le pays.

Lorsqu'on prend par le chemin des écoliers pour aller pa R..., on se trouve presque tout de suite en plein centre et, où que l'on pose les yeux, on aperçoit des constructions sans honneur et des terrains à bâtir, des bars restaurés au goût du jour et des pompes à essence. L'étranger se sent alors très misérablement étranger [...]. R...est un village défiguré, comme le sont tant de villes et de villages de la douce France aussi bien que de l'âpre Espagne aussi bien que de n'importe quel pays modernisé, comme le sont tant de villes et de villages de tant de pays civilisés ou en voie de décivilisation [...] (Blasquez, 1988: 137-138).

Unas páginas más adelante, al inicio del capítulo IV titulado “Fièvres”, vuelve a describirse el pueblo, esta vez aportando datos de índole antropológica (p.157) que parecen humanizarlo y difuminar el

carácter impersonal, transitorio, anónimo e inhóspito que aportase la primera descripción. No obstante, en general, las referencias a las personas que habitan el lugar, siguen trasladando esta idea de lugar sin pasado en el que deambulan los automobilistas y moran emigrantes y extranjeros marginados y anónimos pero que han conseguido establecer lazos de fraternidad entre sí

Ils ont tous, c'est manifeste, l'habitude, sinon le goût du silence et de l'effacement.

Ils se tiennent généralement à l'écart les uns des autres et ne s'adressent pas la parole. On devine pourtant à bien des signes qu'il existe des liens de fraternité étroits entre la plupart de ces hommes. On le devine, par exemple, à certains gestes d'entente secrète ou bien aux regards furtifs mais chaleureux qu'on les surprend parfois à échanger de loin (Blasquez, 1990: 158).

De modo que, una vez más, puede apreciarse que, ante la hostilidad de los no lugares, el triunfo del ser humano se impone al intervenir sobre ellos convirtiéndolos en lugares antropológicos de reconocimiento mutuo.

7.4 Los lugares de memoria

La idea de “lugar de memoria” (*lieu de mémoire*) tal y como lo explica Pierre Nora proviene de la retórica antigua según la cual, para fijar el orden del discurso, se aconsejaba asociar una idea a un lugar (*locus memoriae*). A partir de los años setenta en Francia, la acuñación de la expresión “lugar de memoria” supuso la reivindicación, frente a la Historia con mayúsculas (oficial y oficialista), de una historia de la memoria como formadora de la conciencia nacional.

En este sentido, el lugar de memoria, amalgama una realidad histórica y una realidad simbólica fruto, esta última, de la subjetivación de la primera. Dicha subjetivación encuentra sus referentes, no sólo en elementos materiales y tangibles, sino en recursos inmateriales e, inclu-

so, ideales³⁰⁷.

En paralelo a la presencia de los lugares (antropológicos) y los no lugares que habitan las páginas de las obras de Adélaïde Blasquez, existen una serie de lugares evocados que, en ocasiones, se presentan físicamente como espacios o decorados de la acción principal –por ejemplo, las escenas desarrolladas en Castilla cuando la protagonista viaja con motivo de las exequias de su padre (*Le bel exil*)– y, en ocasiones, emergen como fruto de la actividad mnémica de la protagonista. A través de la evocación de dichos lugares (simbólicos y materiales), la autora construye una historia de la memoria, una suerte de geografía sentimental, en la que el pasado se impone al presente en relación dialéctica, pues en ella emergen los vestigios de lo que ya no (se) es (materialmente) pero (se) sigue siendo (memorial y sentimentalmente).

En otras palabras, los lugares de memoria no requieren imperativamente de una localización espacial, sino que representan “espacios” simbólicos en los que cristaliza la nostalgia de lo que ya no se es o del donde ya no se está sino sentimentalmente. En el caso de la autora, los lugares de memoria están vinculados a una identidad española a la que ella se aferra “contre vents et marées” (Blasquez, 1999: 72) pero que se desdibuja por el paso del tiempo y por la distancia física.

Dada su ascendencia paterna abulense, la escritora interioriza Castilla como representativa de la totalidad y de la unidad española, predominando en sus textos la descripción de escenas y paisajes enclavados, fundamentalmente, en los alrededores de Ávila y Madrid, ciudad esta última en la que vivió hasta los cinco años.

En el siguiente pasaje, Paz Cañaca (protagonista de *Mais que l'amour d'un grand Dieu*), recuerda uno de los momentos de su infancia en el que el maestro la interroga acerca de su nacionalidad aludiendo, en su respuesta, a las resonancias que en ella evoca la palabra Ávila

Paz observe un petit homme maigre dont le visage présente cet assemblage de cassures, de gorges et de sillons auquel seul peut atteindre certain type de paysan de la vallée de l'Adaja. Oh, être reconnue ! Être

307 Puede leerse más en el artículo de Liliana Regalado de Hurtado (<https://historiaymemoria.wordpress.com/2010/11/05/sobre-los-lugares-de-la-memoria>), así como en la entrevista al propio Pierre Nora: <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> (Consultadas el 12/12/2015).

reconnue, au moins par ses pairs! [...] Paz ressent déjà ce picotement de la gorge [...] Elle sait bien qu'il n'y a pas un homme sur dix, sous nos climats, qui soit en mesure de capter ce que ce mot : Avila, propage en elle de résonances[...] *Avila de los santos y de los cantos*, mais nul n'y chante (car par *cantos* il faut entendre ici pierres, cailloux et non pas chants), plateaux pelés, pierres et ciel, saoule de Dieu sous une lumière non moins impitoyable que ses hommes, Teresa de Cepeda y Ahumada y meurt de n'y pas mourir, *Ciudad del silencio*, la ville du silence, les cloches s'entendent si bien à y battre le temps que l'on y méconnaît l'usage des montres [...] (Blasquez, 1968: 32-33).

El efecto osmótico entre paisaje, gentes y cultura³⁰⁸ pone de manifiesto los postulados deterministas³⁰⁹ a los que la escritora recurre frecuentemente en sus descripciones españolas.

Además, las contradicciones se hacen patentes al contraponer elementos muy polarizados: frente a los símbolos terrenales (el Valle de l'Adaja, el pedregal y la meseta pelada) aparecen símbolos ascensionales (el cielo, la luz y Dios). Entre unos y otros, se impone el silencio, la muerte y la mística atemporalidad de una Castilla cuyas horas vienen marcadas por el reiterativo tañer de las campanas (“les cloches s'entendent si bien à y battre le temps que l'on y méconnaît l'usage des montres”) que articulan el movimiento de abajo a arriba marcado por la secuencia con aliteración en la “p”: pierres [...], plateaux pelés, pierres et ciel, saoule de Dieu.

Los valores de inmensidad, vacío, austeridad, hieratismo y atemporalidad³¹⁰ –que previamente hubiesen asociado a la meseta cas-

308 Apréciase la serie de sustantivos para describir los rasgos físicos del campesino que bien podrían utilizarse en una descripción geográfica (sillons: surcos; cassures; roturas; gorges: garganta/ desfiladero).

309 Según los cuales el medio determina las gentes y el devenir de su historia.

310 Esta imagen de una España masculina y ascética está también presente en la obra de Michel Del Castillo (que la opone a la redondez y feminidad del paisaje francés). El escritor, contemporáneo de Adélaïde Blasquez, muestra un paisaje castellano asolado por los rigores del clima, en el que reina el silencio, el estatismo, la inmensidad, lo rectilíneo, el vacío y una austeridad casi inhumana que recuerda a la unamuniana “tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo” (Unamuno, 1991: 75). Con estas palabras lo describe en su obra *Le sortilège espagnol* (editado por primera vez en 1977): “Entre le long et rigoureux hiver et le brûlant été, ce bref printemps n'est qu'une minute alourdie d'une mélancolie rêveuse [...] Un silence tragique résonnait à mes oreilles [...] Le temps semblait n'avoir pas coulé depuis que Thérèse y écrivait ses souvenirs [...] La

tellana los noventayochistas– emergen en el corpus blasquiano no sólo a través de la descripción de sus paisajes, sino también en el relato, casi etnográfico, de lo que podría considerarse otro de los lugares de memoria para la autora: la liturgia de la muerte, que alcanza su mayor patetismo y plasticidad a través de la descripción del luto

À côté de l'homme, non moins austère, non moins hautaine, une vieille en noir. Dans les villages de Castille, où le grand deuil se porte deux ans et où les familles sont tellement étendues que la mort d'un parent survient toujours à temps pour prendre la relève du deuil précédent, les femmes, dès leur première mort, prennent le parti de s'habiller de noir de la tête aux pieds une fois pour toutes (Blasquez, 1968: 32).

El sustrato español presente en su obra asume igualmente el papel de lugar de memoria, en este caso desarrollando un campo semántico en torno a la muerte (cementerio, póstumo, camposanto, cadáver, etc.). Así mismo, a través de la reflexión metalingüística, la autora da cuenta de su percepción sobre el país en que vivió sus primeros años de niñez (véase capítulo de la *espagnolade*).

Elle avait bien dit cadavre ou, plus exactement, *cadaver*, et le mot m'avait heurtée. En l'absence du e muet final qui fait office d'amortisseur de consonnes chez son équivalent français et suffit à émousser la rudesse de l'ensemble, *cadaver* appelle toute une série de vocables dont s'offense le bon goût. Je n'entendrai ou ne verrai plus que lui par la suite. Je mettrai du temps à me l'incorporer. Faite aux raffinements de ma culture d'emprunt, où la langue a des pudibonderies inusitées [...] (Blasquez, 1999: 69).

Más tarde, en su última obra, *Le bel exil* (Grasset, 1999), la escritora se enfrenta a la muerte de su padre y, con ella, al desvanecimiento de su mito español

Castille s'offre nue et sans fard aux regards des visiteurs. Aucune anecdote, pas un de ces détails qui humanisent un décor" (Del Castillo, 1996 : 94-95).

EH BIEN, nous voilà enfin seul à seul. Et avec l'assurance que rien ni personne ne viendra nous déranger. Chez tes compatriotes, Pepe, tu l'auras remarqué, la peur de la mort est fonction inverse de leur foi en l'au-delà. Rares sont ceux qui acceptent de regarder un mort en face dans ton pays. Et vos cimetières sont presque toujours déserts. Peut être que vous ne l'aimez pas tant que ça, la mort, au bout du compte ? (Blasquez, 1999 : 90-91).

El uso de los posesivos de segunda persona, la distancian de la nacionalidad paterna (*tes* compatriotes, *ton* pays, *vos* cimetières) y la exaltación y exotización del valeroso pueblo español, del que había hecho alarde en obras anteriores, queda reducida al interrogante que cierra la cita y que pone en cuestión un sistema de valores sobre el que había erigido su identidad hispánica³¹¹.

De modo que, como se ha evidenciado a través de los ejemplos propuestos, los lugares de memoria ligados a la ascendencia hispánica de la autora no se limitan exclusivamente a localizaciones espaciales como regiones, ciudades o calles, sino que se amplían simbólicamente a través de:

- Referencias culturales y socio-históricas.
- Fechas-fetichismo (que se abordaron en el capítulo 6)
- Sustrato lingüístico español.

Estos elementos se agrupan bajo el ya evocado mito de la *espagnolade* al que se dedica el capítulo de clausura de la presente Tesis doctoral.

No obstante, antes de proceder a la descripción de dichos “lugares de memoria” asociados al pasado hispánico de la autora, existe un último espacio en el que convergen de forma perspicua las diferentes categorías evocadas en el transcurso de este capítulo sobre el tratamiento de la espacialidad. Se trata del cuerpo como espacio fronterizo entre el yo existencial y el físico, así como entre la interioridad y la exterioridad que, en el caso de la narrativa blasquiense, se convierte en *topos* de subjetivación de una serie de tensiones socio-históricas que merecen la atención de este último epígrafe.

311 Se insiste en que, si bien se ha creído pertinente avanzar en este epígrafe algunos aspectos relativos a la *espagnolade*, éstos serán abordados con más detalle en el capítulo siguiente.

7.5 El cuerpo, lugar de lugares

Du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jusqu'au corps.

Antonin Artaud.

El cuerpo es un espacio que se construye (se escribe) desde la percepción íntima que se tiene del mismo. Sin embargo, esta percepción íntima es, a su vez, fruto de lo que las convenciones sociales y culturales han imprimido en él históricamente. La escritura del cuerpo constituye la conquista de un territorio, de un espacio que aúna al lugar antropológico, al no lugar y al lugar de memoria en la finitud de sus contornos.

En este sentido, el cuerpo se convierte en espacio de identificación y reconocimiento con el pasado, en espacio de diferencia frente a lo otro, en espacio de tránsito en tanto que es cambiante y acusa rigurosamente el paso del tiempo y en campo de lucha por la emancipación y liberación de la mujer frente al yugo patriarcal. En él, aflora con particular acuidad la idea de construcción espacial subjetivada y relacional.

En su relación con la escritura y con el texto, Hélène Cixous sostiene que

Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif [...] En incessant déplacement. Il faut qu'elle s'écrive parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables de son histoire : en s'écrivant, la Femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans sa place [...] À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole (Cixous, 2010: 135).

Con estas palabras que desvelan algunas de las características de la escritura femenina y la necesidad de ruptura de la mujer con lo antiguo, con lo establecido, con la palabra masculina y con el cuerpo confiscado, Hélène Cixous plantea dos de las problemáticas que se vienen abordando en esta Tesis: el lugar y la función de la escritura femenina, así como su potencial rupturista, apologético e iniciático; y una tercera problemática que será abordada en este epígrafe: la representación del

yo de la mujer y del cuerpo femenino como *topos* en el que aflora un juego de tensiones que pone de manifiesto sus deseos íntimos frente a las convenciones e imposiciones sociales. A través de un discurso sobre y desde la alteridad cristaliza, una vez más, la matriz Otra por mujer, Otra por extranjera.

En el seno de esta tensión entre la búsqueda de una individualidad femenina (y a su vez, de una voz colectiva) y un contexto social eminentemente falocéntrico, el cuerpo históricamente confiscado de la mujer se convierte en campo de batalla de dichas resistencias y en lugar fronterizo entre el yo interior y el espacio exterior.

En esta línea, Béatrice Didier defiende que

L'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation [...] (Didier, 1981: 11).

En la narrativa blasquiana, el sentimiento de desajuste socio-cultural redundaba en un exilio interior y en un proceso introspectivo que cristaliza en la descripción corporal y en la somatización física de los problemas personales y sociales.

El cuerpo deformado, fragmentario y metamórfico se presenta como símbolo de la alteridad y de un ser extraño e impuro por extranjero y por mujer.

Béatrice Didier sostiene que, efectivamente, uno de los principales escollos de la escritura femenina, si no el mayor, resulta del hecho de no sentir verdaderamente su cuerpo y de verlo y contarlo a través de la mirada y de la palabra masculina.

Un écueil majeur de l'écriture féminine : ne pas sentir vraiment son corps : le voir, et le voir avec les yeux, avec les mots de l'homme [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire, avec un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l'héroïne, parce qu'elle les a entendu louer en elle par des partenaires masculins [...] mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur (Didier, 1981: 35).

Esta tesis viene a refutar el análisis de Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe* para quien la mujer se construye a través del espejo que le tiende el hombre³¹². Una idea también expresada por la escritora franco-argelina Hélène Cixous en su lapidaria frase: “Et elle n’est alors que cette forme faite pour lui: corps pris dans son regard” (Cixous, 2010: 78).

La asociación de la mujer con su cuerpo y el vínculo íntimo entre fisiología y psicología, ha estado muy presente en la literatura desde el Siglo de las Luces tratando de poner de manifiesto, de acuerdo con Anne Marie Jaton “la subordination naturelle et inevitable de la femme à son propre corps” (Jaton, 1982: 75).

En este sentido, la sensibilidad de la mujer y sus posibilidades intelectuales permanecían constreñidas bajo unos límites físicos impuestos tanto por la naturaleza como por la voluntad divina definiéndola como un ser débil y a menudo enfermo.

A través del desarrollo de un discurso médico-filosófico abanderado desde la Ilustración, se perpetuaba el ideal aristotélico³¹³ de debilidad física de la mujer y de inestabilidad psíquica, así como la definición teológica de un ser ontológicamente devaluado y en posición de inferioridad frente al hombre.

Las dos fuerzas demiúrgicas por antonomasia, naturaleza y divinidad, determinaban así el destino de un ser inferior sometido a las leyes de la biología frente a una racionalidad de naturaleza masculina. Por su parte, los valores que se atribuían desde la Biblia y el cristianismo a la mujer, quedaban respaldados ahora por un discurso científico que parecía consolidarlos y que, además, servía para justificar y perpetuar la tutela y la subordinación de la mujer a la autoridad paternal y marital.

En la descripción y representación de la mujer en la obra blasquiiana pueden identificarse los guiños a la mujer creada desde la Ilustración como base para ironizar sobre una condición femenina socialmente aceptada en la que la mujer estaría determinada por la “disposición de sus órganos genitales” (Blasquez, 1981: 119).

312 “La femme elle-même reconnaît que l’univers dans son ensemble est masculin ; ce sont les hommes qui l’ont façonné, régi, et qui encore aujourd’hui le dominant ” (Beauvoir, 1976: 484).

313 Como defiende María Luisa Femenías, Aristóteles, en su obra, *Política*, consideraba que la mujer era un ser subordinado al hombre. Consúltese su trabajo sobre “Mujer y jerarquía natural en Aristóteles”: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/voli/hiparquiav1a1>.

En este sentido, la autora recrea todo un sistema de referencias corporales basado en las comparaciones animales, las metamorfosis, la descripción de deformaciones físicas a través del nacimiento de protuberancias, la secreción de fluidos, la relación metonímica del cuerpo con el vientre y el aparato digestivo que parece poner de manifiesto procesos de contención y expulsión (a menudo vinculados a la escritura), la vergüenza ante la menstruación y la devaluación de lo sexuado, y todo ello a través de la utilización de un lenguaje connotado con presencia de sufijaciones, tecnicismos y neologismos que revisten de patetismo el cuadro esbozado por la autora y que parecen recordar al discurso científico empleado en el Siglo de las Luces.

Resignada ante una “existencia atroz” (Blasquez, 1981: 97) contenida en un cuerpo “traicionero” que siente como una condena y un estigma debido a su condición de emigrante, la *petite Emma*, protagonista de *Les ténèbres du dehors*, se describe como un ser grotesco e impuro del que emanan toda suerte de secreciones y en el que se desarrollan apéndices y elementos que la deshumanizan

Tumescant, déhiscent, pubescent, à mi chemin entre le règne animal et humain, avec ses renflements imbéciles ou ses renforcements maléfiques, avec ses sécrétions, excrétiions et émissions incontrôlables, avec ses poches muqueuses, ses replis membraneux ou ses îlots villeux, avec ses rubescences et lactescences, ses effluences et gravéolences, avec ses ténébreuses combinaisons de papules, valvules, caroncules, tubercules, sans compter ses appendices superfétatoires, ses isthmes ou bouches interchangeables, et tout son système de langues ou lèvres d'appoint, point à la ligne (Blasquez, 1981: 97).

A través de la acumulación de adjetivos y de la descripción de procesos fisiológicos que la protagonista no controla (secreciones, excreciones, emisiones incontrolables) se presenta un cuerpo metamórfico convertido en una entidad con vida propia y extraña que se rebela y hacia el cual, la *petite Emma* queda unida por el sentimiento de exilio, anonimato y no pertenencia propio de los no lugares.

7.5.1 El cuerpo prisionero en su mirada³¹⁴

En *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, la descripción y representación del cuerpo asume un papel protagónico que, en palabras de Bernard Pingaud, se convierte en el verdadero narrador de la obra

Il y a des romans qui refusent le corps, ou feignant de l'oublier, tendent à le neutraliser [...] Et il y a les romans où le corps, envahissant, ne cesse d'imposer sa présence [...] À cet égard, le premier livre d'Adélaïde Blasquez apparaît comme une œuvre exemplaire : car le vrai, l'évident narrateur, c'est finalement le corps féminin [...]. Parle dans le vain espoir de se délivrer « de cette tension insoutenable, de cette brûlure, de ce déchirement qu'est la montée de la vie en nous », parle pour faire entendre enfin sa propre vie, sa propre voix (Pingaud, 1968)³¹⁵.

Paz Cañaca, imbuida por el “délire hystérique” descrito por el padre de la Enciclopedia francesa en *La Religieuse*, se presenta como una mujer condenada por una sexualidad fuera de todo control racional y cuyo juicio está determinado biológicamente.

La femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élançe dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires (Diderot, citado por Anne Marie Janton, 1982: 79).

Este órgano del que parten las “ideas extraordinarias” y que pone a la protagonista en relación con su pasado y con sus ínfulas futuras se concentra, en el caso de Paz Cañaca, en el vientre, sea a través del aparato reproductor, sea del digestivo.

La menstruación es para la niña el primer acontecimiento vergonzoso que la sitúa frente a una sexualidad considerada socialmente abyecta

314 El título de este epígrafe está inspirado en una frase extraída de *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (1995) de Hélène Cixous que reza: “Y ella es sólo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada” (p. 19).

315 Reseña publicada en *La Quinzaine Littéraire* del 16-30 de noviembre de 1968.

Je saigne. Suinte plutôt. Des petites taches brunes, indéfinissables, sur le fond de la culotte. Pas même un beau rouge franc [...] *Ecce mulier*. Il suffirait d'un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante ! (Blasquez, 1968 : 10-11).

Impura y pecadora, marcada por las manchas de menstruación sobre la inmaculada ropa interior, la mujer aparece estigmatizada por su propia naturaleza, así como por el “yugo externo”, en este caso impuesto por una madre, “catholique fervente” (Ibíd., 78) que, convertida en verdugo, la persigue de forma opresiva, “*Ecce mulier*. Il suffirait d'un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n'as pas honte, sale fille dégoûtante !” (Blasquez, 1968: 11).

Nos encontramos, en este sentido, ante una obra en la que el cuerpo emerge como “lugar de memoria” en el que cristalizan la tradición judeo-cristiana y patriarcal convirtiéndose en espacio a través del cual aflora la culpabilidad y la necesidad de perdón. Sin embargo, también es “no lugar” pues se dibuja como espacio de tránsito que revela el sentimiento de la no pertenencia, y como futurible “lugar antropológico”, pues la mujer trata de apropiarse de él, de convertirlo en un lugar de identificación, de cumplimiento de sus deseos y, en último término, en “hogar” de un yo conquistado.

El vientre simboliza un lugar matricial que, como ya hubiese sido señalado Michelet, es núcleo de las afecciones, los caprichos y las pasiones femeninas³¹⁶.

En él se reflejan, no sólo las tensiones digestivas y sexuales, sino aquellas fruto del desajuste entre la evolución intelectual y psicológica de la protagonista y una socialización que somatiza a través de procesos fisiológicos de contención/ expulsión recreados a través de una suerte de “lyrisme scatologique” (Blasquez, 1968: 71)

Mais la maison n'était vide ni aux heures avancées de la matinée ni le soir. Impossible dans ces conditions de respecter le rythme normal de mes fonctions digestives. Les fermentations incessantes que ces

316 “La femme c'est la matrice [...]. Certainement, le siège principal de leurs affections, de leurs caprices, de leurs passions est au ventre plutôt qu'ailleurs, je veux dire à la matrice, aux entrailles qui s'y trouvent réunies. Amour et pitié, plaisir et souffrance, crainte et désir ont là leur siège principal, à la racine de la vie” (Michelet, *Journal* II, 30 citado en el prefacio a su obra *La Femme*, p.9).

perturbations entraînaient étaient un des aspects pénibles de ma situation (Blasquez, 1968: 74-75).

La tensión física emerge como somatización de una situación que la protagonista rechaza y que está íntimamente vinculada a la gregaria vida familiar y al matrimonio. En este sentido, cuando Paz Cañaca regresa al pueblo alemán tras una estancia en París, afirma: “Je n’avais pas desserré les dents depuis mon retour à Schwindelschwangstadt, depuis qu’obéissant à vos ordres, j’étais retournée chez ma mère, chez Schmälzer” (Blasquez, 1968: 69). También las descripciones de las relaciones íntimas con su marido reposan sobre el mismo absurdo que envuelve toda su vida familiar y, de nuevo, el rechazo aflora a través de la descripción física

Et deux ou trois fois par semaine, rythme préconisé par le corps médical et les mouvements d’action catholique, cet homme savait de science sûre [...] qu’il allait se « passer des choses » entre lui et cette femme couchée sur le dos, immobile et silencieuse, à ses côtés (Blasquez, 1968: 151).

Las imágenes de tensión y opresión corporal asociadas al ámbito familiar y a la institución matrimonial contrastan con aquellas en las que la protagonista se imagina libre (descalza con el cabello al viento) a través de la mirada masculina de sus amantes y de las fantasías que éstos construyen sobre ella,

Je voudrais t’emmener en Calabre. Cela vous irait très bien, jeune femme, la Calabre. Je vous imagine pieds nus, les cheveux au vent, une gitane ! Ah ! ma gitane, tu n’aimes pas la vie, voilà ce qui te manque ! (Blasquez, 1968: 157).

Tras una conversación mantenida con uno de los amantes que Paz frecuenta en su “alcoba” parisina, se describe una escena sintomática del desapego que la protagonista profesa hacia su cuerpo que acaba cubriendo con un jersey masculino que la convierte en una entidad informe y privada de “grâce” (un atributo “la gracia” que la autora asocia a la mujer española y que cita recurrentemente en sus obras).

Frustrée, Paz se lève, va à la glace. Elle se dévisage, creusant ses joues, trop rondes à son avis. Elle prend un crayon noir et gras sur la cheminée, d'une main révulse la paupière inférieure et de l'autre, un œil puis l'autre, avec cette absence de ménagements qui caractérise les rapports des femmes avec leur propre corps, écrase la pointe du crayon le long de cette membrane [...] Tranquille, elle prend une pince à épiler et arrache trois ou quatre poils de part et d'autre de la lèvre supérieure ainsi que sur le menton [...] Paz va à l'armoire et en extrait un gros pull-over d'homme qu'elle enfila par-dessus ses vêtements [...] (Blasquez, 1968: 13-14).

En paralelo a la estrategia de devaluación y de “encubrimiento” de la feminidad bajo el jersey de hombre que esconde sus formas, en esta primera novela, emerge la animalización y/o cosificación física de la mujer que será utilizada también en obras posteriores de la autora

Mais combien troublant, frère, le comprendrais-tu, de penser que, dans ce corps plein de bouches, il nous est possible à tout moment [...] de plonger la main tout entière au plus secret de ce ventre ouvert et de le tenir dans la main et de le faire basculer dans n'importe quelle direction, comme on soupèse avant de les arracher les abats d'un poulet, ce réceptacle, ce centre de tous les mystères, cette poche à œufs, ce nid (Blasquez, 1968 : 12).

El cuerpo se convierte así en un espacio sintomático de la relación que la protagonista establece con el medio.

En este sentido, la escritora “desafía” en *Mais que l'amour d'un grand Dieu* a una mujer que no ha conseguido desprenderse del ideal femenino postulado por algunos filósofos y escritores ilustrados que defendían el determinismo biológico como eje esencializante de la condición femenina a través de la expresión “tota mulier in utero”. Argumento, del que se sirve posteriormente en *Le prince vert* (1994) para ironizar y presentar una visión grotesca de la mujer a través de una crítica en la que sostiene que la psicología de la mujer y determinados rasgos de su personalidad, considerados socialmente positivos –la sensibilidad, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el amor materno–, así como otros negativos- la envidia, la concupiscencia, la emotividad y la impulsividad- están regidos por la disposición de sus órganos genitales,

es decir, por una sexualidad que, a su vez, es desencadenante de una serie de afecciones intestinales propiamente femeninas que requieren de una limpieza en profundidad, rayana en las abluciones depurativas.

Je vous entends, que voilà bien la parole de femme !

Assurément. *Tota mulier in utero*, professaient déjà vos anciens, et je vous concède de bonne grâce que la physiopathologie de la femme est entièrement gouvernée par les sécrétions de ses organes génitaux, sinon par la disposition de ceux-ci. De là que nous soyons sujettes à des affections spécifiques telles que l'aérophagie et la constipation. De là qu'il nous soit recommandé de veiller à la parfaite propreté des dedit organs en procédant à de fréquentes injections vaginales et rectales – sans en abuser néanmoins sur la fourbe insistance d'une sensualité mal maîtrisée. Au reste, le marché international offre de nos jours aux personnes du sexe une gamme si variée de produits d'hygiène intime dont le dosage et l'innocuité sont sévèrement contrôlés, au demeurant, par les services compétents, que nous serions impardonnables de n'y pas recourir.

Il y a plus sérieux et je vous le concède aussi bien : la psychologie de la femme, tout de même que sa physiologie, est déterminée de façon inexorable par sa sexualité. De cette donnée première découlent, certes, ses principales qualités : la finesse et la sensibilité, l'abnégation, l'esprit de sacrifice, l'amour maternel. Mais de là dérivent aussi des défauts que l'éducation la plus sévère ne parvient pas toujours à corriger : la jalousie, la concupiscence, l'émotivité, l'impulsivité et surtout une propension caractéristique à tout ramener à soi. Les conditions sociales actuelles, pour notre malheur et pour le vôtre, tendent de plus en plus à pousser la femme dans le sens de l'égoïsme et nombre de personnes du sexe qui se prétendent résolument modernistes se flattent d'appliquer à l'ensemble de leur agissements ou attitudes la maxime de triste mémoire mise en honneur par les anarchistes : « Ni Dieu ni maître » (Blasquez, 1994: 160-164)

De acuerdo con Gilbert Durand, “le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d'une chute en miniature” (Durand, 1969: 131) y, por ello está, según el antropólogo francés, íntimamente ligado al imaginario de las tinieblas. En este sentido, el vientre en la obra blasquiiana encarna metonímicamente al cuerpo en su conjunto poniendo de manifiesto las tensiones so-

bre las que pivotan la fisiología femenina y los procesos de socialización de la mujer.

7.5.2 Metáforas y metamorfosis de la extranjera

Le domaine de la métamorphose, thème par lequel s'exprime un autre rapport à l'animal, une autre façon aussi, peut-être de ressentir son propre corps, d'en remettre en questions les limites (Didier, 1981 : 21).

En la tercera obra de la autora, *Les ténèbres du dehors*, la interiorización de la experiencia exílica y el posicionamiento marginal es ilustrado de forma hiperbólica a través de la descripción física y corporal de la protagonista. Esta vez, el cuerpo deformado, fragmentario y metamórfico se presenta como símbolo de la alteridad y de una identidad cambiante y poliédrica³¹⁷. Un cuerpo extraño por extranjero (frente a las nativas), e impuro por mujer (frente al preponderante modelo masculino). En definitiva, un espacio de no reconocimiento que enlaza con la idea de “no lugar”.

Como ya se evocó, el título de la obra, en alusión al Evangelio según San Mateo, pone de manifiesto un imaginario regido por la dicotomía exterior/ tinieblas *versus* interior/luz³¹⁸. A esta dialéctica, se suman una serie de tensiones y de relaciones de dominación que se derivan de la condición de la protagonista de Otra por antonomasia; en primer lugar ante su madre, frente a la cual se construye como contraidentidad/alteridad; posteriormente, frente a sus hermanos que, en el espacio

317 En *Le greffon* de Jacques Folch Ribas puede también apreciarse esta idea de metamorfosis del extranjero que se adapta (se greffe) en otra tierra. En este caso el protagonista cambia el color de un ojo (se vuelve azul) y también la forma de los órganos bucales para adaptarse a la pronunciación francesa: “Nul ne décelait, en quelques mois, une année peut-être, la moindre trace du moindre accent. La musculature, les infimes fibres, les plus petits tendons de la bouche de Jaume et même peut-être le milieu liquide dans lequel ils baignent s'étaient déplacés, allongés ou raccourcis, agencés et organisés pour créer cette merveille : la Parole. Je suis devenu Jacques” (Folch-Ribas, 1971: 117).

318 Se trata de un binarismo que tiene su correlato en las parejas: masculino/femenino; así como en el español (la lengua de las vísceras/ interior) y el francés (lengua de la razón/exterior).

doméstico, encarnan el referente masculino y, finalmente, frente a las niñas de la escuela que, en el espacio público, representan el paradigma de la unicidad y de la unidad: la cultura y la lengua hegemónicas asociadas a determinadas formas de legitimidad que, en el terreno biológico, quedan vinculadas a la pureza y a lo no sexuado.

La experiencia de la feminidad frente a la presencia masculina, retoma la misma polarización que la escritora estableciese desde la infancia en relación a las figuras paterna y materna. Frente a la imagen sublime de un padre ausente, encarnación de la pureza de sangre, de la nobleza, del coraje, de la lealtad y asociado al pasado hispánico de la escritora, emerge la imagen devaluada de una madre (presente) que, si bien en España encarnaba a ojos de la niña a la “Pasionaria de la República”, desde el exilio, se ha convertido en una “Bovary bavaroise”, ciclotímica, inestable, infiel y “orpheline arrachée à sa patrie, à sa langue natale, à ses dernières attaches [...] une inconnue, une sans famille, une sans-fortune issue d’un pays autre et d’un autre milieu que le nôtre” (Blasquez, 1999: 113-114).

A ello se une el origen nacional que determina un aspecto físico por el que la madre queda estigmatizada “Elle ne dément pas, au physique, ses origines, car de taille imposante, elle est blonde, rose, pleine, voire légèrement empâtée au goût de certains [...]” (Blasquez, 1981: 16).

Por su parte, frente a las niñas nativas de las que se exalta la perfección física, así como unos cuerpos puros, angelicales y no sexuados, la petite Emma somatiza su sentimiento de paria y extranjera a través de la descripción de un cuerpo animalizado en tránsito constante, que se metamorfosea, del que surgen protuberancias e imperfecciones, que sufre procesos fisiológicos de putrefacción, metamorfosis y deformación que contrastan con la superficie blanca y lisa de los cuerpos de las niñas nativas de la escuela quienes parecen reflejarle una imagen esperpéntica de sí misma

Et je voyais un rapport évident bien qu’inexplicable entre ce privilège de naissance qui les rendait inaccessibles à la disgrâce, qui les immunisait à vie contre la laideur, la grossièreté, la balourdise [...] Le corps de ces filles participait comme tout le reste, d’une essence autre. Il était IMMARCESCIBLE. C’est pourquoi je ne pouvais qu’approuver l’impudence avec laquelle elles l’exposaient à ma vue dans le pavillon

des douches. Et non seulement je ne pouvais que les approuver pour leur impudence, mais je leur aurais même reconnu le droit de l'étaler au grand jour, ce corps, [...] Parce que préservé, immunisé à vie, lui aussi. Parce que net, lisse, sans ombre. Parce que libre de villosités, mucosités, carnosités.

Parce que réfractaire aux formations parasites que je voyais s'épanouir sur le mien et posément, insidieusement, s'enter ma à personne (Blasquez, 1981 : 95).

El patetismo (teñido de la ironía que se desprende del uso de falsos tecnicismos y neologismos que pretenden revestir sarcásticamente la descripción de un tono de solemnidad y falso cientificismo) alcanza su punto álgido cuando la tensión interior aflora a la superficie de forma hiperbólica a través de un proceso fisiológico doloroso en el que la niña se convierte en vientre y vísceras. Todo su ser, en un acto de "traición" corporal, es invadido por su propio interior y los límites físicos que la separan del exterior se disipan constituyendo un ente deforme

Plus portée que quiconque aux excès émotifs et moins apte que personne à résister aux dérèglements qu'ils provoquaient dans son organisme, Emma, c'était couru, allait finir par craquer. La tension avait été trop forte. Le moment venu, son corps la trahit.

Il était coutumier du fait, le corps d'Emma, et de ses trahisons il n'était pas difficile pour elle de reconnaître de loin les signes précurseurs. Elles prenaient toujours la même tournure. C'était au ventre qu'elle était frappée. Le ventre occupé alors toute la place. Il n'y en avait que pour lui. Bon gré mal gré, Emma devait accepter que le reste de sa personne fût silence pour la forcer à se mettre à l'écoute de ce ventre omnipotent.

Désertée par tout ce qui n'était pas ventre en elle, Emma devenait une grande chose molle et tubelliforme, sans tête et sans membres, sans haut ni bas, sans avant ni arrière: un énorme sac à viscères. Et c'est qui se passait à l'intérieur de ce sac à viscères était trop sale, trop honteux, pour que rien jamais pût l'en laver (Blasquez, 1981: 221-222).

En el epicentro de esta "existencia atroz" (Blasquez, 1981: 97), en la que la niña se siente aislada, al margen de cualquier grupo de pertenencia y, por ende, devaluada a lo "inhumano", conoce a otra "paria", una niña pobre, flamenca ("flamingande") y también marginada por el

grupo cuya descripción física contrasta con la *etereidad* y la pureza del resto de las niñas y con la que compartirá el periodo estival:

Fernande Beuckelaar se décrit aisément. Elle était trapue, fessue et, mamelue à l'extrême, le cheveu rêche, d'un châtain éteint tirant sur le jaune et permanenté au goût du jour. Dans l'ensemble, elle avait un aspect assez négligé : les souliers crottés, les socquettes marronnasses avalées à demi par les souliers, le tablier fripé, avec des couleurs passées par de nombreuses lessives, quoique perpétuellement maculé de frais. L'œil était un peu globuleux et de la même teinte indécise que le cheveu. Le nez ne se signalait pas à l'attention. La bouche était de taille et de forme normales, mais avec une tendance marquée au rétrécissement, en raison de l'habitude qu'avait Fernande de serrer ostensiblement les lèvres.

L'expression habituelle de Fernande Beuckelaar était celle du dépit, voire de la hargne (Blasquez, 1981: 98).

Esta dicotomía que se forja desde el imaginario infantil de la escritora y que, como se ha demostrado en los ejemplos que anteceden, pone de manifiesto la dualidad maniquea nativo/rico/ puro *versus* extranjero/ pobre/ impuro, aflora también en relación a la oposición masculino-femenino.

Así, frente a los hermanos (encarnación de lo masculino), la niña –en base a la idea de la “*tota mulier in utero*”– se representa como la criatura impura por el hecho de ser mujer y por los procesos fisiológicos que acompañan a la condición femenina

La créature impure douze fois par an dont la seule présence répand dans l'air quelque chose d'avarié, de vicié à la source. Mais je représente, hic et nunc, le sexe auquel il [faisant référence à son frère Alejo] devra fatalement s'unir un jour, à moins de contrevenir aux lois de l'espèce.

Cette étrangère que l'espèce assigne à l'homme pour compagne... [car il appartient au] modèle d'humanité supérieure que lui-même incarne de par la disposition de ses organes génitaux (Blasquez, 1981 : 119).

De modo que la escritora, a través de la escritura del cuerpo, lleva a cabo una reflexión antinómica en la que se dirime entre una concepción asentada que arrastra el peso histórico de la condición feme-

nina en base al determinismo biológico, y su deseo de emancipación de dichos principios. En este sentido, el cuerpo se conforma como “lugar de lugares”: lugar de reconocimiento y de diferencia; lugar de tránsito y mutaciones y, sobre todo, terreno conquistado de libertad y emancipación de la mujer.

Puede así concluirse que en la obra blasquiiana el tránsito permanente de los “no lugares” a los lugares antropológicos y a los “lugares de memoria” representa el exilio interior de la autora y su búsqueda de un espacio propio. En este sentido, frente a la hostilidad, la provisionalidad, lo efímero, la fealdad y el anonimado de los “no lugares”, la autora trata de construir lugares de identificación y reconocimiento que fijen su inherencia al mundo (“lugar antropológico”). Así, frente al no lugar, por ejemplo, del centro psiquiátrico, emerge la habitación como lugar antropológico y “chambre que l’écrivain porte en lui” (Bachelard, 1964: 205).

En otras palabras, los espacios aparecidos en la obra, ponen de manifiesto las diversas formas de exilio señaladas por Cielens: el exilio metafísico e interior (en la habitación parisina, en el dormitorio matrimonial y en el hospital psiquiátrico); el exilio sociológico (en la comisaría de policía y, también, en el centro psiquiátrico).

La dialéctica interior/ exterior se conforma como eje central en la descripción espacial blasquiiana. Si bien los exteriores (espacios no domésticos donde no existe intimidad) suelen estar asociados a “no lugares”, a las tinieblas (recuérdese el título de su tercera obra: *Les ténèbres du dehors*) y, por tanto, al exilio sociológico; los espacios interiores difícilmente, puede desvincularse del sentimiento de exilio interior de la autora. No obstante, este exilio puede responder a un acto voluntario en lugares de recogimiento propicios para la creación y para la consumación del deseo (la habitación de *Mais que l’amour...*) o, por el contrario, como un acto de proscripción forzoso en lugares de confinamiento y de aislamiento involuntario (la habitación matrimonial en *Mais que l’amour...* y las celdas o habitaciones de los centros psiquiátricos de *La ruche* y *Le prince vert*). Por otra parte, determinados espacios domésticos asociados a la familia, suelen ser repudiados por la autora (recuérdese la casa que comparte con su pareja en *Le noir animal* y la casa familiar de Alemania en la que vive con su marido y su madre).

Por último, y en lo que respecta a los lugares de memoria, éstos

se han asociado a su sentimiento nostálgico hacia España. En este sentido, los referentes materiales y simbólicos relacionados con su identidad hispánica conforman una geografía sentimental que, desde este trabajo, se reivindica como constitutiva de la historia española. Se trata del mito de la *espagnolade* al que se dedica el capítulo de clausura de la presente Tesis.

8

**L A E S P A G N O L A D E
Y S U S T Ó P I C O S**

8.1 La espagnolade y su idiosincrasia

Singe épris de ma singerie, j'ai voulu être l'Espagne à moi toute seule et j'ai fait de cette volonté le contenu de mes livres (Blasquez, 1983: 119).

- Ton Espagne n'est que ta chimère. Dépêche-toi, dépêche-toi de revenir de tout cela (Blasquez, 1988: 210).

La expresión de la afición que une a los escritores del exilio con su país de origen y con su lengua de nacimiento ha sido estudiada y analizada no sólo como temática recurrente –a través de la comparación, del relato memorial y de la evocación nostálgica– sino en tanto en cuanto implica la articulación de una serie de mecanismos narratológicos que ponen de manifiesto la vivencia de la alteridad y la experiencia de la ambivalencia fruto de la misma.

En este sentido, la reflexión y la representación de España y de lo español en la obra de los escritores que, siendo niños, tuvieron que

exiliarse acompañando a sus padres y/o familiares como consecuencia de la Guerra Civil española se ha sido tema de investigación recurrente de algunos trabajos publicados, fundamentalmente, a partir de los años noventa del pasado siglo y principios del siglo XXI³¹⁹.

En el caso de la producción blasquiiana y como se viene defendiendo a lo largo de la presente Tesis, dicha representación aparece contenida bajo el concepto de *espagnolade*, entendido por la autora como el mito en el que circunscribe su identidad hispánica, poniendo de manifiesto su filiación con la lengua y con la cultura de su país de origen, y desvelando una serie de mecanismos de creación de un mito personal que, inevitablemente, pasan por el tamiz de la memoria individual y colectiva, pero también, por una experiencia de la alteridad basada en la construcción identitaria a través de la mirada del Otro siendo ésta, principalmente, la mirada francesa.

En este sentido, la *espagnolade* se refleja principalmente a través de dos elementos que serán los que centren el presente análisis:

Las referencias culturales y socio-históricas sobre España reflejadas a través de arquetipos presentes en el imaginario francés.

El sustrato lingüístico y literario español.

En relación al primer punto mencionado, cabe preguntarse qué imágenes, convertidas en tópicos³²⁰, han perdurado en el imaginario colectivo hasta nuestros días y, en el caso que nos ocupa, qué estereotipos son recuperados por Adélaïde Blasquez en su obra narrativa, de qué modo los vehicula y constituyen un ejemplo de interés en tanto en cuanto nos ponen en relación con un pasado histórico compartido entre España y Francia y desvelan la dicotomía cultural e identitaria de la autora.

En este sentido, se destacarán una serie de sentimientos, valores, acontecimientos históricos y personajes a través de los cuales la escritora presenta una imagen metonímica del país de sus ancestros.

En el núcleo de esta representación de sí misma y de sus orígenes hispánicos –y por esta vía, de recreación de su imagen de España– se

319 Sobre este tema, véanse los trabajos de Marrondo Montero (1991), Nguyen (1992), Ugarte (1999), Molina Romero (2003, 2006), Mora Frutos (2008).

320 En una publicación dedicada a las “idées reçues” sobre España, Aline Angoustures señala como estereotipos duraderos sobre el pueblo español su carácter orgulloso y pasional, el ferviente catolicismo, el espíritu festivo y algunas características de tipo culinario como el hecho de cocinarlo todo con aceite de oliva (Angoustures, 2004). Véase también, en este sentido, el *Dictionnaire amoureux de l'Espagne* de Michel del Castillo (Plon, 2005).

observa que no sólo existen una serie de *topois* culturales interiorizados, sino que la lengua se convierte en piedra angular del proceso de delimitación identitaria a través de la presencia de un sustrato lingüístico y literario español –de función eminentemente expresiva– que sirve como andamiaje a esa reconstrucción mítico-ficcional basada en una realidad a caballo de la historia y la memoria.

En los que se refiere al sustrato español, y como ya se expuso en el epígrafe 4.3. del capítulo 4, la *espagnolade* trasciende un *multilingüismo instrumental* para revelarse como fenómeno ontológico del que emana la tensión entre lo interior y lo exterior³²¹, la conciencia de un mundo dividido en dos en el que la escritora se encuentra a menudo en la frontera, entre la lengua del país de origen (el español: “langue des viscères”) y la segunda lengua aprendida (el francés: “langue de raison”), entre las referencias culturales originales y las nuevas, entre el “yo” y lo Otro y, en definitiva, en un espacio del “entre-deux” debido a su doble adscripción cultural hispano-francesa.

Por último, y en referencia a la presencia literaria española en la narrativa blasquiana, la autora recupera, a través de alusiones más o menos extensas o desarrolladas, a figuras de las letras hispánicas, fundamentalmente a Cervantes, a Santa Teresa de Jesús, a Lope de Vega y a aquellos autores exiliados, perseguidos, represaliados y/o asesinados durante la Guerra civil española y la Dictadura franquista a los que, movida por una voluntad de recuperación de la memoria histórica, rinde homenaje valiéndose de las numerosas referencias intertextuales que salpican sus textos (fundamentalmente evoca a Federico García Lorca y, aunque en menor medida, a Antonio Machado).

Como se expuso en el capítulo biográfico, el viaje que Adélaïde Blasquez emprende con apenas cinco años, acompañando a su madre y a sus hermanos (sin aún haber adquirido conciencia de que se tratase propiamente de un exilio político), supone para la niña una separación traumática con su progenitor, alimentando un complejo edípico que contribuye de manera decisiva a la construcción de un mito en torno al padre y a la patria ausente.

Recuérdese que Adélaïde Blasquez asume entonces el compro-

321 Recuérdese la distinción establecida por la autora entre “langue de raison” (el francés) y “langue des viscères” (el español).

miso de continuar con la tradición hispánica (pues rechaza frontalmente las raíces germánicas maternas) y de recuperar su memoria volcándose en la lectura de los románticos franceses y de los clásicos españoles, pero también de autores y artistas contemporáneos, muchos de ellos exiliados, cuyas obsesiones dice compartir

J'ai été frappée par les accointances de mon écriture avec celle de Cervantes dans *Rinconete y Cortadillo*, toute modeste mise à part. Quevedo, Cervantes, Picasso, Clarín, Buñuel sont les artistes espagnols avec lesquels j'ai plus d'affinités. J'oubliais Fernando de Rojas et sa *Celestine*. Les obsessions qui sont dans la littérature espagnole, je vois que ce sont mes obsessions. Cette volonté d'être l'Espagne ressort comme malgré moi et le peu que j'ai su, que j'ai flairé, que j'ai subodoré dans mon enfance de ce qu'était la culture espagnole par rapport à la française réapparaît sans que je le cherche et à mon propre ébahissement (Blasquez, 1983: 117).

En este sentido, a través de la *espagnolade*, la autora pone de manifiesto una apropiación del mundo hispánico (desde la distancia del exilio) que “literaturiza” y que aparece idealizada por su memoria personal y por un profundo sentimiento de alteridad. Estas características se desvelan inicialmente de la propia elección del término al que se dedica el siguiente epígrafe.

8.1.1 Sobre el término *espagnolade*

Si nos atenemos a una traducción literal del término *espagnolade* (*españolada*), y atendemos a la segunda acepción propuesta por el DRAE, *españolada* es definida como: “Acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter español”.

Sin embargo, la *espagnolade* blasquiiana no representa en sentido estricto, ni una acción, ni un espectáculo ni una obra literaria en sí, sino que se refiere al sentimiento íntimo de la escritora hacia España y lo español y a su manera de representarlo y transmitirlo.

Si bien, se trata de una imagen que incurre frecuentemente en la exageración (tal y como aparece en la segunda acepción del término

recogida en el DRAE), así como en una representación caricaturizada, acepción recuperada por Daniel-Henri-Pageaux³²² en alusión a las “españoladas” que se representaban en la Corte de Luis XIII.

Enlazando con el capítulo precedente, podría afirmarse que representa un lugar de memoria poblado de “sublugares”, en otras palabras, una cartografía sentimental que traza una historia de la memoria tanto individual como colectiva.

La propia elección del término, frente a lexemas más convencionales como “espagnolisme” o “hispanisme”, formado por la raíz “espagnol” a la que se añade el sufijo (de connotación peyorativa) –ade³²³, desvela una voluntad por parte de la escritora de reproducir, tal y como lo recoge el Grand Robert, una imagen “bravade ou fanfaronnade”, que pone de manifiesto la “vue pittoresque et convenue”³²⁴ de lo que se está describiendo.

Así mismo, como se apuntó en la introducción, la segunda acepción del *Trésor de la Langue Française* para el sufijo –ade arroja luz sobre un “Suffixe formateur de substantifs désignant des œuvres épiques importantes du point de vue du nombre des épisodes” y, en este sentido, la *espagnolade* queda envuelta en una épica que recuerda a epopeyas tales como l’Iliade, l’Henriade (Voltaire) ou la Franciade (Ronsard).

En este sentido, Florence Delay³²⁵ calificó a la autora de “dramatique et saturnienne” y subrayó la teatralidad inherente al término *espagnolade* (frente a otros como “espagnolisme”) añadiendo

322 Pageaux sostiene que las primeras españoladas en las que aparecen personalidades hispánicas caricaturizadas se registran en la Corte de Luis XIII (Pageaux, 2002: 41).

323 Según la definición aportada por Maurice Grevisse en *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d’aujourd’hui*, (1980), el sufijo –ade “dans certains cas, [il] marque une nuance caricaturale ou péjorative” (p.100) que conviene perfectamente al caso de la “espagnolade” blasquiiana.

324 Adélaïde Blasquez no utiliza *espagnolisme* que, según la definición del Grand Robert (en su reedición de 2001) podría adaptarse al “sentir” vehiculado por la autora. *Espagnolisme* es definido en su primera acepción como: “Façons de sentir et traits de caractère spécifiquement espagnols”; y en la segunda, como sinónimo de *hispanisme*: “Façon de parler, tournure propre à la langue espagnole”.

Adélaïde Blasquez emplea sin embargo el término *espagnolade* que, según el Grand Robert, es un arcaísmo que, además, posee un valor peyorativo (por anexión del sufijo –ade) y que significa: “attitude de bravade; fanfaronnade”. Se recoge también una segunda acepción moderna que se refiere a “Œuvre facile à sujet superficiellement espagnol, où l’Espagne est représentée selon une vue pittoresque et convenue” [ex. Cette opérette est une *espagnolade*].

325 Propósitos recogidos en la entrevista que realicé el 15 de noviembre de 2011.

Ses propos étaient extrêmement *bergaminiens* [...] Elle incarnait son nom espagnol. C'était magnifique : Adelaida Blazquez [...] Elle était théâtrale, Adélaïde. Elle jouait l'Espagne. Et c'est pourquoi elle était si contente de jouer *Los ángeles exterminados* de Mitrani. Dans son interprétation de l'Espagne, elle montrait qu'elle voulait être comme cela mais qu'elle ne l'était pas complètement. C'est l'image qu'elle voulait donner. Et l'image qu'on veut donner est souvent plus importante que ce qu'on est.

No obstante, en esta imagen *sui generis* de España, la recuperación e imitación de los *topoi* o imágenes de larga duración presentes en el imaginario colectivo francés está muy presente³²⁶. A continuación se expone un recorrido a través de estas representaciones “allende los Pirineos” que, sin constituirse en repertorio exhaustivo, recoge algunos de los hitos históricos sobre los que los franceses han construido a lo largo de los últimos siglos su alteridad frente a España y que, como se viene anunciando, Adélaïde Blasquez incorpora a su narrativa a través del mito de la *espagnolade*.

8.2 España en el imaginario francés

Las fluctuantes relaciones sociales, políticas, económicas y culturales entre Francia y España han alimentado la creación de una serie de imágenes hispánicas de larga duración que han quedado grabadas en la retina y en el imaginario francés.

De raigambre medieval, algunas de estas imágenes van paulatinamente implantándose en los siglos XVI y XVII a partir de valores exaltados en el cantar de gesta y en la novela de caballerías (el honor, la pureza de sangre, la galantería, el heroísmo). En este sentido, Elena Real defiende que el Medioevo constituye el periodo en el que se consolida en el país galo la idea de España como alteridad étnica, física y bélica (Real,

326 Recuérdense las declaraciones de la autora en las que afirmaba: “J'arrive en France au lycée. On découvre *Le Cid*, les romantiques français, Mérimée, Victor Hugo et *Hernani*, et je retrouve absolument toute mon espagnolade là-dedans” (Blasquez, 2001: 271).

2002: 84)³²⁷ aunque, Daniel Henri-Pageaux defiende que no se trata de un periodo que suscite demasiado interés en Francia y apenas propicia imágenes de larga duración o estables (Pageaux, 2002: 39).

Es a partir de los siglos XVI y XVII cuando se inicia la consolidación de una serie de representaciones españolas (que se recuperaran a lo largo de los siglos XIX y XX) de las que se nutre el imaginario³²⁸ francés y que, en muchos de los casos, pasarán a formar parte de una leyenda negra antiespañola³²⁹ constituida por acontecimientos históricos tales como la colonización de América y la represión de las poblaciones autóctonas, la persecución de “moros” y judíos en la península ibérica, el reinado de Felipe II, la Inquisición y la Guerra de la Independencia.

8.2.1 Los siglos XVI y XVII: admiración, rechazo y mofa

Los siglos XVI y XVII están marcados políticamente por la pujanza de un sentimiento anti-español –consecuencia del enfrentamiento entre las dos potencias que se encontraban rivalizando por la supremacía

327 Elena Real defiende que, efectivamente, en la Edad Media nace y se consolida el sentimiento de alteridad que caracteriza a las relaciones hispano-francesas y que se plasma en los Cantares de gesta. En ellos, la tergiversación y/ o manipulación de la historia parece, de acuerdo con la investigadora, responder a la imagen que el francés medieval se hacía de la España de la época (Real, 2002: 100).

328 Entendemos las nociones de “imagen” e “imaginario” tal y como lo hace Daniel-Henri Pageaux en su estudio sobre la “imagologie littéraire” (1989). En este sentido, la imagen constituiría el resultado de la toma de conciencia “d’un Je par rapport à l’Autre, d’un ici par rapport à un Ailleurs [...] d’un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle. Ou encore : l’image est la représentation d’une réalité culturelle au travers de laquelle l’individu ou le groupe qui l’ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l’espace culturel et idéologique dans lequel ils se situent. [...] L’image est représentation, mélange de sentiments et d’idées dont il importe de saisir les résonances affectives et idéologiques (Pageaux, 1989: 135-136). En cuanto a « imaginario », lo entenderemos siguiendo la línea de Pageaux como la expresión de una colectividad social y cultural cuya definición queda marcada por la bipolaridad: identidad *versus* alteridad (Pageaux, 1989).

329 Es de rigor señalar que la leyenda negra antiespañola nace en Francia a partir del siglo XV debido a la percepción gala de una desafiante España que abanderaba la hegemonía en Europa. Así lo defiende Jean-René Aymes en el capítulo “España en la leyenda negra francesa durante el siglo XIX” (Aymes, 2005: 297-329) de la obra colectiva: *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español* (recogida en la bibliografía final): “A partir del siglo XV se va constituyendo así, suscitada por un sentimiento de envidia, odio o rencor, una corriente de animadversión hacia aquella España amenazadora y excesivamente ambiciosa” (Aymes, 2005: 302). Una leyenda negra antiespañola que se acentúa con el advenimiento de los Borbones.

européa— que convivirá, paradójicamente, con una admiración cultural hacia la España del Siglo de Oro (1530-1640) cuyas manifestaciones literarias serán recibidas con delectación por los franceses. En el siglo XVII, buena parte de la producción literaria gala se inspiraba en los modelos españoles³³⁰, fundamentalmente en el género teatral (Couvreur, 2002: 221).

El auge imperial hispánico y su irradiación a través de los textos penetran en las letras francesas generando un repertorio de imágenes y referencias de las que el pueblo francés se sirve para crear estereotipos y representaciones de la vecina península ibérica.

Así, se crea un sistema de valores basado en la exaltación del honor, de la pureza de sangre, del coraje, de la nobleza y de la galantería que perdurará en su imaginario colectivo y que será alimentado por un corpus de obras de la literatura española del Siglo de Oro que es traducido, adaptado y/o imitado.

La alusión a dichos valores en el marco de la *espagnolade* blasquiiana cobra un protagonismo destacable: “C’est ma vie, c’est ma souffrance, c’est mon honneur qui sont en jeu!” (Blasquez, 1994: 116), exclama la protagonista de *Le prince vert* cuando los médicos del centro psiquiátrico en el que se encuentra internada intentan que se identifique.

El “honor”, la “honra”, y el “pundonor” (Blasquez, 1994: 75)— que aparecen arbitrariamente en español o en francés en los textos de la escritora— identifican a una “raza”³³¹, la española, también caracterizada por la valentía y la pureza de sangre en la que “l’admirable conjonction de la piété et de la vaillance, incarnent aujourd’hui comme hier les vertus majeurs de l’Espagne éternelle” (Blasquez, 1999: 79).

También el coraje, el odio y la rabia parecen formar parte de un sistema de valores que la autora atribuye a un país en el que “la rage et la haine de vivre [qui] affolent les yeux des Espagnols” (Blasquez, 1968: 32).

330 Losada Gaya, amparándose en las tesis de Pierre Brunel llega incluso a defender que existiese una “dependencia” de la literatura francesa respecto a la española del Siglo de Oro (Losada Gaya, 1990).

331 Aunque no simpatizo con este término, denostado por la antropología contemporánea, su uso aquí responde al empleo que de él hace la autora en el seno de un discurso eminentemente esencialista.

Ma haine, ma haine...Mordienne, comme vous y allez !

Ma vie privée, messieurs, ne vous concerne pas, je vous interdis de toucher, c'est une question d'honneur. Mais comprenez-vous seulement ce que cela signifie, l'honneur, *la honra, el pundonor* ? Est-ce qu'il existe seulement un mot pour le dire dans votre langue à vous ? (Blasquez, 1994 : 75).

Por otra parte, el español es en este siglo en una lengua ampliamente difundida en Francia, convirtiéndose incluso en lengua de la cultura en la Corte. También en el ámbito religioso se produce una notable influencia de la mística de Santa Teresa de Jesús con la llegada de religiosas carmelitas a Francia, y la materia granadina ejerce, en esta época, una notable influencia en el panorama galo a través de la “literatura maurófila” (Cascón Marcos, 2002: 273)³³² y de una tipología de obras en las que prima la idealización y el estetismo: los romances (normalmente intercalados en el cuerpo de los textos) y la novela hispano morisca- fundamentalmente a través de las adaptaciones y variaciones del relato del Abencerraje. Se trata de un corpus que se convertirá en “una reserva de exotismo” (Pageaux, 2002: 39)³³³ y en fuente de inspiración para los románticos del XVIII y XIX, consolidando la imagen de España (a partir de la Granada mora) como “tierra de *politesse* y *galanterie*, de *héroïsme* y de *générosité*” (Cascón Marcos, 2002: 287).

En la narrativa blasquiiana, no existen pasajes que transporten al lector a la ciudad nazarí (salvo de forma indirecta por evocación del poeta Federico García Lorca) aunque si se describe otro de los símbolos que, desde la Edad Media, monopolizó la imagen de España ante la mirada francesa: el Califato de Córdoba³³⁴.

332 Para un estudio más amplio sobre el tema de la materia de Granada y la literatura maurófila, véase: Cascón Marcos, Jesús (2002). “La materia de Granada: primeros ecos de la literatura maurófila”, pp. 273-288; y, Sanz, Amelia. “La materia de Granada en la segunda mitad del siglo”, pp. 289-298, en: BOIXAREU, M. y LEFÈRE, R. (coord.) (2002): *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* Madrid: Ed. Castalia.

333 Véase entre otras las *Orientales* de Victor Hugo.

334 Elena Real defiende que “El renombre y la fama de que gozó en el mundo cristiano la capital del Califato de la España musulmana quedan probados al comprobar las incontables ocasiones en que en los cantares de gesta Córdoba aparece como el reflejo de la desbordante opulencia arábigo oriental, tan admirada por la empobrecida Europa del Medievo. La épica ve en ella el símbolo de lo que para el imaginario del hombre medieval debía de ser la ciudad capital del riquísimo califato” (Real, 2002: 93).

En *Le prince vert*, con motivo de un Congreso al que supuestamente asiste la protagonista de la obra (se trata de un delirio mientras está internada en el hospital psiquiátrico), ésta describe, en tono etnográfico, uno de los parajes próximo a la ciudad andaluza³³⁵. Sin embargo, como en otras ocasiones (sobre todo, cuando empieza a percibirse con mayor acuidad su sentimiento de decepción por España y, más tarde, su hispanofobia) la autora se sirve de la que fuese rica capital del reino sarraceno para mostrar la decadencia de un país empobrecido tras la posguerra y los años de dictadura, habitado por una “población miserable” y no instruida que, como puede observarse en relación a los comentarios que realiza sobre la lengua,

Visiter le célèbre ermitage de Picabroches, là-haut, dans les premiers contreforts de la sierra de Cordoba [...] Quelle est notre surprise, une fois arrivés sur les lieux ! Ces ruines, que nous croyions inhabitées, sont défigurées par les bâches et plaques de tôle ondulée qui les recouvrent. On dirait d’un bidonville. L’ermitage, lui-même ainsi que le monastère mozarabe attenante (édifié, après coup, au cours des âges ?) ont été aménagés tant bien que mal par une population misérable. Grouillement insensé d’hommes, de femmes, enfants, vieillards et vieillardes, tous petits, maigres, burinés, basanés, tous d’un type gitan accusé. Ils nous dévisagent [...] Notre intrusion n’as pas l’heur de leur plaire, faut croire. Ils se mettent à parler entre eux, hommes, femmes, jeunes hommes, jeunes filles, enfants, anciens, anciennes, avec une véhémence, une volubilité sans pareil. Ils sont drôlement accoutrés pour des gitans : les hommes et les garçons portent une espèce d’étroite lévite noire et un bonnet rond sur le sommet de la tête d’où s’échappent de bizarres rouflaquettes qui leur tire-bouchonnent le long des joues ; les femmes et les filles ont les bras couverts jusqu’aux poignets et les jambes enserrées, malgré la chaleur, dans des bas de laine foncée. Ils parlent une drôle de langue, pour faire bonne mesure. C’est de l’espagnol et ce n’est pas de l’espagnol. J’ai l’impression de revenir des siècles en arrière. N’est-ce pas avec ces mots, ces locutions, ces tours grammaticaux que Sancho Panza s’adresse à Don Quijote et Don Quijote à Sancho ? Pas vraiment. L’espagnol, si vous

335 Particularmente la autora hace referencia al “ermitage de Picabroches” del que no se ha encontrado información sobre su existencia real.

voulez mon avis, est une langue de sous-développés ou de surdéveloppés, à votre bon cœur, qui n'a guère eu besoin d'évoluer à travers l'histoire moderne, tant elle était achevée dès l'époque de Miguel de Cervantes Saavedra, sinon de Fernando de Rojas. Conclusion : pas un paysan castillan d'aujourd'hui n'a lieu de se mettre martel en tête s'il lui vient à la fantaisie de se replonger dans les aventures de l'ingénieur hidalgo ou de cette carne de Célestine. Le parler des gitans de Picabroches me semble toutefois remonter plus haut encore. J'y retrouve plein de mots latins appris en classe de sixième. Il me rappelle aussi, ce parler, la musique à la fois ingénue et sauvage des poèmes nés en Espagne bien avant la conquête des Amériques, bien avant la Reconquête tout court contre les *envahisseurs* arabes et juifs. Poèmes jaillis des tréfonds du peuple souffrant. Dans les rues des villes comme en rase campagne, dans la guerre ou les coups de main, dans les affres de la peur ou l'humiliation de la défaite. Mais toujours dans une fulguration de spontanéité, dans la vérité vraie d'un réel instant de réelle vie vécue. Ce qui explique qu'il n'est pas un espagnol normalement constitué qui ne vénère ces poésies et chansons recueillies après coup par les lettrés juifs ou arabes dans les *Cancioneros* et *Romanceros*. Serais-je, l'un dans l'autre, bon an mal an, une Espagnole normalement constituée ? (Blasquez, 1994: 127-129).

Como ya se había avanzado, la decadencia hispánica posterior a 1650 condiciona un sentimiento anti-español que se intensificará a partir de 1661 con el reinado de Luis XIV. De acuerdo con Jean-Pierre Almalric “en la corte francesa ya no se siente temor frente a España, sino desprecio o compasión, en el mejor de los casos” (Almalric, 2002: 201).

Este descrédito, cuyo objetivo político estaba motivado por la aspiración de Francia a sobreponerse a España como hegemonía europea, utiliza dos acontecimientos históricos que tendrán como corolario la construcción de un conjunto de tópicos negativos en torno a la Inquisición, erigida bajo el estandarte de la pureza de sangre, y las sangrientas conquistas de los territorios americanos motivadas por un ímpetu imperialista que, en cualquier caso, acabarían convirtiéndose, no sólo en una conquista territorial, sino en una cruzada religiosa de los territorios de ultramar. Sendos acontecimientos se convierten en dos de los más representativos hitos de la leyenda negra antiespañola.

En el universo blasquiano, el estigma de la España inquisito-

rial, en paralelo a la idea de la pureza de sangre (que quizá la escritora transmitiera a su hija), afecta directamente a la relación materno-filial cuando una joven Isabel Bikich³³⁶ decide convertirse al judaísmo. La escritora-narradora de *Le bel exil* recupera la figura de los marranos y los conversos para relatar metafóricamente la incompreensión de una madre hacia una hija que rechaza continuar la tradición hispánica

Chair de ma chair, elle savait à quoi s'en tenir sur ma mémoire d'emprunt, l'enfant débaptisée. Et elle refusait à bon droit de la perpétuer [...] Il lui fallait une mémoire, un légendaire, un territoire à soi. Le judaïsme faisait l'affaire. Et d'opter pour le judaïsme. Et de s'expatrier. D'émigrer en terre promise. [...] De façon à occulter à tous et surtout à soi-même ses origines douteuses. Les *marranos* ne s'y prenaient autrement tenus qu'ils étaient de donner sans repos ni trêve des gages de leur fidélité à la vraie foi s'ils voulaient échapper aux bûchers de l'Inquisition. À cette réserve près que l'intéressée n'avait même pas eu à se convertir, nul ne s'avisant d'en douter, de la pureté de son ascendance, à commencer par elle-même. Et qu'elle ne se serait pas exposée non plus, contrairement aux *conversos* de l'Espagne inquisitoriale, au supplice du feu pour crime de trompe-l'œil aggravé de porte-à-faux, si l'on en était venu à suspecter la validité de son orthodoxie. Encore qu'elle y eût risqué de voir la montage s'écrouler comme château de cartes et elle avec. Ou de brûler de ses propres feux jusqu'à n'être plus qu'un monceau de cendres (Blasquez, 1999: 251-252).

Por otra parte, los paradójicos sentimientos que conviven en el siglo XVII tendrán también su reflejo en una actitud de mofa hacia el pueblo español cuyo reflejo aflora en las relaciones y diarios de los viajeros del siglo XVII³³⁷ a través de descripciones pintorescas de sus gentes, salpicadas de cualidades negativas. En este sentido, valores tales como la pereza, la arrogancia, el patriotismo vanidoso, el honor, la hipocresía y el gusto por las apariencias, la doble moral religiosa, el amor-pasión y los celos,

336 Hija de Adélaïde Blasquez.

337 Jiménez cita, entre otros a Bertaut (1664); Brunel (1665) y D'Aulnoy. Para una lectura más amplia, véase: "Viajes a España a la francesa" de Dolores Jiménez, en: BOIXAREU, M. y LEFÈRE, R. (coord.) (2002): *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...*, Ed. Castalia, Madrid.

etc. (Jiménez, 2002) irán enraizando a modo de tópicos en la conciencia francesa y en su imaginario colectivo a la hora de representar a un país cada vez más esquilmo como consecuencia de las derrotas imperiales.

Estos tópicos cristalizan en la narrativa blasquiiana y sirven a la autora para autoconvencerse (a través del monólogo interior) de su no pertenencia a la que, en un tono esencialista, califica de “raza española”

Allons, Adelaida Blázquez, foin des nostalgies perverties, cette race émasculée n'est pas la tienne, ces bourgeois fainéants ne sont représentatifs d'aucune patrie ni d'aucune langues dignes de ce nom, s'ils sont représentatifs de quelque chose, c'est d'une caste d'héritiers qui offre trop peu de variantes ici ou là pour qu'on soit tenté de les différencier (Blasquez, 1999 : 80)

En definitiva, las relaciones hispano-francesas durante el siglo XVII³³⁸ están marcadas por la paradójica y fluctuante convivencia de un sentimiento de admiración en el plano cultural y literario- que se refleja fundamentalmente a través de la traducción, adaptación e, incluso, imitación de las comedias españolas del Siglo de Oro y de la materia Granadina- y por un paulatino rechazo y desprestigio en el plano político, motivado por la rivalidad en la carrera hacia la supremacía europea. En esta aspiración hegemónica, algunos capítulos de la Historia de España servirán al país vecino para desprestigiarla, a través de la deslegitimación de su política que se focalizará en; por una parte, una crítica a las políticas imperialistas y a las conquistas de ultramar; por otra, una confrontación frente a las tiránicas campañas contra los protestantes holandeses abanderadas por parte de Felipe II y a la persecución de la herejía a través del Tribunal de la Inquisición.

Precisamente, la figura de Felipe II, recuperada en la literatura francesa del siglo XVIII³³⁹, aparece (aunque de forma puntual) en los textos blasquiianos a través de la tiránica presencia del “prince étrang-

338 Se ha de tener en cuenta que mi interés está orientado hacia la formación de imágenes duraderas en el imaginario francés sobre Francia y no a la inversa. Por tanto en la mirada que Francia arroja sobre España.

339 La tiranía mítica de Felipe II atraviesa las fronteras peninsulares y se extiende a la literatura francesa, recuperada por Théophile Gautier en su *Voyage en Espagne* (1843) y, posteriormente, por Edgar Quinet en *Mes vacances en Espagne* (1846).

er” que abanderara la guerra de Flandes y somete al pueblo envileciéndolo, eliminando su conciencia colectiva y tornándolo contra sí mismo.

En *Le bel exil*, a través de la doble “mise en abyme” en la que se reproduce uno de los fragmentos de la memoria universitaria de un antiguo compañero del padre de la escritora (Juanito González) titulada “Erasmus y España”³⁴⁰, se recupera este episodio histórico al tiempo que se ponen de manifiesto las convicciones humanistas del progenitor de la escritora de modo a perpetuar su memoria, objetivo fundamental de la obra:

Au temps d’Erasmus, l’Espagne constituait le terrain le mieux préparé pour recevoir la semence de l’humanisme, et c’est pour cette raison qu’Erasmus y trouvera le plus d’amis. Dans toute l’Espagne, on clamait : il n’y a que les bigots et les abrutis pour dire du mal d’Erasmus. À la cour, à la ville, dans les auberges ou sur les chemins, et jusque dans les églises et les monastères, rares étaient ceux qui ne faisaient leur lecture favorite de *l’Enquiridion* d’Erasmus. Mais l’Espagne, peu à peu, allait entrer dans la nuit. Contrainte, sous la bannière d’un prince étranger, de soutenir une cause qui n’était pas la sienne, on la verra participer en Flandre, en France, en Italie, dans le monde entier, à des guerres dont son peuple sortait avili et qui n’allaient pas tarder à la laisser exsangue. Le pouvoir impérial, cependant, entendait les poursuivre coûte que coûte, ces guerres dites saintes et, il va de soi, glorieuses. Aussi usera-t-il, pour parvenir à ses fins, du moyen bien connu qui consiste à imposer par la terreur l’unité des consciences en combattant sans merci l’ennemi intérieur. Cet ennemi intérieur qu’il s’agissait d’extirper de vive force de l’âme collective, c’était l’enseignement d’Erasmus, c’était cet humanisme qui, aujourd’hui comme hier, représente un danger majeur pour les maîtres du monde (Blasquez, 1999: 28).

Salpicada de detalles biográficos de la vida del padre de la escritora, se intercalan comentarios históricos que enlazan con el periodo de la Guerra Civil y de la Dictadura franquista. Se observa así como la escritora establece correlatos históricos entre diferentes acontecimientos que la llevan a denunciar el carácter inquisitorial, represor e intolerante

340 Una memoria que el padre afirma haber conservado “d’un exil à l’autre” (Blasquez, 1999: 29).

de una España dominada por “l’Église catholique, apostolique et romaine” (Blasquez, 1999: 26).

8.2.2 Los siglos XVIII y XIX: la moda del “voyage en Espagne”

Por su parte, los siglos XVIII y XIX, están protagonizados por la literatura de viajes³⁴¹ que constituye una mediación de vital importancia en la construcción de imágenes que, bajo la pátina romántica, perdurarán en el imaginario francés en siglos subsiguientes. Es en esta época cuando afloran con mayor auge las imágenes pintorescas, convirtiendo a España en un decorado de tintes folklóricos y exóticos que, en ocasiones, servirá, incluso, de mofa y ridiculización del país vecino³⁴².

C’est au XVIIIe siècle que les idées reçues sur l’Espagne deviennent franchement négatives, au moment même où la grandeur française succède en Europe à la grandeur espagnole [...] Le pays est désormais, pour la pensée philosophique et politique, un contre-modèle et, à partir de la Révolution française, un ennemi. La guerre d’Indépendance [...] oppose définitivement les deux pays à l’entrée du XIXe siècle (Angostures, 2004: 10).

Sin embargo, para Adélaïde Blasquez, la “folie meurtrière” (Blasquez, 1999: 235) se impone a la visión folclorista y la evocación de las invasiones napoleónicas despierta la esencia de la Inquisición³⁴³ y del oscurantismo que acabasen con “l’espoir des esprits libres au pays de la haine et de la passion de vivre...” (Blasquez, 1999: 235).

En una delirante conversación de la protagonista de *Le bel*

341 Benassar recopila algunos de los títulos de más relevancia publicados en esta época: *Tableau de l’Espagne moderne*, de Bourgoing (1797); *Voyage historique et pittoresque de l’Espagne moderne* de Alexandre de Laborde (1806-1820), *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier, con diez ediciones publicadas entre 1843 y 1875.

342 Véase, entre otras obras, *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais.

343 Véase la entrada sobre la Inquisición del *Dictionnaire amoureux de l’Espagne* de Michel del Castillo. En ella, el escritor coincide con la visión presentada por Adélaïde Blasquez y sostiene: “L’Inquisition, on le voit, dépasse le cadre de l’Espagne qui n’aura eu que le triste privilège de mettre en scène, de codifier avec un soin méticuleux une institution dont les rouages et le fonctionnement montrent, certes, la folie de l’État, mais peut-être une tendance secrète de la nature humaine” (Del Castillo, 2005: 277).

exil consigo misma (aunque supuestamente la interlocutora es su hija) aparecida en el capítulo “*Reverie d’un soir*”, Adélaïde Blasquez evoca las guerras napoleónicas. Lo interesante del pasaje a continuación reproducido, radica en la alusión al espíritu oscurantista de la Inquisición que, según la autora, forma parte inherente de la identidad peninsular y, por ello, emerge a través de los distintos conflictos que acontecen en España, incluida la Guerra civil de 1936:

APRÈS l’équipée napoléonienne en Espagne...

Mais qu’est-ce que tu as, Maman, ça ne va pas ?

À peine moins mortifère pour l’ensemble des parties en présence que la campagne de Russie...

Ne bouge pas surtout, reste assise, je vais aller te chercher un verre d’eau.

Après cet accès de folie meurtrière, le retour en force de l’Inquisition et de l’obscurantisme tue l’espoir des esprits libres au pays de la haine et de la passion de vivre... (Blasquez, 1999: 236).

De modo que, frente a la exótica imagen de una España cuyo folclore es realzado por los viajeros románticos, Adélaïde Blasquez adhiere en sus textos de modo más recurrente a la imagen de una España intolerante, abanderada por la ortodoxia católica y cuyo correlato histórico reposa sobre la represión religiosa y la persecución de los herejes. De ahí que en sus textos sean corrientes las alusiones a “notre Sainte Croisade”, “l’Espagne éternelle”, “l’anti-Espagne” (Blasquez, 1999: 81) o “l’Espagne Très-Catholique” (Blasquez, 1999: 120).

La desigualdad económica entre una Francia cada vez más industrializada a finales del siglo XIX cuyo imperio colonial seguiría expandiéndose durante las primeras décadas del siglo XX, aparece confrontada a una España en declive con la pérdida de sus últimas colonias. Dicha asimetría incidirá, de acuerdo con Amalric, en la formación de los estereotipos entre sendos países. Así, “frente al tipo del francés culto, educado, presumido, que se va propagando en España, se esboza en Francia la imagen del español tosco, hambriento, colérico” (Amalric, 2002: 451).

También esta imagen de una España rural, atrasada y atávica está presente en la narrativa blasquiana a través de la descripción de

sus habitantes y de sus costumbres. Al igual que pudo observarse en el cuadro sobre los habitantes del poblado de Córdoba, y en la descripción que la autora esboza en *Mais que l'amour d'un grand Dieu* sobre el hombre procedente del Valle de la Adaja³⁴⁴, en *Le bel exil* la descripción del cura que oficia la misa del padre redundante en los mismos tópicos: personas de pequeña estatura, de piel oscura, enjutas y arrugadas que se asemejan a campesinos: “Petit, maigre, noiraud, malgracieux, dédaigneux des civilités, il ferait plutôt penser à un paysan de la Castille profonde” (Blasquez, 1999: 83).

Esta predominancia de la España rural y folclórica afecta seguramente a la expansión en Francia de la imagen de Andalucía como metonimia española.

Sin embargo, al margen de las ya citadas referencias a Córdoba (más inspiradas en la imagen medieval del Califato), la narrativa blasquiana, se caracteriza por un predominio de la imagen castellana frente a la andaluza, dados sus orígenes y sus referencias literarias.

En el siguiente pasaje, la autora evoca la ciudad natal de su padre a la que éste retornaría para recibir sepultura³⁴⁵

C'est à Avila qu'il aurait demandé à reposer – mais, ay, n'y a-t-il donc pas d'autre mot ?-, s'il avait eu voix au chapitre. C'est la terre aride d'Avila qui l'avait constitué et l'épaisseur de son légendaire, ce légendaire qu'il s'était tant appliqué à me transmettre ; c'est à cette terre-là et à ses légendes ancestrales, qu'il m'incombe de le rendre, à présent qu'il se trouve préservé à jamais de toute collusion avec la médiocrité avaricieuse de ses concitoyens. Toujours je l'avais vu divisé entre la dévotion et la répulsion qui lui inspirait sa ville natale. Longtemps j'avais cru ou voulu croire, devant la rage d'amour et la rage de haine qui le secouaient à sa seule vocation, qu'aucun accommodement ne serait jamais possible. D'où tirais-je maintenant la certitude qu'il me revenait d'assurer ce rapatriement, de sceller cette réconciliation ? Parce qu'il n'avait plus

344 Recuérdese que en *Le prince vert* los habitantes de Picabroches son : “vieillards et vieillardes, tous petits, maigres, burinés, basanés, tous d'un type gitan accusé” (Blasquez, 1994 : 128) y en *Mais que l'amour d'un grand Dieu...*, el hombre del Valle de la Adaja se caracterizan por ser “un petit homme maigre dont le visage présente cet assemblage de cassures, de gorges et de sillons” (Blasquez, 1968: 32).

345 Véase también la descripción de Ávila aparecida en la primera obra de la autora recogida en el epígrafe 7.4. sobre los lugares de memoria.

son mot à dire ? Parce qu'il se trouvait enfin en mon pouvoir ? Parce qu'il m'offrait une occasion rêvée de l'engluer malgré lui dans le cauchemar esthétique dont il prétendait m'affranchir ?

Non pas. En aucune façon. Pepe ne m'accuserait pas de confondre, à mon habitude, certitude et évidence passionnelle (Blasquez, 1999 : 76)³⁴⁶.

De modo que, dada su ascendencia paterna abulenses, la escritora interioriza Castilla como representativa de la totalidad y de la unidad española, predominando en sus textos la descripción de escenas y paisajes enclavados, fundamentalmente, en los alrededores de Ávila y Madrid, ciudad esta última en la que vivió hasta los cinco años.

Les femmes en tenue de grand deuil- mais les femmes de ma notre Vieille Castille ne sont-elles pas toujours en grand deuil ?-, les hommes en habits sombres, elles, coiffées de leur mantille, eux, le chapeau à la main, encore qu'on distingue dans le lot trois militaires plaisamment chamarrés- le plus âgé des trois, je l'apprendrai par la suite, est mon oncle Valeriano et le commandant de la place, les deux autres, cousins issus des germains, font partie de l'État-major du Généralissime, on n'est pas né sous le chou, nous autres-, sont accourus en force, décidés à défendre pied à pied leur territoire idéologique contre tout débordement allogène, tels ces moines-soldats, honneur de notre lignage, qui, par l'admirable conjonction de la piété et de la vaillance, incarnent aujourd'hui comme hier les vertus majeurs de l'Espagne éternelle (Blasquez, 1999 : 79).

La exotización del carácter castellano³⁴⁷ calificado de austero y altivo, la referencia a la rabia y al odio presentes en la mirada de los personajes españoles, así como la recurrencia a estereotipos que la

346 Recuérdese también la descripción de Ávila que la autora realiza en su primera obra recogida en el epígrafe 7.4.: "*Avila de los santos y de los cantos*, mais nul n'y chante (car par *cantos* il faut entendre ici pierres, cailloux et non pas chants), plateaux pelés, pierres et ciel, saoule de Dieu sous une lumière non moins impitoyable que ses hommes, Teresa de Cepeda y Ahumada y meurt de n'y pas mourir, *Ciudad del silencio*, la ville du silence, les cloches s'entendent si bien à y battre le temps que l'on y méconnaît l'usage des montres [...]" (Blasquez, 1968: 32-33).

347 Esta visión del español está presente también en el *Dictionnaire amoureux de l'Espagne* de Michel del Castillo que concluye con la siguiente descripción de los atributos prototípicos del carácter español: "Tant qu'il restera un Espagnol vraiment vivant, c'est à **dire animé de la passion la plus sauvage**, de la **fureur** de dépasser la réalité médiocre, un Espagnol habité d'une **folie superbe**- tant que cet homme existera, l'Espagne vivra" (Del Castillo, 2005: 406).

autora erige como elementos centrales del folclore español –por ejemplo, el luto y la muerte– esbozan una pintura en la que se combinan el barroquismo expresivo con la austeridad, presentando una visión de España romántica, por lo contrastada, aunque distanciada de la visión folclorista andaluza de algunos viajeros franceses.

À côté de l'homme, non moins austère, non moins hautaine, une vieille en noir. Dans les villages de Castille, où le grand deuil se porte deux ans et où les familles sont tellement étendues que la mort d'un parent survient toujours à temps pour prendre la relève du deuil précédent, les femmes, dès leur première mort, prennent le parti de s'habiller de noir de la tête aux pieds une fois pour toutes (Blasquez, 1968: 32).

La autora desarrolla un conjunto de reflexiones en torno a la muerte que se acompañan de un campo semántico en el que introduce términos en español (cementerio, póstumo, camposanto, cadáver, etc.) y que sirven, a través de la reflexión metalingüística, para dar cuenta de su percepción sobre el país en que vivió sus primeros años de niñez poniéndolo en relación con la tierra y sobre todo, con la lengua de los países que la acogieron (Bélgica y Francia)

Elle avait bien dit cadavre ou, plus exactement, *cadaver*, et le mot m'avait heurtée. En l'absence du e muet final qui fait office d'amortisseur de consonnes chez son équivalent français et suffit à émousser la rudesse de l'ensemble, *cadaver* appelle toute une série de vocables dont s'offense le bon goût. Je n'entendrai ou ne verrai plus que lui par la suite. Je mettrai du temps à me l'incorporer. Faite aux raffinements de ma culture d'emprunt, où la langue a des pudibonderies inusitées [...] (Blasquez, 1999: 69).

La descripción de las exequias de José Martín Blasquez en *Le bel exil* acumulan la mayoría de comentarios y de descripciones de escenas arquetípicas a partir de las cuales la autora comienza a poner de manifiesto su desarraigo a una cultura hispánica marcada por el nacionalcatolicismo del franquismo

Je pousse le trait au noir ? Sûrement pas. Cette cérémonie, ils la veulent conforme aux commandements de notre Sainte Eglise, on imagine bien,

mais expéditive, ça ne fait un pli. Et comme nul n'est maître de ses pensées, je me mets à ergoter à part moi, comme ça, en passant, sur ce mot désuet, *camposanto*, lequel, à ma connaissance ne survit plus, de nos jours, que dans certaines localités de la Castille profonde où l'on ne manque jamais une occasion de mettre en avant, ainsi qu'aux plus beaux temps de l'Inquisition, sa qualité de vieux chrétien au sang pur de tout alliage avec l'Infidèle.

Et à tant divaguer en pensée, je me surprends à le comparer au terme générique de « cimetière » en usage dans ma patrie d'emprunt, et ne voilà-t-il pas que par sa neutralité bienveillante, jointe à une touche d'universalisme combien étrangère à ceux de ma race, le mot français, à sa seule évocation, me pince au cœur, allons, Adelaida Blázquez, foin des nostalgies perverties, cette race émasculée n'est pas la tienne, ces bourgeois fainéants ne sont représentatifs d'aucune patrie ni d'aucune langues dignes de ce nom, s'ils sont représentatifs de quelque chose, c'est d'une caste d'héritiers qui offre trop peu de variantes ici ou là pour qu'on soit tenté de les différencier (Blasquez, 1999: 80).

En este sentido, la muerte del padre de la escritora representa simbólicamente el entierro de su visión ideal de España.

De la exaltación de una serie de valores asociados a la hidalguía y al carácter noble de los españoles, la visión presente en los textos blasquianos pasa a ser la de una España oscurantista, intolerante, católica, ignorante y atrasada que hunde sus raíces en la leyenda negra inquisitorial y en las cruzadas religiosas de ultramar y que despierta con toda su virulencia con la Guerra civil y el régimen dictatorial franquista.

8.2.3 El siglo XX: la Guerra civil, el exilio y la memoria republicana

En el siglo XX un acontecimiento crucial determinará la mirada arrojada por una parte del pueblo francés hacia España: la Guerra civil y, en el caso que se presenta en esta Tesis, el exilio de los republicanos españoles perdedores de la misma.

De acuerdo con Bennassar, el rol desempeñado por los hijos de los emigrantes españoles refugiados en Francia durante y después de la

guerra civil fue considerable en relación a la expansión del conocimiento de España en Francia

La instalación en Francia de varios centenares de miles de refugiados, y después de emigrantes españoles, cuyos hijos, tras superar frecuentemente con éxito sus estudios, manifestaron un vivo interés por la Historia de España y a veces participaron en su conocimiento (Bennassar, 2002: 24).

En esta misma línea, Jean Tena defiende que los escritores del exilio español en Francia (su estudio lo limita a Michel del Castillo, Jorge Semprún y Agustín Gómez-Arcos) contribuyeron a reforzar las imágenes que, durante la guerra civil española y el franquismo, hubiesen aparecido en textos de escritores franceses como Malraux, Bernanos, Claude Simon o Pieyre de Mandiargues en los que no se solía abordar la memoria republicana y que relegaban a un segundo plano el relato de la dictadura³⁴⁸. Este vacío, vendría a ser completado por unos escritores de origen español doblemente exiliados (física y lingüísticamente) que, de acuerdo con Tena, contribuyeron a profundizar en la imagen contemporánea de España en Francia, fundamentalmente en el plano lingüístico y cultural (Tena, 1994: 56-57).

En otras palabras, estos escritores introducen en la narrativa francesa referencias nuevas que vienen a añadirse a aquellas construidas a partir de imágenes socio-históricas y literarias ya implantadas en el imaginario francés³⁴⁹, en muchos casos, a través de la recuperación de los símbolos de la República y/o de autores víctimas de la Guerra civil (y de sus obras) que, a través de estrategias intertextuales, pasaban a formar parte del texto en francés.

En la obra blasquiiana, las referencias al inicio de la Guerra civil emergen tanto en *Les ténèbres du dehors* como en *Le bel exil* cuando se describen los días previos al exilio. En el siguiente pasaje, se esboza una pintura de la casa familiar de la calle Ponzano cuando

348 Un ejemplo interesante de esta relación de recuperación de la memoria histórica a través de la literatura y de las relaciones intertextuales establecidas entre los escritores franceses y los españoles hijos de exiliados la encontramos en la novela de Lydie Salvayre, ganadora del premio Goncourt 2014, *Pas pleurer*, que se construye, a modo de palimpsesto, sobre *Les grand cimetières sous la lune* (1938) de Georges Bernanos.

349 Las ya citadas España musulmana, la Inquisición, la España rural y costumbrista que aflora a través de los pintorescos cuadros del romanticismo, etc.

un hombre irrumpe para anunciar el comienzo de la guerra. En ella pueden observarse la presencia del sustrato español, la omnipresencia de oraciones religiosas así como el simbolismo del día en el que la noticia tiene lugar: día de Santiago patrón de España (fecha coincidente con el cumpleaños de la escritora).

Un homme barbu, sale, en combinaison d'ouvrier, fait irruption dans notre appartement de la calle Ponzano. Il tombe mal et sa tête ne me revient pas. Voilà bien une heure que nous sommes tous réunis au salon, enfants, *chachas*, cuisinière, mère de famille, à enfilez des Notre-père et des Je-vous-salue-Marie sur l'ordre de cette dernière et, attentive aux coups de feux isolés ou aux rafales de mitraillettes de plus en plus rapprochées, je viens de me faire tancer parce que je vais trop vite en besogne.

J'en suis encore tout chose, je ne me rappelle pas que ma mère m'ait jamais remise à ma place avec une telle rudesse. Mais c'est comme ça et pas autrement, elle juge inadmissible, en de telles circonstances, qu'on puisse balancer avec si peu de ferveur ses Padre nuestro que estás en el cielo sea el tu nombre et faire du *Dios te salve, María* une bouillie pour les chats ou l'enchaînement effréné du *Y bendito sea tu nombre amén Jesus* ôte tout sens à ce « Et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni ».

L'homme en bleu de travail serre l'aîné des enfants contre lui tout en soulevant dans ses bras la petite cadette. Il sent le pas-lavé, la sueur refroidie, le cuir, le tabac et d'autres odeurs d'homme qui ne sont pas de mon goût. Toutes ces conditions réunies font que je suis peu disposée à accepter les baisers d'un barbu négligé sur sa personne, et moins encore à le reconnaître pour mon père. C'est aujourd'hui la fête de Saint-Jacques de Compostelle, patron de l'Espagne. Nous sommes le 25 juillet 1936.

Les ai-je vraiment entendus ou si je les ai inventés de toutes pièces, les mots que va prononcer ce père à la cantonade une fois qu'il m'aura posée à terre : « Amis, il faut partir, c'est la guerre civile » ?

Son épouse, elle, ne l'entend pas de cette oreille. Notre départ pour d'autres cieux de catastrophe sera différé. Pour des raisons diverses (Blasquez, 1999: 129-130).

Así mismo, la petite Emma de *Les ténèbres du dehors* recrea en tono épico la imagen de un Madrid en llamas, la exaltación de unos

valores republicanos que se oponen al fascismo franquista y, acto seguido, describe el inicio del exilio emprendido desde el puerto de Alicante

- Madrid, septembre 1936, calle Ponzano nº 24, notre maison, tout en haut de notre maison, la terrasse, sur la terrasse, Segismundo et nous deux Alejo. Plein de soleil [...]. Des flammes, oui, tout d'un coup des flammes, partout, de tous les côtés à la fois, aux quatre coins de Madrid, d'immenses flammes rouges, elles montent, montent de plus en plus haut, à d'autres terrasses il y a des gens qui ont quitté leur cave pour voir ça, ils crient que ce sont des églises qui flambent, ils disent que les Rouges ont mis le feu à toutes les églises de Madrid, et nous on trépigne, nous on bat des mains, on saute, on danse de joie sur notre terrasse, et puis on se met à hurler *Viva la República, Viva la República*, et on montre le poing aux avions qui passent au-dessus de nos têtes, et ce qui est drôle c'est que eux, les avions, ils ont arrêté de tirer puis de lâcher leurs bombes à ce moment-là, alors, nous on leur montre et on leur crie des injures, on crie à s'en faire péter les cordes vocales : *Criminales, abajo Franco, mueran todos los fascistas*, à mort, à mort, à mort.

- Plus vite, pour l'amour de Dieu !

- Alicante, novembre 1936, faisons adieux sans larmes à papa, car excités comme des puces. Lui, papa, sur l'appontement, tout petit, tout gris dans son costume civil mis pour passer inaperçu, son visage de supplicié, papa tout tassé ratatiné, là-bas, sur l'appontement.

- Laissons ça, veux-tu. (Blasquez, 1981: 43)

- Embarquons avec maman direction Gênes, via Mahon, sur rafiot minable, la Vierge-des-Sept-Grâces, qu'il s'appelle, ce bateau pourri, les gens disent qu'on n'arrivera jamais vivant à Mahon, maman dit qu'il ne faut jamais écouter les gens, d'ailleurs on n'a pas le choix, c'est le sauve-qui-peut, les gens, eux, c'est tous des réfugiés franquistes, fuient massacres des Rouges, nous on est des Rouges, nous on est les seuls Rouges là-dedans, seulement personne n'en sait rien, alors, le tout c'est de tenir sa langue (Blasquez, 1981: 32-33).

Otro ejemplo del cuadro sociohistórico dibujado por la autora en su obra lo constituye el relato de vida de Josefa en *La ruche*. A través de la historia particular de la exiliada española, Adélaïde Blasquez se cuenta a sí misma, denuncia el absurdo de una guerra fratricida y evo-

ca los síntomas habituales de un dolor universal causado por el exilio. Igualmente, la autora refleja el sentimiento extendido de los exiliados españoles hacia un país, Francia, que los asiló en campos de refugiados como el de Argèles pero que no los acogió (“France, terre d’asile mais non d’accueil”), aunque más tarde muchos de ellos lucharan en la Resistencia contra el régimen de Vichy

Sa vie, je la connais à peu près aussi bien que je connais la mienne. Elle me l’a si souvent racontée, et de bout en bout, et en ajoutant chaque fois tel ou tel détail inédit, telle ou telle particularité nouvelle. Elle aurait même pu se passer de me la raconter, à tout prendre, car son histoire est celle de n’importe quel enfant de l’exil, quelles que soient les origines de ses ascendants. A condition, toutefois, que l’exil de la famille ait eu des causes politiques et non économiques. Et à quelques variantes près selon que la terre natale s’appelle l’Arménie, la Russie, l’Italie, l’Espagne, la Grèce, la Yougoslavie, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, la Pologne, rectifiez et complétez s’il vous plaît.

Dans le cas de Josefa tout y était: les couacs de l’Histoire, l’éclatement des identités individuelles, la désagrégation de la famille, la mythification du père, la déification de la mère-patrie.

La guerre d’Espagne, cette « farce sanglante » ou ce « charnier » ou ce « labyrinthe à l’espagnole » pour les uns, cette répétition générale pour les autres, devait surprendre la famille Molina de Solis à Barcelone.

Combattant de la première et de la dernière heure, le père, un anarchiste notoire, ne s’était pas laissé *attraper vivant*, suivant l’expression du mien. Au lendemain du 26 janvier 1939, date de la chute de Barcelone, il réussissait, on ne sait comment, à franchir les lignes pour reprendre le combat à Madrid et, au lendemain du 1^{er} avril 1939, date officielle de la victoire de Franco sur les hordes rouges, il trouvera refuge en France. En France, terre d’asile mais non d’accueil, où le transit obligé par le camp d’Argelès à Buchenwald, néanmoins : il est probable qu’il rejoindra alors les maquis de la résistance française, ce qui lui vaudra quelques mois de sursis. Encore qu’il soit aventureux de s’avancer beaucoup sur ce point, il y a là un intermède assez obscur dans la trajectoire de M. Molina père (Blasquez, 1990: 227)

Se aprecia así la evolución de un relato que, desde la exaltación de los valores republicanos y el convencimiento de la lucha antifascista, se tiñe del realismo de una guerra sangrienta y encarnizada en la que, a los millones de víctimas mortales, se suman familias desmembradas, desplazados, descarriados de la historia y perdedores desarraigados que abandonarían su país hacia el exilio para no volver a encontrarlo.

Les années passaient vite alors, l'Espagne s'éveillait ; la vie, la créativité revenaient en force ; beaucoup y trouvaient des raisons de croire et d'espérer. Mais pour nous, qui approchions de la trentaine, tout arrivait peut-être trop tard. Vieux avant l'âge, nous en étions déjà à dresser des bilans. Et ces bilans nous accablaient. Nous n'avions que des mauvaises collègues, de mauvais maîtres et de mauvais livres. Nos efforts intellectuels avaient abouti à un fiasco qui nous paraissait sans remède (Blasquez, 1999: 27).

Esta frustración del no retorno se manifiesta, de forma previa a la autora, en su progenitor al que la muerte le sorprendería antes de la anhelada transición hacia la democracia

Car à observer les moineaux s'ébrouant, pendant ces heures volées à l'errance, il aurait tout donné, il aurait sacrifié d'un bloc le présent et le futur pour pouvoir se rouler comme eux, juste une fois, rien qu'une fois, dans la poussière de sa terre natale (Blasquez, 1999: 37).

Así pues, pese a la falta de militancia política de Adélaïde Blasquez en el exilio, la autora nunca renunciaría a sus convicciones republicanas y haría exaltación de ellas a lo largo de su obra.

La añoranza por un proyecto de España abortado tras el golpe de Estado se encarna en una anécdota relatada en *Le prince vert* cuando los médicos del hospital psiquiátrico en el que la protagonista se encuentra internada, hallan, a través de una radiografía, una medalla de la bandera tricolor que la escritora se había tragado cuando era pequeña

Il y a plus grave. Combien plus grave ! Ils ont trouvé ce qu'ils cherchaient. Ils ont découvert dans mon estomac, à la faveur de la radioscopie, la petite médaille rouge, jaune, violet dont nous avons si souvent parlé en nos

jours heureux. La médaille sang-or-Castille de la République espagnole que je m'étais dépêché d'avalier quand la Gestapo avait débarqué chez nous, tu t'en souviens ? J'avais à peine cinq ans à l'époque (Blasquez, 1994: 61).

Esta metáfora enlaza con la centralidad que asume el vientre como órgano a través del cual la autora somatiza estados de ánimos profundos así cómo con la visceralidad con la que vive su relación con el español, aspecto este último al que se dedica el siguiente epígrafe.

8.3 La espagnolade, una lingüística del exilio blasquiano

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler, certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, mais pour s'en exiler définitivement (Djebar, 1995: 178).

Como se desarrolló en el marco epistemológico, el bilingüismo y el multilingüismo, a través de la hibridez, de la “ruptura” con la lengua y de la reflexión metalingüística, desvela la sensibilidad de unos escritores desplazados y “exiliados sentimentales” que se confrontan a la cuestión dialéctica de la lengua natal en relación a la lengua hablada del país que los acoge³⁵⁰.

En relación a la narrativa blasquiana, estos elementos relativos a la escritura y al exilio afloran a través de usos híbridos de la lengua, entre los que cabría destacar la imbricación de diferentes registros, la impronta de la oralidad como estrategia muy recurrente y la intersección de diferentes lenguas como el español, el alemán y, residualmente, el húngaro o el italiano, alejándose de un canon de pureza lingüística y

350 Jean Tena destaca, en términos generales, el gusto de los escritores exiliados por el juego de palabras, los términos pintorescos, rebuscados, los arcaísmos y los calcos semántico y sintácticos, patronímicos burlescos y expresiones traducidas literalmente. Para profundizar en este tema, Tena aporta algunos ejemplos de dichas *intrusiones* lingüísticas presentes en los textos de Semprún y de Gómez Arcos (Tena, 1994: 57).

generando en el lector un efecto de extrañamiento e, incluso, de incomprensión del texto que tiene ante sí.

En *Le prince Vert*, por ejemplo, Frau Martus (la protagonista) se lamenta del profundo dolor que le ocasiona la relación que mantuviese con un antiguo amante y, sumida en la ciclotimia que la caracteriza, lo invita a desaparecer de su vida y a amarla al mismo tiempo haciendo uso de un francés vulgar (“mec”, “casse-toi”, “tu nous les gonfles”) que se entremezcla con un registro formal (“je t’en prie je t’en supplie”) y que, a su vez, se salpica de frases e interjecciones en alemán, italiano y español

Pauvre mec, et puis allez, casse-toi, tu nous les gonfles, mais arrête, arrête de me faire mal, tu me fais mal, *ach, Gott, warum*, pourquoi j’aime jusqu’au mal que tu me fais, *mein Gott, warum hast du mich verlassen*, oh, reviens à moi comme au mois de mai, *mein Liebling, mein Allerliebster, mein charmanter, mein grüner Prinz*, hélas, je me suis crue aimée, au plaisir de vous voir mon âme accoutumée ne vit plus que pour vous, *ich lieb’diech*, oh, j’ai chaud, j’ai froid, je me brûle, je me noie, oh, c’est pour mes péchés que je vous aime ainsi, *I love you, ti amo, vieni mi bel deleito*, donne, gicle, donne gicle ouvre déchire je t’en prie je t’en supplie *komm na komm spritz voll aus* déchire fois avant de mourir *ay me muero* tu me tues je me meurs sens comme je me meurs tu le sens dis tu le sens ? (Blasquez, 1994: 33).

La presencia del sustrato lingüístico español³⁵¹, que sobresale en la escritura blasquiense sobre la de otras lenguas y que desempeña un papel fundamental dentro de la noción de *espagnolade*, ocupa el análisis de este epígrafe.

Sobre su recurrencia, una característica que puede considerarse como línea de contigüidad entre los escritores españoles del exilio, Semilla Durán defiende, en alusión a *L’algarabie* de Jorge Semprún, que “el español aparece a menudo como la corriente subterránea que insemina el cuerpo de la lengua francesa con la potencia de una intimidad latente y silenciada” (Semilla Durán, 2004: 253).

En Adélaïde Blasquez, los calcos e hispanismos³⁵² salpican el

351 Se ampliarán aspectos sobre el sustrato lingüístico español en el último capítulo dedicado a la *espagnolade*.

352 Sophie Milquet recoge algunos ejemplos de hispanismos empleados por la autora en

texto francés desvelando una concepción lúdica de la lengua y una necesidad de creación de un lenguaje propio revelador, en sí mismo, de la identidad de la escritora

Il y a énormément de gallicismes en espagnol, pourquoi ne pas introduire des hispanismes en français ? Par exemple, on dit *bénévole* en français, mais on ne dit pas *malévole*. Alors moi, j'emploierais *malévole*. [...] j'essaie de casser le français pour lui donner ma liberté à moi (Blasquez, 2001: 272).

La relación dialéctica que la autora mantiene con su lengua natal, el español- símbolo de lo interior, lo innato, lo orgánico- y el francés -lengua que encarna lo exterior, lo adquirido y lo racional- cristaliza en sus textos a través de la hibridación lingüística pero también a través de un sistema dual que pone de manifiesto la doble adscripción cultural hispano francesa de Adélaïde Blasquez.

En base a estas características, la profesora Molina Romero sostiene que,

Pour Adélaïde Blasquez l'espagnol c'est la voix de l'enfance, mais surtout la voix du cœur et des sentiments qui exprime aussi bien l'intimité que l'ineffable. Le français, langue d'une existence inouïe, est la langue de l'intellect, de l'ordre et de la clarté de sa pensée. Cette romancière possède une sensibilité linguistique toute spéciale qui rend plus aigüe sa conscience langagière ; elle se tient, comme Jorge Semprun, à l'écoute de la langue, de sa sonorité, de son vocabulaire, de sa syntaxe, de ses tournures idiomatiques qui montrent une manière particulière de voir le monde (Molina Romero, 2006: 560).

En este sentido, y ya en la etapa adulta, la autora se define como

Écrivain français parce que je travaille avec le français. La langue française est mon outil, mon matériau, la langue que j'ai conquise”,

su obra *Le bel exil*: “L'omission du sujet ou la généralisation de la conjonction espagnole “que”, par exemple dans “Apparemment que” (p. 153). La déformation d'expressions vicillies en français, usitées en espagnol, telles que “incontinent” dans le sens adverbial de “sur-le-champ” (p. 94, p. 155) ou “mirer” pour “regarder” (p. 241)” (Milquet, 2011 : 177).

aunque reconoce que, “le contenu affectif est espagnol” (Blasquez, 1983: 114).

El francés encarna por tanto la lengua conquistada y, a su vez, se convierte en lengua dominante en su narrativa imponiéndose como lengua de escritura que le permite la transmisión de ideas. Frente a él, el español representa la lengua de la emotividad y el rechazo del alemán, la ruptura con el cordón umbilical que la une a la madre.

Respecto a esta última, la autora sostiene que

D'entrée de jeu, elle³⁵³ me contraignait à abdiquer, à m'amputer de moi-même, puisqu'elle faisait de moi *une autre* [...] comme ces jeunes Chinoises dont on ne rognait les pieds que pour les empêcher, leur vie durant, de faire trois pas hors de la demeure familiale (Blasquez, 1968: 190).

De modo que las referencias paterno/materno-filiales en torno a la lengua cobran una importancia significativa: el alemán está vinculado a la madre y a un sentimiento de castración y de rechazo; el español, al padre y a la devoción y delectación que la niña le profesa; por último, el francés, simboliza un gesto de libertad y emancipación³⁵⁴ en tanto en cuanto la autora se desprende de las dos lenguas familiarmente heredadas y representa un territorio neutral conquistado por la hija o, como ella misma lo definiese: “une victoire sur l'Himalaya” (Blasquez, 2001: 272).

Sin embargo, existe en dicha victoria, la irremediable asunción de una lengua que le ha sido impuesta por las condiciones del exilio y por la necesidad de sentirse perteneciente a la comunidad de acogida.

A través de la maestría de la lengua francesa, Adelaïde Blasquez acaba por imponerse a sus padres e incluso a sus iguales (a sus hermanos y a los otros extranjeros de la escuela) que no conseguirán alcanzar el nivel de aprendizaje de la niña.

Por tanto, aparte de simbolizar una ruptura con la madre y un conato de superación del complejo edípico que la une al padre, escritor frustrado que nunca consiguió dominar la lengua francesa, la elección

353 Se refiere a la lengua alemana.

354 Aparte de una estrategia editorial pues, sin duda, escribir en francés le permite publicar desde París.

del francés se convierte en un acto de dominación y, por ende, aunque no siempre de forma consentida ni consciente, pone de manifiesto la ambivalencia de la emancipación (a través de la conquista de la voz por la escritura) pero haciendo uso de las herramientas del “colonizador” (la lengua francesa).

La escritura blasquiiana se dirime entre el relato autorreferencial en francés en el que la mirada de la autora se torna masculina³⁵⁵ y la ruptura de la lengua para convertirla en lenguaje poético y así hacer de ella, tal y como se evocó en el marco epistemológico, la “morada en la que habita el ser”.

El objetivo del presente epígrafe no es el de realizar un análisis exhaustivo de los usos particulares que Adélaïde Blasquez desarrolla del español en su obra y mucho menos del multilingüismo que la caracteriza (análisis que requeriría de otra tesis doctoral) sino el de aportar una serie de claves acerca de las principales estrategias por las cuales la autora incorpora el sustrato lingüístico y literario hispánico a su obra.

8.3.1 El sustrato lingüístico y literario hispánico de la espagnolade

En la escritura blasquiiana, el sustrato lingüístico y literario hispánico emerge, fundamentalmente, a través de las siguientes estrategias³⁵⁶:

- Incorporación de interjecciones y expresiones interjectivas, paremias³⁵⁷, expresiones idiomáticas, refranes o frases hechas del español.

355 Al utilizar aquí el adjetivo “masculina” no me limito a la mirada del hombre sino también, a la mirada de la mujer que ha sido conquistada por la cultura hegemónica y por el sistema patriarcal adoptando las herramientas de opresión y censura impuestas desde dicha jerarquía.

356 A estas tres estrategias podría añadirse la introducción de gentilicios y nombres propios en español. No obstante, puesto que su uso no reviste un interés especial en relación con la concepción de la autora sobre la lengua y la cultura españolas, su estudio se abordará en sucesivas investigaciones.

357 De acuerdo con Alicia Yllera y M^a Rosario Ozaeta, las paremias constituyen enunciados autónomos que no requieren un contexto verbal inmediato para constituir una expresión de sentido completo en el habla (Yllera y Ozaeta, 2002: 150).

- Inclusión intertextual de pasajes de la literatura española.
- Presencia de reflexiones metalingüísticas y juegos traductológicos.

Dichas estrategias ponen de manifiesto la ya evocada dialéctica entre lengua materna y lengua adquirida en el seno del texto en francés así como las diferentes funciones que se le han atribuido al español: por una parte, de expresión de la emotividad y de recuperación de la memoria; por otra, de ruptura con el francés normativo (desterritorialización) –lo que sitúa a la autora en un espacio de “exilio lingüístico” y de apropiación individual de la lengua– y de búsqueda de un territorio propio (reterritorialización)³⁵⁸ a través de la construcción de un lenguaje poético³⁵⁹.

La conflictiva relación entre lengua y cultura francesas y españolas aflora en la relación que Alejo, el hermano de la petite Emma en *Les ténèbres du dehors*, mantiene con su pasado familiar e histórico, fundamentalmente, a través del vínculo que lo une a la lengua española y a su padre

Ces paroles comminatoires avaient été prononcées en français. Le français était la langue dont mon frère s'interdisait l'usage, dès qu'il franchissait le seuil du logis familial, au nom d'un principe qui semblait avoir pour lui force de loi. Ce principe, cette loi, on était fondé à croire, d'après un grand nombre d'indices concordants [...], qu'ils relevaient de la fidélité due, pour peu qu'on ait l'âme bien située, à son pays, son père et son lignage. Ce pays, ce père, ce lignage, on pouvait être porté à penser, en vertu des mêmes indices, qu'ils étaient représentés, dans le cas de mon frère, par l'Espagne, par José Duran ainsi que par la long suite d'hommes de fer, mi-moines, mi-soldats, dont il se considérait, non sans quelque apparence de vérité, les descendant et dont il estimait, non sans quelque apparence de logique, avoir reçu mandat de perpétuer la tradition. Cette tradition [...] était de parler l'espagnol et non point

358 Características que se inscriben en la definición aportada por Deleuze y Guattari acerca de las “littératures mineures”.

359 Es pertinente señalar de nuevo aquí la diferencia planteada por Saussure entre lengua en tanto “cosa adquirida y convencional” (Saussure, 2006: 35) y lenguaje poético concebido como “multiforme y heteróclito; a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico” (Saussure, 2006: 35).

le français. D'où il résultait pour mon frère que parler l'espagnol était marquer son allégeance et, ne le point parler, trahir (Blasquez, 1968: 118).

La “ley” tácita de prohibición del uso del francés que impone Alejo en el espacio doméstico de los Durán hunde sus raíces en la voluntad de perpetuar la memoria de su padre. Por ello, el hecho de hablar la lengua del país de acogida, es asumido por el niño como una traición hacia el español y, por ende, hacia su “linaje” hispánico, una posición que ha sido reivindicada y refrendada por la autora como propia en diversas ocasiones³⁶⁰. En este sentido, la presencia del sustrato español en el seno de la obra blasquiiana se traduce en un gesto de lealtad hacia su ascendencia hispánica y se convierte, a través de las peripecias protagonizadas por Alejo y la *petite Emma*, en una épica hazaña de recuperación de la memoria familiar.

8.3.1.1 *La expresión de la emotividad*

Lengua “des viscères” (Blasquez, 2011: 17)³⁶¹, el español en la obra blasquiiana representa la lengua dada, la natal, la lengua expresiva de las entrañas, del vientre, de la oralidad, la lengua orgánica de la impulsividad que, a través de interjecciones³⁶² y expresiones interjectivas, vehicula la subjetividad emotiva desvelando la interioridad profunda y visceral que representa el mundo hispánico para la autora. Así mismo, el español no es considerado por la escritora como lengua materna sino como “langue paternelle” (Blasquez, 1968: 126) y, en ese sentido, lengua masculina que sirve para gritar, vilipendiar e insultar: “Me cago en la puta que te parió, tío cabrón!” (Blasquez, 1968: 126); “Quiero que me hagan puñetas” (Blasquez, 1968: 40); “¡me cago en la mar, ya pueden

360 Recuérdese que en la entrevista concedida a Patrice Martin y Cristophe Drevet, la escritora afirmaba que al hablar el francés tenía “constamment l'impression de trahir quelque chose” (Blasquez, 2001: 270).

361 Extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

362 De acuerdo con el DRAE, una interjección es una “clase de palabras que expresa alguna impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, amor, etc. Sirve también para apelar al interlocutor, o como fórmula de saludo, despedida, conformidad, etc.”. En francés, las interjecciones corresponden, según *Le bon usage de la langue française de Grevisse* a la categoría de “mot-phrase que nous appelons subjectif [...] C'est l'expression comme irrésistible d'une sensation ou d'un sentiment” (Grevisse, 2007: 1415).

irse a la mierda de una puta vez los turistas!” (Blasquez, 1999:46); “C’était encore moi qui allais devoir me dépatouiller toute seule ¡puta madre !” (Blasquez, 1990: 206).

Los insultos y las palabras malsonantes en español irrumpen con virulencia generando un efecto, no sólo de extrañeza idiomática, sino de contraste entre oralidad y escritura.

En un diálogo entre Josefa y Adélaïde en *La ruche*, la escritora exclama:

- ¡Rehostias!

Mais elle ne me permet pas de broder sur ce thème, elle bifurque soudainement dans une tout autre direction :

- Adelaïda, je suis amoureuse.

- Amoureuse ? ¡Ole, viva la Pepa !

- No, mujer, je n’ai pas envie de rire, j’ai besoin de tes conseils (Blasquez, 1990 : 219-220).

Más adelante, añade otros improprios tales como: ¡*Los cojones de la Virgen Santísima!*, ¡*joder!*, ¡*recoño!* (Blasquez, 1990: 221)³⁶³.

El ambivalente contraste entre el francés³⁶⁴ –lengua dulce y equilibrada que responde a las delectaciones de la razón y a lo sublime de la experiencia poética– frente a un español oral, sonoro y desmesurado se pone de manifiesto en el siguiente fragmento en el que la autora evoca los versos del poema *France, mère des arts, des armes et des lois* de Joachim Du Bellay

Le français jamais ne m’a trahie. France, France, toi dont je n’ai pas eu la chance de sucer la langue avec le lait maternel, rends-moi mon

363 En *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre también puede identificarse esta tendencia de empleo del español en el uso de palabras malsonantes e insultos -“cabrón”, “sinvergüenza” “On va lui fermer la gueule à ce bourgeois!” (p.21); “cabrón” (p.23); “yo la revolución me la pongo en el culo!” (p.46); “Me cago en Dios”, “Me cago en tu puta madre” (p.60) -; en la presencia de interjecciones y locuciones interjectivas - “Dios mio” (p.14, p.78); “Y aquí mando yo!” (p.46); “Qué aburrimiento”, “Madre mía” (p.62)-; y en la recurrencia a oraciones y tópicos religiosos, a menudo burlados o “ultrajados” como es el caso de este Padre Nuestro: “Puto Nuestro que estás en el cielo, Cornudo sea tu nombre, Venga a nosotros tu follón, Danos nuestra puta de cada día, y déjanos caer en la tentación...” (Salvayre, 2014: 42).

364 Recuérdese su definición en *Mais que l’amour s’un grand Dieu* como la “douce langue que je n’ai pas eu le bonheur de sucer avec le lait maternel” (Blasquez, 1968: 144).

âme, ô France, réponds à ma triste querelle [...]. Il ne comprend pas ! Me cago en la puta que te parió, tio cabrón! (revenue au médium, c'est une propriété qu'à ma langue paternelle de toujours me ramener au médium, la voix, cette fois était pleine, sonore et retentissait entre les murs ripolinés comme un boulet de canon) (Blasquez, 1968: 126).

Por otra parte, las interjecciones y expresiones interjectivas inundan los textos de la autora enlazando con la concepción del español como una lengua muy oralizada y expresiva: “mon Dieu, pardon, dios mio, je t'en prie, ne me rejette pas tout à fait” (Blasquez, 1968: 17); “ Et moi, moi, moi, Ay! crois-tu que je vais te répondre ... ” (Ibid. 22); “Ay ! dios mio de mi vida” (Ibid. 48) ; “Ay qué triste que triste estoy” (Ibid. 62); “¡Uy, qué horror !” (Blasquez, 1990: 142), “¡Uy, Dios mio!” (Ibid. 141), “¡Caramba!” (Ibid. 189), “¡ay de mi!” (Ibid.248); “¡Ay, hijita de mi alma!” (Blasquez, 1999: 74), “¡Ay, maja!”, “¡Ay!”, “¡Ay, vida mía!”, “¡Ay, mujer!” (Ibid. 61-61), ¡Ay, corazón por Dios! (Ibid. 66) ³⁶⁵.

Como puede observarse en los ejemplos presentados, existe una suerte de culto a la interjección “Ay!” que discurre a través de toda su obra; ora aislada, funcionando como una oración independiente con significado propio y completo; ora, seguida de una locución interjectiva. El mayor número de recurrencias se encuentra en su última obra publicada, *Le bel exil*, en la que también aflora un campo semántico relacionado con la religión, el rezo y la oración que, en pluma de una atea como es el caso de la escritora, refleja un atavismo cultural alejado de la racionalidad y de la laicidad francesa.

Esta percepción cristaliza en el siguiente pasaje en el que, ante el inminente inicio de la guerra, la familia de la escritora al completo se reúne en la sala de estar de la casa madrileña de la calle Ponzano a rezar³⁶⁶

365 Como puede observarse, no existe un criterio ortotipográfico estable. De forma arbitraria, las expresiones y lexemas en español aparecen en cursiva, con los dos signos de exclamación o interrogación (siguiendo la norma española) o tan sólo con el signo de cierre (norma francesa).

366 Aunque este fragmento se reprodujo más arriba, se ha considerado pertinente repetirlo para ilustrar la letanía de oraciones en la que la niña no ve más que un aspecto externo, oral y folclórico, así como una reiteración de palabras vacías con las que juega y que distorsiona hasta hacer de ellas “une bouillie pour les chats”.

Voilà bien une heure que nous sommes tous réunis au salon, enfants, *chachas*, cuisinière, mère de famille, à enfilez des Notre-père et des Je-vous-salue-Marie sur l'ordre de cette dernière et, attentive aux coups de feux isolés ou aux rafales de mitraillettes de plus en plus rapprochées, je viens de me faire tancer parce que je vais trop vite en besogne.

J'en suis encore tout chose, je ne me rappelle pas que ma mère m'ait jamais remise à ma place avec une telle rudesse. Mais c'est comme ça et pas autrement, elle juge inadmissible, en de telles circonstances, qu'on puisse balancer avec si peu de ferveur ses Padre nuestro que estás en el cielo sea el tu nombre et faire du *Dios te salve, María* une bouillie pour les chats ou l'enchaînement effréné du *Y bendito sea tu nombre amén Jesus* ôte tout sens à ce « Et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni » (Blasquez, 1999: 129-130).

Otro ejemplo del sedimento de la religión católica heredada de la tradición española y judeo-cristiana se produce en el siguiente pasaje de *Le noir animal* en el que la autora recita en silencio el Padre Nuestro³⁶⁷

Je ne peux pas m'empêcher de réciter mes prières en espagnol, *Dios mío, haz que no, Padre nuestro que estás en el cielo, venga a nos el tu reino, el pan nuestro de cada día dénoslo hoy, y perdónanos, perdónanos, perdónanos...*Inutile de préciser que le Vieux, là-haut, faisait celui qui n'entend pas, se foutait de mes prières comme de colin-tampon. (Blasquez, 1988: 88).

Por su parte, en *Les ténèbres du dehors* (obra en la que la interjección “ay” está menos presente), predominan locuciones interjectivas relacionadas con las convicciones republicanas de la escritora, todas ellas incluidas en el cuerpo del texto en español: “*Viva la República, Viva la República*, et on montre le poing aux avions qui passent au-dessus de nos têtes” (Blasquez, 1981: 43); “On crie à s'en faire péter les cordes vocales : *Criminales, abajo Franco, mueran todos los fascistas*, à mort, à mort, à mort” (Ibid., 43).

367 La parte correspondiente al Padre Nuestro aparece seguida de una nota a pie de página en la que se da la traducción de la primera frase del mismo: “Notre père qui êtes aux cieux...” et la suite”.

El “ay” alcanza su expresión más sublime y desgarrada en *Le bel exil* donde sirve para evocar el quejío flamenco así como para invocar a las voces asesinadas por la guerra civil a través del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca anegando la escena de patetismo

Et où, dans quelle autre langue de la terre faudrait-il puiser pour faire chanter ce « hélas » du cantor flamenco, spontanément réinventé, par quoi s’amorçait ou se clôturait chacune de vos phrases, convenait-il de le gommer, ce *¡Ay !*, étiré aux limites du possible qu’il faut arracher à ses risques et périls du plus profond des eaux profondes pour le laisser fuser d’un seul jet sous peine de l’abolir en un hiatus fatal ? Et comment s’y prendre, que faire avec cette exception culturelle qui, bien au-delà des hiérarchies ou divisions sociales, appelle le plus jeune à répondre au « tu » de tendresse ou de compassion de l’ancien par le « vous » de déférence dû à tout interlocuteur don l’âge le remet dans le droit fil des fatalités communes ?

Ah, terribles cinq heures de l’après-midi !

Il était cinq heures à toutes les horloges (Blasquez, 1990: 59-60)

De modo que el español encarna frecuentemente una lengua atávica, sonora y que sirve para el insulto, pero también, para expresar el grito hondo, una parte profunda y desgarrada del ser humano que se enuncia difícilmente a través de la palabra y para la cual la autora recurre a expresiones valoradas por su sonoridad y apegadas a la biología misma y a la intensidad de lo vital: instintos básicos³⁶⁸ y sentimientos como la tristeza, la ira, la cólera o el amor. El contraste entre sendas lenguas sirve igualmente, tal y como se aprecia en el comentario en torno al “tu” y al “vous”, establecer una serie de comparaciones culturales de las que se aportarán otros ejemplos en lo sucesivo.

368 En la entrevista concedida a Martin y Drevet para la publicación *La langue française vue d’ailleurs*, la autora afirmaba: “Personnellement, l’espagnol est ma langue affective. Affective et organique. Si je pense « j’ai envie de manger », ce sera en espagnol, « je t’aime », ce sera en espagnol. Et si je pense des choses avec mon intellect, ce sera en français” (Blasquez, 2001: 271).

8.3.1.2 *La recuperación de la memoria*

Como ya se apuntó, otra de las estrategias empleadas por Adélaïde Blasquez en aras de recuperar la memoria hispánica se concreta en la invocación a autores clásicos de las letras hispánicas, así como de escritores víctimas de la Guerra civil española y de la represión franquista que encarnan la floreciente cultura de la Segunda República frente al envilecimiento y embrutecimiento de una sociedad cretinizada y alienada como consecuencia de la barbarie bélica.

Entre estos últimos, la autora recurre fundamentalmente a Federico García Lorca, poeta y dramaturgo granadino fusilado en los alrededores de Víznar (Granada) y, aunque en menor medida, a Antonio Machado, representante de la Generación del 98, fallecido en el exilio francés y enterrado en Colliure en 1939.

Las ya evocadas “cinco de la tarde”³⁶⁹ lorquianas asumen el rol de lugar de memoria³⁷⁰. Así, el velatorio del padre de la autora, salpicado de fragmentos de la elegía (“*El niño trajo la blanca sábana, ah, Federico, mais quel enfant, dis, quel enfant apporte le drap blanc?*”, p.49), se celebra a esta fatídica hora

¡Ay, maja !, il y a silence et silence. Ce silence-là, quand on l'écoute une fois dans sa vie, on ne peut plus le confondre avec aucun autre.

Je n'étais pas arrivée au bout du couloir que la cloche de San Vicente s'est mise à sonner à toute volée, très vite, puis, très lentement, elle a frappé cinq coups, cinq coups interminables, ça n'en finissait pas, ¡Ay !

Jamais je n'y avais fait attention, je ne l'entends même pas, d'habitude, alors que là, ¡Ay ! alors qu'ils étaient terribles, ces cinq coups, dans le noir, avec toute cette agitation qu'on imagine dehors en plein milieu de l'après-midi, avec tout ce silence d'un bout à l'autre de

369 También en Michel del Castillo puede identificarse con cierta recurrencia la alusión a esta “frase- fetiche” que se vincula a la hora de la muerte. Así, por ejemplo, en *Les étoiles froides* (obra en la que el personaje de Lina redacta una tesis sobre Federico García Lorca), el autor afirma: “En cette Espagne quasi moyenâgeuse, un monde dru, violent –de la puanteur et de la saleté dans les bouges, du sang et des viscère sur le sable des arènes. La mort ponctuelle et oxydée, a las cinco de la tarde, une même et seule agonie à toutes les horloges” (Del Castillo, 2001 : 37-38).

370 El funeral del padre recreado en *Le bel exil* se produce a las cinco de la tarde: “*Ah, terribles cinq heures de l'après-midi !/Il était cinq heures à toutes les horloges* (Blasquez, 1990: 59-60).

la maison.

« *¡Ay, vida mía!* chez nous on dit que l'âme monte en haut et que le corps descend en bas, mais que le corps a tellement mal à l'idée de devoir descendre sans l'âme qu'il n'arrive même pas à crier sa douleur. On dit aussi que l'âme ne souffre pas du tout, au contraire, elle est heureuse de s'échapper, elle n'a pas besoin de nous pour trouver son chemin, c'est le corps qui a besoin d'aide, pas l'âme.

¡Ay, mujer! entre femmes, on s'arrange toujours, va [...]

¡Ay! Federico García, qu'y puis-je si je suis de celles qui n'ont que leur mémoire poétique pour pallier leur sécheresse de cœur ? (Blasquez, 1999 : 61-62).

A continuación, la autora inserta otro pasaje en el que se intercalan las plegarias de la protagonista con los fragmentos de la elegía del poeta granadino

¡Ay! Federico García, qu'y puis-je si je suis de celles qui n'ont que leur mémoire poétique pour pallier leur sécheresse de cœur ? Et toi-même qu'as-tu jamais fait d'autre que de puiser dans le fonds commun ces mots limpides, ces mots cristallins qui sont comme eau de source après une longue soif ?

Cloches d'arsenic et fumée.

À cinq heures de l'après-midi...

Qu'as-tu jamais fait d'autre, Federico, que de te laisser porter à l'aveugle par la sainte simplicité du génie anonyme ?

Le reste n'était que mort, rien que mort,

À cinq heures de l'après-midi...

Et si ton but, ton seul but était de donner forme au rêve commun, l'aurais-tu atteint sans y être poussé par la foule de tes coréveurs ?

Il était cinq heures à toutes les horloges,

Il était cinq heures au noir de l'après-midi (Blasquez, 1999 : 63).

Las cinco de la tarde lorquianas son también evocadas en *La ruche* para ilustrar el vacío espacio-temporal reinante en el centro psiquiátrico en el que se encuentran internadas las mujeres.

Así como en *Le bel exil* las cinco de la tarde están directamente asociadas a la hora fatal de la muerte del padre de la escritora y encarnan una suerte de presente inmóvil, en *La ruche*, las cinco de la tarde sobrevuelan las interminables horas de la sobremesa, cuando en el centro de cura *Les Garidelles* reina el silencio y las internas reposan en sus respectivas celdas: “Il est cinq heures et tout est tranquille aux « Garidelles ». Dans leurs chambres du rez-de-chaussée, les *cas lourds* dorment encore, assommées par les tranquillisants” (Blasquez, 1990 : 177). Dos páginas más adelante, como si el tiempo se hubiese detenido, una recién llegada interpela a la protagonista: “« Il est quelle heure, Madame? » me demande-t-elle. « Il est cinq heures, Madame- C’est le matin ou le soir ?- C’est le soir.- Merci Madame ». Elle referme la porte et je redescends” (Blasquez, 1990: 179)³⁷¹.

Aparte del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, el *Romancero Gitano* también es rememorado a través del “Romance Sonámbulo” cuando la protagonista recita sus más célebres versos para tranquilizar a una de las internas que, en medio de una crisis histérica, no cesa de gritar:

Alors, mais là, je ne sais vraiment pas ce qui m’a pris, j’ai commencé à lui réciter une poésie de García Lorca, une poésie du Romancero gitano, et je ne me rappelais que le début, mais ça ne faisait rien, elle écoutait, elle écoutait, tu n’as pas une idée comme elle écoutait, et moi je n’arrêtais pas de répéter : « *Verde que te quiero verde, verde viento, verdes ramas...* »

Elle ne devait pas comprendre grand-chose, non ?

Elle n’y comprenait rien du tout, oui, mais ça aurait été pareil si je lui avais récité *Le Corbeau et le Renard*, ce qui lui plaisait, c’est quand je faisais : « *Verde que te quiero verde, verde viento, verdes ramas*, très sonore, tu vois, et puis tout bas : « El barco sobre el mar y el caballo en la montaña³⁷² ».

371 También, más adelante, el encuentro entre Adélaïde con Josefa se produce a “cinq heures précises” (Blasquez, 1990: 219-220).

372 La autora añade una nota a pie de página con la siguiente aclaración: “Federico García

Ça la berçait.

Oui, ça la berçait... (Blasquez, 1990: 224)

Por su parte, en *Le prince vert*, se recupera el poema “Muerte de Antoñito el Camborio” del *Romancero gitano*, para describir la voz de “clavel varonil” de Wolfi, el amante de la protagonista (Frau Martus). En este caso, la autora introduce una nota a pie de página en la que aclara: “Allusion à un poème de García Lorca: *Voces de muerte clamaban/ Cerca del Guadalquivir/ [...] Voz de clavel varonil*” (Blasquez, 1994: 172).

Además, esta obra se cierra, a modo de epílogo, con un proverbio de Antonio Machado, seguido de su traducción en francés que enlaza con el sentimiento de desencanto que la autora profesaba hacia una España antaño idealizada:

Tras el vivir y el soñar

Está lo que más importa:

Despertar.

(« Après la vie et le songe

Vient le plus important :

Le réveil. »)

Esta técnica, consistente en la introducción de un pasaje poético, una copla o una canción popular seguida de su traducción al francés (unas veces inserta en el cuerpo del texto, otras en nota a pie de página) es recurrente en la totalidad del corpus blasquiano.

Otro ejemplo de ello se encuentra en la explicación del sentimiento de soledad experimentado por Pierrette, una de las internas

Lorca, “Romance sonámbulo”, in *El Romancero gitano* traduit de l’espagnol par André Belamich, Gallimard, 1961:

“Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
Y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
Ella sueña en su baranda,
Verde carne, pelo verde,
Con ojos de fría plata...”

“Vert, c’est toi que j’aime vert
Vert du vent et ver des branches
Le cheval dans la montagne
Et la barque sur la mer.
L’ombre à la taille, elle rêve,
penchée à sa balaustrade,
vert visage, cheveux verts
prunelles de froid métal...”

de *Les Garidelles (La ruche)*. En este caso, la autora se sirve de los primeros versos del romance de Lope de Vega *A mis soledades voy*³⁷³, cuya traducción al francés aparece en nota a pie de página³⁷⁴

Pierrette est comme moi, elle me l'a dit : les langoureux vertiges, les martèlements du cœur, les magiques embrassements de la chair ne l'intéressent plus [...]. La cause, je m'en doute un peu, un poème trop connu des Espagnols me la suggère: « *A mis soledades voy, de mis soledades vengo, porque para andar conmigo, me bastan mis pensamientos* ».

Sa solitude lui est par trop précieuse, la voilà l'explication, et les copines n'ont pas tout à fait tort de le lui reprocher. C'est vrai qu'elle se met volontairement à l'écart. C'est vrai que les autres n'y sont pour rien (Blasquez, 1990: 90).

Igualmente, en *Le bel exil*, Adélaïde Blasquez vuelve a recurrir a este romance para describir la actitud del conductor que traslada el féretro de su padre. En este caso, se produce una adaptación del poema seguida de una traducción al español inserta en el cuerpo del texto

Allant à ses solitudes, venant de ses solitudes, avec ses pensées pour seule compagnie ? *A mis soledades voy, de mis soledades vengo, porque para andar conmigo me bastan mis pensamientos?* Question de pure forme. Voilà bien un chapitre sur lequel je n'avais vraiment pas besoin de me documenter. Son jardin secret, je le connais, je ne l'ai que trop souvent arpenté avec lui. De même que c'est à lui que je dois être hantée à vie par le quatrain de Lope de Vega où j'ai failli m'égarer à l'instant. J'aurais au moins bénéficié de cet avantage sur la cohorte de vieilles amoureuses qui au nom de Pepe allaient s'éveillant. (Blasquez, 1999: 37)

373 Este romance es también utilizado por Lydie Salvayre en *Pas pleurer* (p.12).

374 « *Je vais à mes solitudes,
Je viens de mes solitudes,
Car pour marcher avec moi-même,
J'ai juste besoin de mes pensées* »
Lope de Vega, Romances

La alusión a otros autores de las letras hispánicas sirve también para introducir el juego metalingüístico que, a través del grado de equivalencia o divergencia idiomática y/o metafórica, permite contrastar sendas culturas

Disons qu'au physique, tout au moins, vous êtes le prototype du Français moyen et, comme disait Unamuno, on entend toujours parler de Français moyens mais on n'a jamais vu que des Espagnols entiers, mais passons, il y a là un jeu de mots intraduisible sur moyen *medio* qui, en espagnol, signifie aussi demi, moitié de. Comme la plupart des gens que je croise dans les rues, le métro, les jardins de cette ville, où, je vous l'accorde de toute autre ville du monde, vous avez le masque. Par-dessus votre visage d'homme moyen, vous portez le masque tragique de celui qui, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, se défend pied à pied contre le tragique (Blasquez, 1968: 132).

Estos juegos metalingüísticos en los que la traducción desempeña un papel protagónico se dan también con palabras aisladas para las que no suele existir una traducción directa en francés o cuya sonoridad y connotaciones motivan a la escritora a emplear el término en español. Por ejemplo, la autora utiliza la palabra “chachas” (Blasquez, 1999: 123) para referirse a las “trois servantes” que trabajan en la casa familiar, o utiliza el sintagma “calamares en su tinta” para explicar esta particularidad culinaria

Les pensionnaires se trouvaient maintenant réunis sous la suspension, dans la salle commune, autour d'une table de proportions monumentales, s'empressaient de m'y faire place, comme le veut l'usage local, insistaient en vain pour que je goûte au moins au plat de « calamars en leur encre », qui venait d'y être déposé, et, *¡Ay !*, j'avais beau avoir l'estomac noué, que ce fumet à nul autre pareil des *calamares en su tinta*- notre crime gastronomique par excellence, proclamait volontiers Pepe Martin Blázquez, noyés dans leur sauce noir où suinte de-ci de-là quelque coulure d'huile rougie de piment, me poignait à l'obscur des peines d'amours perdues ! (Blasquez, 1999: 53).

Igualmente, la comparación entre sendas lenguas permite a la escritora referirse a expresiones y/o giros lingüísticos cuya traducción literal implica un cambio de sentido o un “no-sentido” en la otra lengua: “...oui mais qu’est-ce qu’un bâtard, *un bastardo*? Qu’est-ce qu’un rendez-vous de chasse, un *coto vedado* ?” (Blasquez, 1999 : 100) ; “Qu’est-ce qu’une dame de mauvaise vie, *une mujer de mala vida* ?” (Blasquez, 1999: 101); o, en alusión a su madre, afirma “Emma Fischer, originaire de Munich, Allemagne, *dedicada a los* [sic] *labores propios de su sexo-femme au foyer*? Non, traduction-trahison : « femme qui se consacre aux tâches propres à son sexe »” (Blasquez, 1999 : 121).

Chez vous, on dit « tuer le temps ». Chez nous, on dit « faire du temps ». Chez vous, les temps vides sont les ennemis à abattre, on les transforme en temps morts et la question est réglée. Vous autres Français, vous usez sans compter des auxiliaires indirects. Les Espagnols sont très précautionneux avec les verbes. Quand ils disent « tenir », « prendre », « faire », « avoir », « être », ils savent à quoi ils s’engagent.

Mais retournes-y donc, on ne te retient pas, retournes-y donc aux pays des grands airs, on verra si tu trouveras encore moyen de romancer et enjoliver !

En Espagne, comprends-tu, l’ennemi à abattre c’est ce que vous tenez pour réel, ce sont les limites que vous supposez d’avance et que vous voudriez bien imposer au reste du monde... (Blasquez, 1999: 319)

Tambien en *Le bel exil* la autora se cuestiona sobre la expresión francesa “tenir compagnie”, busca su equivalente en español (“hacer compañía”) y la traslada literalmente al francés (“faire de la compagnie”). El juego metalingüístico le permite establecer una comparación cultural entre las formas de relacionarse con el prójimo en sendos países

Renée s’offrait souvent à lui tenir compagnie, le mercredi à partir de quatre heures et, s’il le fallait, jusque tard dans l’après-midi. B. ne veut pas s’en souvenir. De fil en aiguille s’avise, contre son gré, que « tenir compagnie » se dit en espagnol « faire de la compagnie », *hacer compañía*. Ça l’étonne. Ça l’occupe. Ça fait diversion de la mémoire. Là, tout d’un coup, elle lui paraît de taille, la nuance. On tient à la main une casserole, un balai, un livre, on tient le sexe de l’homme aimé dans

sa main, mais qu'est-ce qu'on tient quand on tient compagnie ? Du vent, voilà ce qu'on tient. Et c'est stupéfiant, de la part de la nation la plus intelligente de la terre, oui, stupéfiant chez un peuple qui professe une telle horreur des vides de la langue. En Espagne, s'avise-t-elle, on donne, on reçoit, l'un ne va pas sans l'autre [...] Renée Lestorade faisait de la compagnie à l'espagnole sans le savoir (Blasquez, 1999 : 313-314).

Uno de los elementos más recurrentes de comparación intercultural gravita en torno a la concepción de la muerte y a su ritual en los dos países. En este sentido, la protagonista de *Mais que l'amour d'un grand Dieu* afirma

Je m'étais empressée de clamer que la noblesse d'une civilisation se mesurait à sa manière de traiter les morts, que cet escamotage si bien réglé sur l'escamotage final était le fait d'une civilisation canaille et avilissante, d'un peuple fondamentalement opposé au mien (Blasquez, 1968: 176).

Como ya se mencionó, en *Le bel exil* la escritora se enfrenta a la defunción de su padre y, con ella, al desvanecimiento de su mito español

Eh bien, nous voilà enfin seul à seul. Et avec l'assurance que rien ni personne ne viendra nous déranger. Chez tes compatriotes, Pepe, tu l'auras remarqué, la peur de la mort est fonction inverse de leur foi en l'au-delà. Rares sont ceux qui acceptent de regarder un mort en face dans ton pays. Et vos cimetières sont presque toujours déserts. Peut être que vous ne l'aimez pas tant que ça, la mort, au bout du compte ? (Blasquez, 1999 : 89)

El uso de los posesivos de segunda persona la distancian de la nacionalidad paterna (*tes* compatriotes, *ton* pays, *vos* cimetières) y la exaltación y exotización del valeroso pueblo español, del que había hecho alarde en obras anteriores, queda reducida al interrogante que cierra la cita y que pone en cuestión un sistema de valores sobre el que había erigido su identidad hispánica.

Así mismo, la autora elabora un campo semántico en torno a la muerte y describe particularidades fonéticas de lexemas tales como

cadáver y camposanto que le sirven de excusa para ahondar en la comparación cultural

Elle avait bien dit cadavre ou, plus exactement, *cadaver*, et le mot m'avait heurtée. En l'absence du e muet final qui fait office d'amortisseur de consonnes chez son équivalent français et suffit à émousser la rudesse de l'ensemble, *cadaver* appelle toute une série de vocables dont s'offense le bon goût. Je n'entendrai ou ne verrai plus que lui par la suite. Je mettrai du temps à me l'incorporer. Faite aux raffinements de ma culture d'emprunt, où la langue a des pudibonderies inusitées [...] (Blázquez, 1999: 69).

Y más adelante, añade

Je pousse le trait au noir ? Sûrement pas. Cette cérémonie, ils la veulent conforme aux commandements de notre Sainte Eglise, on imagine bien, mais expéditive, ça ne fait un pli. Et comme nul n'est maître de ses pensées, je me mets à ergoter à part moi, comme ça, en passant, sur ce mot désuet, *camposanto*, lequel, à ma connaissance ne survit plus, de nos jours, que dans certaines localités de la Castille profonde où l'on ne manque jamais une occasion de mettre en avant, ainsi qu'aux plus beaux temps de l'Inquisition, sa qualité de vieux chrétien au sang pur de tout alliage avec l'Infidèle.

Et à tant divaguer en pensée, je me surprends à le comparer au terme générique de « cimetière » en usage dans ma patrie d'emprunt, et ne voilà-t-il pas que par sa neutralité bienveillante, jointe à une touche d'universalisme combien étrangère à ceux de ma race, le mot français, à sa seule évocation, me pince au cœur, allons, Adelaida Blázquez, foin des nostalgies perverses, cette race émasculée n'est pas la tienne, ces bourgeois fainéants ne sont représentatifs d'aucune patrie ni d'aucune langue dignes de ce nom, s'ils sont représentatifs de quelque chose, c'est d'une caste d'héritiers qui offre trop peu de variantes ici ou là pour qu'on soit tenté de les différencier (Blázquez, 1999: 80).

De modo que, como puede inducirse de los pasajes presentados, a partir de las diferentes estrategias utilizadas por la autora para introducir el español en sus textos, se pone de manifiesto su concepción

emotiva y visceral de esta lengua (a través de interjecciones, expresiones idiomáticas que se hacen eco de la función expresiva y emotiva de la lengua), su objetivo de recuperación de la cultura y de la memoria hispánica y su sentimiento de ambivalencia frente a sendas culturas. En este sentido, los usos lingüísticos enlazan con las estrategias de disimilación y reivindicación de sus raíces hispánicas frente a la asimilación a formas normativas y hegemónicas de la cultura de acogida.

8.4 Evolución de la espagnolade: de la hispanofilia a la hispanofobia

Como se viene demostrando en los epígrafes anteriores, a través de la narrativa blasquiiana, se inicia una travesía balizada por imágenes seculares que emergen como vestigios de las relaciones franco-españolas. Imágenes que son *fagocitadas* por la autora sirviéndose de ellas como material para elaborar una mitología sentimental en la que circunscribe su identidad hispánica y que ella misma define como una suerte de “snobisme espagnol” (Blasquez, 1968: 32) en el que reconoce su propia condena, contenida en el barroquismo³⁷⁵ de la expresión: “ma crucifixion patriotique” (Blasquez, 1988: 105).

En este sentido, Adélaïde Blasquez construye su identidad española desde una suerte de quijotismo³⁷⁶ inicial que paulatinamente va desvaneciéndose, sobre todo, desde el momento en el que comienza a tener contacto real con España a través de una serie de viajes que la escritora realiza por la península ibérica una vez derrocado el régimen franquista. La admiración y exaltación por una España heroica evolucionará hacia la decadente imagen de un país atrasado, deprimido y empobrecido como consecuencia de la Guerra civil y de los cuarenta años de dictadura franquista³⁷⁷.

375 Una característica que la autora se atribuía con frecuencia.

376 En *Le sortilège espagnol* (1996), Michel del Castillo sostiene que en los escritores exiliados se aprecia una representación quijotesca de España que da la espalda a la realidad y la deforma deliberadamente: “L'idéalisme espagnol tourne délibérément le dos à la réalité. Ou plutôt : il a déformé. C'est en quoi Don Quichotte reste la figure la plus typiquement espagnol” (Del Castillo, 1996: 253).

377 Es pertinente realizar aquí una observación acerca de la evolución, en sentido contrario

En *Le noir animal* (1988) la autora relata uno de estos viajes (probablemente el que realizó en compañía de Ramón Chao a finales de la década de los setenta) expresando su gran decepción al confrontarse a un país que poco tiene que ver con su España “image d’Épinal”, así como el dolor, de inspiración noventayochista, por la patria perdida

L’Espagne me faisait mal dans tout le corps, en quoi je ne renouvelais guère. Toujours, j’ai eu mal à l’Espagne. [...]

En qué se parece España a sí misma?

En nada.

Telles sont les paroles d’une chanson qui connaissait une certaine vogue dans mon pays au siècle d’or : « En quoi l’Espagne ressemble-t-elle encore à l’Espagne ? En rien. »

Voilà donc une préoccupation qui hantait déjà si fort les Espagnols du XVIe siècle qu’ils espéraient l’exorciser en la transposant dans une chanson des rues. Qu’en était-il de cette hantise en août 1974, dans l’Espagne du franquisme et de la première vogue du tourisme populaire ? C’est ce que je voulais voir confirmer de mes propres yeux, et non plus par mes lectures. C’est dont je voulais avoir le cœur net. Quitte à le briser encore davantage. Comme si je n’avais pas su depuis beau temps, depuis toujours, de si loin que je me souviene, que l’Espagne héroïque et mystique, passionnée et tragique, l’Espagne vouée à la tauromachie de la vertu et à la pornographie de la mort ressortissait à une métaphysique obscène que tout Espagnol normalement constitué se devait désamorcer radicalement. Mais je ne suis pas normalement constituée, la preuve est faite, et je n’arrivais toujours pas en finir avec l’hispanité de Sénèque, le sénèquisme de Manolete et le Quichottisme de [sic.] Cid. Je le répète, on ne se répète jamais assez, mon seul but, à l’idée de franchir la frontière espagnole avec mon frère d’âme, était de briser une bonne fois mes chimères passéistes, en recourant à la manière forte (Blasquez, 1988: 170).

al de Adélaïde Blasquez, que experimenta Michel del Castillo. En *Le sortilège espagnol*, obra en la que Del Castillo articula una profunda reflexión sobre su memoria hispánica, el autor revela el tránsito desde una España odiada hacia una España con la que acaba reconciliándose por su propia incapacidad para desprenderse de ella y asume que: “Je ne peux concevoir l’Espagne détachée de moi-même ; je ne saurais non plus en parler comme le ferait un pur Espagnol [...] Toujours j’ai souffert de l’Espagne comme d’une maladie” (Del Castillo, 1996: 28).

La autora recupera aquí dos ideas que no le son originales y que ya encontrásemos en los autores noventayochistas: el dolor por España y la imagen quimérica de un país construido como ensoñación.

La primera idea se contiene en la traducción de la unamuniana frase: “Me duele España”³⁷⁸.

La segunda, en la introducción de un pasaje en español (seguido de su traducción al francés) perteneciente a un texto anónimo fechado en torno a 1670 (Rodríguez Puértolas, lvi: 1973): “¿En qué se parece España a sí misma? En nada”.

La autora plasma, a través de sendas revisiones, así como de la evocación de expresiones tales como “la tauromachie de la vertu”, “la pornographie de la mort”, “l’hispanité de Sénèque”, le “sénéquisme de Manolète”, “le Quichottisme du Cid” (de influencia *bergaminiana*), la intersección de tensiones que prevalecen en su construcción de una identidad mítica española.

Así, la imagen que la autora encuentra cuando asiste a los funerales de su padre representa a un país decadente y provinciano, caracterizado por la desorganización³⁷⁹, la falta de puntualidad, por los atascos, por la indisciplina y la agitación, por la profusión de palabras malsonantes, por el griterío y por una afluencia de turismo que parece regodearse en la vida nocturna de un país en vías de modernización

L’agitation battant son plein, à la nuit close, m’expliquait-il, entre force jurons, les gens dînaient tard dans ce pays, les gens n’étaient jamais pressés de rentrer chez eux, ça faisait la couleur locale, qu’ils disent, toute cette vie nocturne, c’est ce qui attirerait le touriste, à ce qu’il paraîtrait *¡me cago en la mar, ya pueden irse a la mierda de una puta vez los turistas !* (Blasquez, 1999: 45-46).

Se trata del prototipo de un país subdesarrollado que, a ojos de los países más septentrionales de Europa, incurre en la imagen de una

378 Esta frase (así como una reflexión acerca de su traducción al francés) es también recogida por Michel del Castillo en su obra *Le Sortilège espagnol* (1996: 29).

379 “Dans ce pays, la loi n’était jamais tout à fait la loi. Il y aurait mille obstacles à surmonter. Je me heurterais à des difficultés sans nombre. Et *¡Ay, pobrecita mía !* Inutile de s’aveugler, ce ne serait pas une mince affaire que d’obtenir les dérogations, les appuis nécessaires au transport d’un cadavre” (Blasquez, 1999: 66).

España atrasada y estancada en los años de la posguerra.

Así, unas veces a través de la exaltación de lo hispánico otras, a través de su profundo rechazo, la autora trata de revalidarse en la diferencia frente a sus homólogos franceses, haciendo énfasis en la singularidad de sus orígenes pero también mofándose de un sistema de representaciones desmesurado y grotesco que, en su opinión, no son sino puras “fantasmagories hexagonales” (Blasquez, 1999: 70) o, en otras palabras, un

Exotisme de pacotille sur le thème d'une Espagne passionnée et tragique, affolée par la rage et la haine de vivre, terrifiée par sa propre démesure, vouée, partant, à une tauromachie de la vertu dont la pornographie de la mort constituerait l'aboutissement obligé (Blasquez, 1999 : 72).

En este sentido, tras los ecos de *Le bel exil* resuenan, como una letanía, el desarraigo y la imposibilidad de retorno a una España ideal inventada desde el exilio que se derrumba ante la mirada de la escritora tras el fallecimiento del progenitor y la ruptura con su hija.

En ella cristalizan la decepción, el dolor, la culpabilidad, la incompreensión, la asunción de la pérdida, de la derrota y, en definitiva, la conciencia de una ruptura moral con su país natal que la conduce a concluir que “en Espagne le passé ne se retrouve pas. Le passé, la vérité, ça ne se retrouve pas, ça s'invente” (Blasquez, 1999: 318).

No obstante, la autora no se doblegará ante tal revelación y, en una confesión a su padre, asume la promesa de preservación y continuación del legado familiar

Et tu sais quoi, Pepe, j'ai compris pour de bon, à partir de ce moment-là, que la vertu la plus attachante de ton peuple est une spontanéité imprévisible à laquelle même ceux de ta tribu ne peuvent pas échapper. Et non seulement j'ai compris la vraie raison de la part d'amour indéfectible que tu leur portais, mais je la fais mienne, je la préserverai comme tu l'auras préservée. Tu ne me crois sans doute pas capable de la vivre sans déchirements, sans contradictions rentrées ? (Blasquez, 1999: 87).

El derrumbe paulatino del país de sus ancestros alcanza su punto álgido en la inédita *Les bluettes*, redactada tras el retorno de la escritora a Zaragoza.

A continuación se reproduce un fragmento sin paginación pues, como ya se comentó, tan sólo existe el tapuscrito de la misma. En este pasaje se aprecia, no sólo el desencanto de la autora hacia España sino, desde el punto de vista formal, la profusión de expresiones en español, la reflexión metalingüística y los juegos de traducción

Permettez, ce n'est pas à la France que j'ai mal, c'est à l'Espagne. Mes Espagnols ne sont pas aussi beaux que le Cid. A l'exclusion des élus de mon cœur, censément. Qui feraient bien l'affaire, ça oui, par exemple, mais ne représentent qu'une faible frange en comparaison du gros de la troupe.

Mon pays me déçoit, quoi. L'Espagnol profond n'est pas comme j'aurais aimé qu'il fût. Il n'a rien à voir avec les figures emblématiques du légendaire national, il ne ressemble pas aux moines-soldats de mes fantasmagories infantiles. *Me defrauda* - "il me défraude"? Non. "Il me déçoit"? Ce n'est pas encore ça. Il me force à "abjurer mes fraudes"? Ouf! on y est.

De ce côté-ci de la frontière, celles et ceux qui lui veulent du bien s'attachent à refréner les intempérances de son espagnolade. Il paraîtrait que la propension bien française à plaquer sur ce pays un exotisme d'opérette ne serait plus de saison dans une Espagne américanisée à marches forcées, une Espagne formatée, aseptisée, réfractaire à tout ce qui pourrait la singulariser.

Refrain connu: *¿En qué se parece España a si misma? En nada.* "En quoi l'Espagne ressemble-t-elle encore à l'Espagne? En rien", poétisait déjà un anonyme du Siècle d'Or.

Je ne dis pas, je ne dis pas. Mais moi ce qui me saute aux yeux, c'est qu'elle leur plaît bien, mon Espagne d'opérette, ils s'y reconnaissent, ils y respirent comme poissons dans l'eau. Que je reprenne à mon compte, sur l'air des fandangos et séguedilles, le répertoire hispanisant de Luis Mariano, leur serve des couplets usés jusqu'à la corde sur l'hispanité de Sénèque, le sénéquisme de l'Espagnol des champs, le quichottisme de Sainte Thérèse d'Avila et la suite, ou me lance en d'indigestes plagiats sur le thème de la collusion de la métaphysique et de l'obscénité qui serait le trait distinctif de l'autochtone, tout est bon pour les ébaudir.

Les hace gracia, comme ils disent. “Ça les fait rire”? “Ça les met en état de grâce”? Intraduisible (Blasquez, 2011).

En definitiva, desde que la *espagnolade* apareciese citada por primera vez en la ópera prima de Adélaïde Blasquez (*Mais que l’amour d’un grand Dieu*, 1968) como una suerte de *esnobismo español* (Blasquez, 1968: 32) del que la escritora se siente orgullosa y a través del cual vive su identidad hispánica de forma apasionada y trágica hasta que, en *Le Bel Exil* (1999), describe *espagnolade* como “l’exotisme frelaté dont se nourrissent nos fantasmagories hexagonales” (Blasquez, 1999: 70), como “la plus grotesque des allégeances”, le “cauchemar esthétique dans lequel on prétendait engluer l’Espagne au-delà des Pyrénées et que je m’entêtais, contre vents et marées, à faire mien” (Blasquez, 1999: 72) o, incluso, como “mon exotisme de pacotille sur le thème d’une Espagne passionnée et tragique, affolée par la rage et la haine de vivre, terrifiée par sa propre démesure, vouée, partant, à une tauromachie de la vertu dont la pornographie de la mort constituerait l’aboutissement obligé” (Blasquez, 1999: 72), puede apreciarse una evolución en la percepción que la autora conserva de esa imagen mítico-ficcional que se desliza de la hispanofilia (o una suerte de orgullo de su identidad hispánica y de unos valores que ella le atribuye “à tort ou à raison”³⁸⁰ (Blasquez, 1983: 109) hacia la hispanofobia (o desencanto ante sus orígenes españoles, tras retornar a una España que atravesó por cuarenta años de dictadura).

En la entrevista que concedió a Karl Kohut en 1983, la escritora realizaba una distinción entre identidad nacional (circunscrita a su mito de la *espagnolade*) e identidad personal, sobre la que afirmaba: “Toute mon aspiration, c’est de n’être personne, d’être tout le monde et personne. Tout ce que je fais et tout ce que j’écris a pour but de me délivrer d’une identité” (Blasquez, 1983: 111).

Una “liberación” de su identidad que la autora llevaría a cabo tras la incansable búsqueda de un pasado hispánico que da sentido a su producción literaria.

380 Recuérdese el testimonio de la escritora : “l’honneur ou l’ascèse ou, pour reprendre les termes que j’ai employés une fois dans un article, l’hispanité de Sénèque, le sénecisme de Manolete, la tauromachie de la vertu, le quichottisme du Cid, la confrontation incessante de la mort” (Blasquez, 1983: 109).

De modo que, la reivindicación de una identidad nacional española exaltada en sus inicios como escritora, evoluciona progresivamente hacia una voluntad de “desaparición identitaria”, de no adscripción nacional, que deriva en una suerte de hispanofobia, síntoma evidente del sentimiento de desencanto tras su retorno a una España “americanizada y consumista” (Blasquez, 2004).

Éramos españoles, la raza superior. Ahora no pienso que los españoles sean una raza superior. Cuarenta años de cretinización sistemática deja secuelas y se ven las secuelas por todas partes. La ignorancia, el miedo... (Blasquez, 2011)³⁸¹

En este sentido, en *Le prince vert* la autora se califica de apátrida³⁸² y, en *Le bel exil*, de “rastaquouère”³⁸³ (Blasquez, 1999: 81) y

381 Este fragmento corresponde a la entrevista que le hice en febrero del año 2011.

382 “Dehors, dans le pan de ciel qu’on voit à travers ma double rangée de fenêtres, un arbre berce sa palme. Un arbre en travail, en arbre en pleine sève. Est-il sapin, hêtre, frêne chêne, carambolier ? Je ne sais. La méconnaissance des ouvrages de la nature, la balourdise dans le maniement des notions communautaires, voilà bien une des tares majeures de l’apatride, oh, laissons ça pour l’amour du ciel” (Blasquez, 1994: 165).

383 En referencia al primer término citado y, de acuerdo con el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, rastaquouérisme se define como “exotisme de mauvais goût”. En ese sentido, rastaquouère es “alguien que profesa un exotismo de mal gusto”.

Jean Pierre Arthur Bernard profundiza más en la etimología y semántica de dicho préstamo en su ensayo *Les deux Paris: les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, en el que equipara rastaquouère con los bárbaros griegos que se expresaban en un lenguaje incomprensible pues no conocían la lengua francesa y habían olvidado la suya propia.

El autor de la obra recoge la definición del *Robert historique de la langue française*, según la cual, la palabra (rastaquouère) es un préstamo del español latinoamericano introducido en 1880 que hace referencia a los exportadores de pieles y cueros que procedían de América Latina. Por extensión, en Francia, se empleó para denominar a “un individu méprisable” (Arthur Bernard, 2001: 237) y, de forma peyorativa, al extranjero. Paulatinamente, la evolución francesa del término derivó en la designación de aquellos que “imitent leurs [en referencia a los franceses] modes et leurs coutumes, en les exagérant ou en les effectuant de manière impropre” (Arthur Bernard, 2001: 237). Se trata de una definición que coincide con las múltiples manifestaciones de la *espagnolade* y que, como se viene defendiendo, incurre en la exotización, en la exageración y en el carácter grotesco de la cultura hispánica: “Mon exotisme de pacotille sur le thème d’une Espagne passionnée et tragique, affolée par la rage et la haine de vivre, terrifiée par sa propre démesure, vouée, partant, à une taumachie de la vertu dont la pornographie de la mort constituerait l’aboutissement obligé ?” (Blasquez, 1999: 72).

“allogène”³⁸⁴ (Ibid.82).

La tensión que conduce a la autora a definir la cultura francesa como “ma culture d’emprunt où la langue a des pudibonderies inusitées au-delà des Pyrénées” (Blasquez, 1999: 69) y a Francia como “mon pays d’accueil” (Blasquez, 1999: 60), mientras que reafirma su identidad hispánica al exaltar a España como “ma terre natale” (Blasquez, 1999: 59) aunque, paradójicamente, diga sentirse “étrangère à ceux de ma race” (Blasquez, 1999: 80), pone una vez más de manifiesto su sentimiento de ambivalencia y de “schizophrénie culturelle et linguistique” (Blasquez, 1999: 249) ante las dos culturas.

Por tanto, al definirse como tal, Adélaïde Blasquez abunda en el profundo sentimiento de exilio interior que envuelve su existencia y que da sentido a su obra.

384 Según el Larousse, allogène: “Se dit des peuples qui, vivant dans une nation, y sont minoritaires et qui, tout en conservant leur langue, leur culture, coexistent sans être acculturés par la nation qui les accueille”.

CONCLUSIONES

La presente Tesis se inauguraba con una afirmación que condensaba, desde la primera línea, la esencia del trabajo desarrollado: “la vida y la obra de Adélaïde Blasquez fluyen bajo el signo del exilio y están dominadas por la búsqueda de su contrario”.

Si bien el exilio puede resultar, a priori, sencillo de concebir si se atiende a la definición generalmente aportada por los diccionarios (separación forzada y/o involuntaria de la tierra natal), la travesía investigadora emprendida me ha conducido hasta la idea de un exilio pleno de matices, de sinuosidades y de expresiones que hacen de él una experiencia totalizadora y un fenómeno eminentemente poliédrico e inasible.

En otras palabras, podría afirmarse que el exilio es exílico *per sé*.

Por ello, se ha comprobado que estudiar el exilio requiere de una metodología y de un andamiaje teórico que permita el tránsito interdisciplinario (e incluso, por qué no, algo “indisciplinario”), que aborde el fenómeno de manera ecléctica y holística y que permita transitar por terrenos resbaladizos, asumiendo que no hay respuestas cerradas o interpretaciones únicas.

Pese a la naturaleza polisémica del exilio y a las diversas formas de sentirlo, en esta Tesis se ha defendido la existencia de una suerte

de fraternidad entre aquellos que lo experimentan. En el ámbito literario, Pascale Casanova ha identificado una “*ressemblance de famille*” (Casanova, 1999: 245) que, en tanto “*modèle générateur*” (Casanova, 1999: 244), permite estudiar el corpus de obras del exilio de forma casi genésica, a partir de una serie de soluciones comunes adoptadas por sus escritores, sean éstas lingüísticas, estéticas, temáticas o políticas. A día de hoy, y tras la investigación de un caso concreto que no podría haber llegado a buen puerto sin el contraste y la comparación con otros casos similares, puedo confirmar mi adhesión a este planteamiento.

Sin pretender repetirme en exceso sobre lo que ya se ha expuesto a lo largo del presente trabajo, me parece pertinente hacer un balance de algunos de los instrumentos de análisis que me han conducido a las conclusiones recogidas en este último apartado.

Cabe destacarse la utilidad de una serie de herramientas teóricas que han permitido diseccionar una de las líneas directrices del trabajo: la del exilio como “*modo de conciencia literaria*” (Mainer, 2000: 54). Es decir, la de una concepción del exilio que trasciende el desplazamiento geográfico para convertirse en sentimiento ínsito de la escritora.

A este respecto, los planteamientos de George Steiner acerca de los movimientos poblacionales y del pluralismo lingüístico en la contemporaneidad han constituido una sólida base para cimentar y explicar el conflicto identitario del desplazado y su relación con el *logos*. Un vínculo del que nace, tal y como ha defendido la crítica quebequesa Lise Gauvin, una “*surconscience linguistique*” (Gauvin, 2000: 8) entre los escritores exiliados (y/o desplazados).

En otras palabras, del desplazamiento y de la cuestión lingüística, emana una reflexión identitaria y un cuestionamiento de lo establecido que constituye un acto de resistencia y de “*demolición*” de estructuras y formas lingüísticas y literarias que se pensaban inamovibles desde la crítica nacionalista y desde la romántica idea del *Volkgeist*.

En este sentido, a las tres conclusiones expuestas -la amplitud y polisemia del exilio, la concepción de este como modo de conciencia literaria y la existencia de unas líneas de contigüidad recurrentes entre las producciones *exílicas*- se añade una cuarta de orden general: los movimientos poblacionales, así como el multilingüismo a ellos asociado, han sido artífices de una sociedad más permeable, porosa y dinámica que ha permitido interpelar a las viejas formas y abrir nuevos espacios

de expresión y representación identitaria. Este hecho, como se concretará a continuación, ha tenido y tiene su correlato en las manifestaciones artísticas y, por supuesto, en el ámbito literario.

Sin embargo, como se ha demostrado en la presente Tesis, estas formas de crear literatura y de replantear la lengua y la escritura, no están exentas del pago de un peaje: la marginalidad.

En este sentido, las teorías sobre el campo literario de Pierre Bourdieu, expuestas en su obra *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), así como las categorías de “littérature mineure” (Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1985), “littérature minoritaire” (Jacque Dubois, 1983) y “petites littératures” (Casanova, 1999: 241), han arrojado luz sobre uno de los cuestionamientos planteados al inicio de esta travesía investigadora: ¿por qué la narrativa blasquiense ha ocupado una posición periférica dentro del campo literario francés (por no hablar de su práctica total omisión del español) pese a estar publicada en reputadas editoriales francesas tales como Gallimard, Grasset, Belfond o Denoël?

En relación a esta pregunta, es necesario destacar la valiosa aportación de las herramientas teóricas que acaban de citarse. Sin embargo, éstas aportaron respuestas generales y, en consecuencia parciales, para explicar la marginalidad de la obra blasquiense en concreto. Por ello, se buscaron otros instrumentos de análisis que vinieran a completar las lagunas detectadas y que aportaran respuestas acerca de una de las hipótesis barajadas, incluso antes de iniciar formalmente la investigación: el hecho de que la marginalidad o posición periférica de la obra blasquiense dentro del campo literario se debiese, en gran medida, a su condición de mujer (hipótesis, dicho sea de paso, muy frecuentemente desmentida por algunos de los hombres a los que entrevisté, me refiero principalmente a Philippe Lejeune y a Ramón Chao).

Según dicho supuesto, una de las razones de la marginalidad de la obra blasquiense se debe al hecho de que la escritora forma parte de un sector de la población que, en base a su condición sexual, ha sido históricamente oprimido y repudiado. Esta idea, en términos generales, ha sido defendida por teóricas feministas como Hélène Cixous (1975), Christine Planté (1989), Monique de Saint Martin (1990), Gardes Tamine (2002), Vanessa Gemis (2008). Ésta última sostiene que existe “un découpage sexué qui tend à occulter la participation des femmes à la vie

littéraire [...] et confère aux rares figures féminines mises en exergue un statut d'exceptionnalité" (Gemis, 2008: 3). En efecto, se trata de una idea que se comparte en esta Tesis y que se ha creído plausible para explicar el caso blasquiano.

De modo que, si bien se ha comprobado la existencia de un vacío historiográfico y crítico significativo en torno a la literatura de los exiliados españoles de la guerra civil que escribieron en francés ("los niños de la guerra", tal y como los ha denominado la profesora Molina Romero), este silencio se torna cuanto menos atronador, en el caso de la única mujer que suele aparecer en la lista de escritores: Adélaïde Blasquez.

Como se ha documentado a través del repertorio de obras de referencia y bi(o)biográficas consultadas, las alusiones a escritores hombres, contemporáneos de Adélaïde Blasquez que atravesaron por circunstancias similares (exilio, adaptación a un país de acogida, escritura en una lengua diferente a la natal, etc.), abundan sobre la, prácticamente nula, presencia de la escritora.

Esta constatación, me condujo a investigar sobre otros sectores "marginados" históricamente. Con grata sorpresa descubrí un artículo de la profesora Marta Segarra titulado "Feminismo y Teoría postcolonial"(2000) en el que se defendía la intersección de los estudios postcoloniales y de la crítica feminista para analizar las problemáticas presentes en textos escritos por aquellos sujetos que habían padecido una colonización territorial y cultural (en el sentido tradicional del término) o una colonización más velada y simbólica como había sido la de la mujer en el seno del sistema patriarcal.

Desde esta perspectiva ecléctica, en esta Tesis se ha defendido que la posición periférica de Adélaïde Blasquez dentro del campo literario es fruto, entre otras razones ya evocadas, de la "doble colonización simbólica" de la escritora, por mujer y por exiliada³⁸⁵.

De lo mencionado, se concluyen pues los siguientes aspectos:

- Para Adélaïde Blasquez, **el exilio es un modo de conciencia literaria**. Es decir que, tal y como haya defendido el profesor Marco Kunz en relación a otro exiliado (Juan Goytisolo), emerge como una "actitud intelectual,

385

Categoría que puede aquí ampliarse a desplazadas y emigradas.

una postura moral y un principio creativo [...]” (Kunz, 2003: 287). En este sentido, **el exilio deja irrefutablemente sus huellas en los textos** de aquellos que lo experimentan y, por ello, estos autores pueden estudiarse conjuntamente (modo casi “genésico”) a través de unas líneas de contigüidad y de una “ressemblance de famille” (Casanova, 1999: 245).

- **El exilio interior, ontológico y/o metafísico de estos escritores tiene, con frecuencia, su correlato en la posición periférica y/o marginal que sus obras ocupan dentro de un determinado campo literario.** Si bien esta afirmación no es generalizable a todas las producciones surgidas del exilio ni, por supuesto, a toda la pléyade de autores desplazados (algunos de ellos llegan a ocupar posiciones de centralidad y reciben el reconocimiento y beneplácito de la crítica y de los lectores). En este sentido, existe una arbitrariedad tildada por Michel Ugarte de “enigmática” (Ugarte, 1999: 17) que, en el caso concreto de los escritores del exilio español que escribieron en francés se hace notar de manera destacable. Frente a autores cuyo conocimiento está bastante extendido en Francia, como Jorge Semprún (también lo es en España), Michel del Castillo o Fernando Arrabal, Adélaïde Blasquez – aunque gozó de un cierto reconocimiento (eso sí, bastante pendular) durante sus años parisinos- pasa mucho más desapercibida en las obras de referencia biobibliográficas, diccionarios y enciclopedias. Este hecho, amparado en la crítica feminista y postcolonial, me ha conducido a la conclusión de que existe un coeficiente de marginalidad aplicado a las producciones de mujeres frente a sus homólogos masculinos que responde a un sesgo sexual y de género. Por ello, se ha considerado a **la escritora migrante y/o exiliada como doble colonizada simbólica:** por la cultura y la lengua del país de acogida (aspecto que determina de forma perspicua los recursos de los que goza para la expresión literaria y para la representación de sí misma), y por el sistema patriarcal (que la posiciona

en lugares, generalmente, minoritarios y/o minorizados respecto a aquellos ocupados por los hombres).

Estas hipótesis iniciales que a lo largo del trabajo se han ido consolidando como conclusiones, han servido para arrojar luz sobre el sentimiento de exilio blasquiano, para explicar su posición dentro del campo literario (tanto hispánico como francés) y, por último, para tratar de entender el tratamiento tibio, pendular y olvidadizo que ha recibido por parte de la crítica y de la institución literaria.

Aparte de identificar y describir las causas y las consecuencias del exilio blasquiano, también se han perseguido sus huellas textuales y discursivas a través de una **escritura que se ha calificado “del entre-deux”**. Para su detección y análisis, se ha llevado a cabo una aproximación al género literario predominante en la producción blasquiana y una exploración de naturaleza narratológica que ha permitido, partiendo de una base estructuralista (*Figures III* de Gerard Genette), identificar una hibridez en la que interactúan formas y estructuras canónicas con una serie de digresiones, desajustes y rupturas de las mismas (dichas características aparecen a continuación desgranadas en la referencia que se hace a su producción).

En relación al género, se ha comprobado que el “sentimiento de irrealidad blasquiano” fruto del exilio³⁸⁶, se traduce en la intersección del género autobiográfico y ficcional. En este sentido, se he defendido que la obra de Adélaïde Blasquez constituye una **impostura autobiográfica** que ella misma ha calificado de “ficción autobiográfica” (Blasquez, 1977) o “bioficción” (2004) y que, haciendo uso de una terminología más extendida, responde a lo que desde la crítica viene denominándose como autoficción (Douvrovsky, 1977).

En este sentido, la narrativa blasquiana constituye un lugar intersticial en el que la escritora se convierte en frontera entre lo francés y lo español, entre una lengua “des viscères” (el español) y una lengua “de raison” (el francés) –y, por ende, entre lo de dentro y lo de fuera– entre realidad y ficción, entre tradición y modernidad, entre lo Uno y lo Otro.

386 Recuérdense las palabras de la autora a este respecto : “ je ne crois pas que je suis réelle. Je ne l’ai jamais cru. Ça doit s’expliquer par mes petites histoires familiales et nationales. L’exil, et surtout l’exil par procuration ne favorise pas la perception de sa propre réalité ” (Blasquez, 1988 : 215).

Este posicionamiento se revela de forma meridiana a través del tratamiento del espacio. En ese sentido, se ha comprobado que la narrativa blasquiense está regida por un sistema binario que responde a la oposición interior/exterior. La presencia de espacios públicos en los que reina el movimiento, el anonimato y hacia los cuales las protagonistas de las novelas suelen sentir una cierta animadversión (suerte de “no lugares”, Marc Augé), contrastan con espacios de intimidad, de aislamiento y de consumación del deseo femenino (sea éste intelectual o carnal). Ejemplo por antonomasia de este último espacio es la “habitación propia” (Virginia Woolf) de la escritora que cobra un protagonismo significativo en la práctica totalidad de sus obras.

Así mismo, es relevante la relación simbiótica entre el espacio y el cuerpo. Este último, asume un rol protagónico y se convierte en *topos* de subjetivación de las tensiones sociales y/o familiares. A través de procesos de deformación y/o de metamorfosis, el cuerpo se presenta como un personaje con entidad propia que encarna metafóricamente las diferentes formas exílicas sentidas por la autora.

Por último, sin detenerme en detalles que no vienen al caso en un apartado dedicado a las conclusiones, he considerado pertinente realizar un escueto recorrido a lo largo del corpus blasquiense en el que se intercalan las líneas maestras de su estilo.

Como se ha defendido, la ópera prima de la autora, *Mais que l'amour d'un grand Dieu...* (1968), representa la ruptura con el silencio y con el anonimato, al mismo tiempo que su primera puesta en escena ante el público lector. Probablemente como estrategia de legitimación, la autora presenta un texto estilísticamente muy cercano al *nouveau roman*, corriente que abanderaba desde la década de los sesenta un quiebre con las viejas formas de hacer novela. No obstante, en paralelo a un estilo muy influenciado por la pléyade de escritores de *Les Éditions de Minuit* y con destacables elementos atribuidos a las novelas de corriente de conciencia, afloran de manera incipiente una serie de recursos y temáticas que ponen de manifiesto un estilo propio que irá consolidándose en obras posteriores: la hibridación lingüística, el discurso metaliterario, la exaltación de su pasado hispánico a través de un relato memorial que subvierte el orden cronológico, la reflexión en torno a una identidad circunscrita al mito de la *espagnolade*, la tendencia a un estilo autobiográfico salpicado de elementos ficcionales en el que la

autora construye genealogías familiares que ficcionalizan la suya propia, la omnipresencia (virtual) de la figura paterna, la temática de las relaciones entre hombres y mujeres, el deseo, el amor, la soledad, etc.

En este sentido, la autora califica su ópera prima de “exhibicionista y narcisista”³⁸⁷, motivo que la conduce a escribir una segunda obra en la que su yo autorial desaparece de la escena dando paso a la historia de vida del cerrajero *Gaston Lucas* (1975).

La tercera obra representa una vuelta de tuerca al embrionario género autoficcional que se atisbase en su primera novela. *Les ténèbres du dehors* (1981) constituye el retorno a la infancia a través de una búsqueda que puede interpretarse de forma polisémica: búsqueda de una voz propia, búsqueda de una unidad trascendental encallada en el pasado, de un equilibrio que aparece encarnado en la inocencia infantil.

Le noir animal (1988), autobiografía metaficcional, puede considerarse como una obra de consolidación en la que la escritora se interpela y se cuestiona sobre su actividad literaria. En ella, la identidad onomástica entre la protagonista y la autora se establece por primera vez de manera inequívoca. A ello se añade una profesión compartida (la de escritora) y unos orígenes hispánicos comunes. La especularidad autobiográfica queda así apuntalada como una de las claves genéricas de la producción blasquiiana.

Durante la primera mitad de la década de los noventa y, en consonancia con el estado de salud mental de la escritora, Adélaïde Blasquez escribe dos obras en las que aflora de manera perspicua el carácter esquizofrénico e inasible del yo de la autora: *La ruche* (1990), testimonio redactado parcialmente en un centro de cura psiquiátrico, y *Le prince vert* (1994). La bipolaridad de la escritora tiene su correlato en la articulación de una serie de temáticas y de estrategias narratológicas que ya se percibiesen en obras anteriores pero que, durante estos años, adquieren toda su amplitud. Entre las primeras, destacan el amor, la incomprensión y el desajuste entre el universo interior de la mujer y el mundo circundante. Una posición que, en la línea del absurdo camusiano, la lleva a rebelarse, no sin pagar el peaje del trastorno mental. Entre las segundas, la polifonía vocal, la fugaz alternancia del punto

387 Chao, Ramón: “Adelaida Blázquez: raíces y liberación”, *Triunfo*, 20 de noviembre, 1976, nº 721, pp.50-51.

de vista a través de los cambios de focalización y la hibridez genérica vehiculan una desunión que no es sino la cristalización de un profundo sentimiento de exilio interior.

Esta forma de exilio, adquiere en *Le bel exil* (1999) la forma de una ruptura con el pasado y de un descrédito con el futuro.

La última novela publicada de Adélaïde Blasquez se presenta como una obra intergeneracional en la que la escritora actúa como bisagra entre sus antecesores (fundamentalmente su padre difunto) y su hija. Se trata de una autobiografía ficcional que encarna el desencanto ante una identidad hispánica construida desde la ensoñación y que asume, de manera trágica, la imposibilidad del retorno. En este sentido, plasma de manera perspicua la evolución identitaria de la escritora desde la hispanofilia hacia la hispanofobia, sentimiento éste último que se acentúa tras el retorno de la escritora a España (concretamente a Zaragoza) en el año 2002.

De modo que, la obra blasquiana constituye un espacio de insurgencia ante la nostalgia del exilio, es decir, un “lugar de memoria” (Pierre Nora), y su escritura se revela como un espacio fronterizo, de intercambio, de negociación, de tránsito y de resistencia ante el inmovilismo de lo establecido y de lo convencional.

Por ello, puede concluirse que la escritura blasquiana se revela como poética *ad hoc* para la expresión del exilio.

Como describió diestramente Milan Kundera en su obra *La ignorancia*: “En griego, «regreso» se dice nostos. Algos significa “sufrimiento”. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar” (Kundera, 2014: 9-10).

Adélaïde Blasquez creyó en el regreso. Por ello escribió y por ello sufrió toda su vida de “la escritura”: un suicidio y un renacer permanente.

Sitiada por su propio mito, construyó una identidad hispánica cimentada en sus lecturas y alimentada por sus recuerdos y fantasmas infantiles: *la espagnolade*.

La carrera literaria blasquiana culmina con la calificada por la autora como obra “ultrapóstuma” (formada por textos no excesivamente extensos y por una novela titulada *Les bluettes*). A través de dicha categoría, Adélaïde Blasquez sublima la independencia del escritor frente a las leyes del mercado y desafía el horizonte de expectativas de un

lector influido por los medios de comunicación de masas y la industria editorial. En este sentido, si la narrativa blasquiiana puede interpretarse como una alegoría del exilio, su obra ultrapóstuma representa la sublimación de éste a través de una suerte de “autoproscrición” final del mundo de las Letras.

C O N C L U S I O N S

La présente thèse a été introduite par une affirmation qui condensait, dès la première ligne, l'essence du travail réalisé : «la vie et l'œuvre d'Adélaïde Blasquez sont placées sous le signe de l'exil et marquées par la recherche de leur antagoniste».

Bien que l'exil puisse paraître, *a priori*, facile à concevoir si nous nous en tenons à la définition généralement admise par les dictionnaires (éloignement forcé et/ou involontaire du pays natal), les recherches entreprises dans le cadre de mon étude m'ont conduite à une notion de l'exil pleine de nuances, de méandres et d'expressions qui font de celui-ci une expérience totalisante et un phénomène insaisissable aux multiples facettes.

En d'autres termes, l'exil pourrait être défini comme *exilique persé*.

Ainsi, j'ai pu constater que l'étude de l'exil exige une méthodologie et un échafaudage théorique qui admette un transfert interdisciplinaire (et pourquoi pas «indisciplinaire» en quelque sorte), abordant le phénomène de manière éclectique et holistique et permettant de s'aventurer sur un terrain glissant, sans réponses définitives ni interprétations uniques.

Malgré la nature polysémique de l'exil et les différentes manières de le ressentir, cette thèse a défendu cette thèse a mis en évidence

que des liens de fraternité se nouent entre ceux qui ont connu l'exil. Sur le plan littéraire, Pascale Casanova a identifié une « ressemblance de famille » (Casanova, 1999: 245) qui, en tant que « modèle générateur » (Casanova, 1999: 244), permet d'étudier le corpus d'œuvres de l'exil de manière presque génésique, à partir de solutions communes adoptées par ces écrivains, qu'elles soient linguistiques, esthétiques, thématiques ou politiques. Aujourd'hui, suite à l'étude d'un cas concret qui n'aurait pas pu être menée à bien sans l'avoir contrastée et comparée à d'autres cas similaires, je suis en mesure de confirmer que j'adhère totalement à cette approche.

Sans vouloir être trop répétitive, il me semble pertinent de faire le point sur les instruments d'analyse qui m'ont amenée aux conclusions énoncées dans ce dernier paragraphe.

Il convient de souligner l'utilité d'une série d'outils théoriques qui m'ont permis de disséquer l'une des lignes directrices du travail : celle de l'exil en tant que « forme de conscience littéraire » (Mainer, 2000:54). Il s'agit ici d'une conception de l'exil qui, bien au-delà d'une simple migration géographique, devient un sentiment inhérent à l'écrivaine.

À ce sujet, les analyses de George Steiner concernant les déplacements de population et le pluralisme linguistique dans la contemporanéité ont constitué une base solide pour fonder et expliquer le conflit identitaire du déplacé et son rapport avec le *logos*. Cette relation fait naître, tel que l'a affirmé la critique québécoise Lise Gauvin, une « surconscience linguistique » (Gauvin, 2000: 8) chez les écrivains exilés (et/ou déplacés).

En d'autres termes, le déplacement et la question linguistique suscitent une réflexion identitaire et une remise en cause de l'ordre établi, qui représentent un acte de résistance et de « démolition » des structures linguistiques et littéraires que la critique nationaliste et l'idée romantique du *Volkgeist* croyaient inamovibles.

En ce sens, les trois conclusions exposées – l'ampleur et la polysémie de l'exil, la conception de celui-ci en tant que forme de conscience littéraire et la présence de relations de contiguïté récurrentes entre les productions de l'exil – sont complétées par un autre concept d'ordre général : les déplacements de population, ainsi que le multilinguisme associé à ceux-ci, sont à l'origine d'une société plus perméable, plus ouverte et plus dynamique, qui a permis de remettre en question les formes cano-

niques et de créer de nouveaux espaces d'expression et de représentation identitaire. Ce fait, demeure en corrélation avec les manifestations artistiques issues de ce contexte.

Néanmoins, d'après les arguments exposés dans cette thèse, ces formes de création de la littérature et de remise en question de la langue et de l'écriture sont inévitablement condamnées à la marginalisation.

Les théories sur le champ littéraire de Pierre Bourdieu, exposées dans son œuvre *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), ainsi que les catégories de "littérature mineure" (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1985), "littérature minoritaire" (Jacques Dubois, 1983) et "petites littératures" (Casanova, 1999: 241), ont d'ailleurs fait la lumière sur l'une des interrogations soulevées au début de mes recherches : pourquoi les récits d'Adélaïde Blasquez ont-ils joué un rôle secondaire dans le champ littéraire français (sans parler de leur quasi-inexistence dans la littérature espagnole), alors qu'elle a été publiée par de célèbres maisons d'édition comme Gallimard, Grasset, Belfond ou Denoël?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de tenir compte de la précieuse contribution des outils théoriques qui viennent d'être cités. Ceux-ci ont toutefois apporté des réponses d'ordre général et, donc, partielles, pour expliquer la marginalité de l'œuvre concrète d'Adélaïde Blasquez. Il a donc fallu rechercher d'autres instruments d'analyse qui puissent combler les lacunes détectées et apporter des réponses sur l'une des hypothèses de départ, avant même de commencer formellement les recherches : le fait que la marginalité ou le rôle secondaire de l'œuvre d'Adélaïde Blasquez dans le champ littéraire soit dû, en grande partie, à sa condition de femme (hypothèse, soit dit en passant, très souvent démentie par certains des hommes que j'ai interviewés, notamment Philippe Lejeune et Ramón Chao).

D'après cette hypothèse, la marginalité de son œuvre serait due, en partie, au fait que l'écrivaine fait partie d'un secteur de la population qui a été historiquement opprimé et répudié. Globalement, cette idée a été défendue par des théoriciennes féministes comme Hélène Cixous (1975), Christine Planté (1989), Monique de Saint Martin (1990), Gardes Tamine (2002), Vanessa Gemis (2008). Cette dernière soutient qu'il existe "un découpage sexué qui tend à occulter la participation des femmes à la vie littéraire [...] et confère aux rares figures féminines

mises en exergue un statut d'exceptionnalité" (Gemis, 2008 :3). Ce point de vue est en effet partagé dans cette thèse et peut être considéré une raison plausible pour expliquer le cas d'Adélaïde Blasquez.

Ainsi, même s'il a été démontré qu'il existe un vide historiographique et critique important sur la littérature des exilés espagnols de la guerre civile ayant écrit en français («los niños de la guerra», comme les a surnommés la professeur Molina Romero), ce silence devient encore plus pesant quand il s'agit de la seule femme généralement citée dans la liste des écrivains : Adélaïde Blasquez.

Le répertoire d'œuvres de référence et biobibliographiques consultées démontrent que les allusions à des hommes écrivains, contemporains d'Adélaïde Blasquez, ayant vécu des circonstances similaires (exil, adaptation à un pays d'accueil, écriture dans une langue différente de la langue maternelle, etc.), sont plus nombreuses que les références quasi-inexistantes sur l'écrivaine.

Cette constatation m'a amenée à faire des recherches dans d'autres secteurs historiquement «marginalisés». J'ai été agréablement surprise en découvrant un article de la professeure Marta Segarra intitulé "Feminismo y Teoría postcolonial" (2000), qui soutenait un rapprochement entre les études postcoloniales et la critique féministe afin d'analyser les problématiques présentes dans des textes écrits par les sujets qui avaient connu une colonisation territoriale et culturelle (dans le sens traditionnel du terme) ou une colonisation moins visible et symbolique comme l'avait été celle de la femme au sein de la société patriarcale.

Dans cette perspective éclectique, cette thèse a défendu l'idée que le rôle secondaire joué par Adélaïde Blasquez dans le champ littéraire est dû, parmi d'autres raisons déjà évoquées, à la "double colonisation symbolique" de l'écrivaine, en raison de sa condition de femme et d'exilée³⁸⁸.

Compte tenu de ce qui précède, nous pouvons tirer les conclusions suivantes :

- Pour Adélaïde Blasquez, **l'exil est une forme de conscience littéraire**. Ce qui revient à dire, en reprenant les propos du professeur Marco Kunz dans le cas d'un

388

Catégorie qui peut également s'appliquer ici aux femmes déplacées et émigrées.

autre exilé (Juan Goytisolo), que celui-ci est une “attitude intellectuelle, une posture morale et un principe créatif [...]” (Kunz, 2003:287). En ce sens, **l’exil laisse incontestablement son empreinte dans les textes** de ceux qui l’ont vécu et, donc, ces auteurs peuvent être étudiés conjointement (de manière presque “génésiqûe”) au travers de relations de contiguïté et d’une “ressemblance de famille” (Casanova, 1999: 245).

- **L’exil intérieur, ontologique et/ou métaphysique de ces écrivains est, assez souvent, en corrélation avec le rôle secondaire et/ou marginal que leurs œuvres ont dans un champ littéraire déterminé.** Cette affirmation ne doit cependant pas être généralisée à toutes les productions issues de l’exil ni, bien évidemment, à toute la pléiaded’auteurs déplacés (certains d’entre eux occupent même des positions de centralité et sont bien accueillis et reconnus par la critique et les lecteurs). Il existe ici un caractère arbitraire, que Michel Ugarte qualifie d’»énigmatique» (Ugarte, 1999:17) et qui, dans le cas concret des écrivains de l’exil espagnol dont les œuvres sont écrites en français, est particulièrement évident. Par rapport à des auteurs qui sont relativement connus en France, comme Jorge Semprún (également en Espagne), Michel del Castillo ou Fernando Arrabal, Adélaïde Blasquez – même si elle a bénéficié d’un certain prestige (bien que passager) pendant ses années à Paris- passe beaucoup plus inaperçue dans les œuvres de référence biobibliographiques, les dictionnaires et les encyclopédies. Ce constat, évoqué par la critique féministe et postcoloniale, m’a permis d’aboutir à la conclusion qu’il existe un coefficient de marginalité appliqué aux productions de femmes par rapport à leurs homologues masculins, basé sur un critère de sexe et de genre. Il se trouve que **l’écrivaine migrante et/ou exilée a vécu une double colonisation symbolique** : celle de la culture et de la langue du pays d’accueil (aspect qui détermine de manière évidente les aptitudes dont elle fait

preuve pour l'expression littéraire et la représentation d'elle-même), et celle du système patriarcal (qui la limite à des milieux généralement minoritaires et/ou discrédités par rapport à ceux occupés par les hommes).

Ces hypothèses de départ, qui ont abouti à des conclusions au fil de l'étude, ont apporté, premièrement, des éclaircissements à propos du sentiment d'exil ressenti par l'écrivaine, pour expliquer sa place dans le champ littéraire (aussi bien hispanique que français) et, enfin, pour essayer de comprendre l'accueil que lui ont réservé la critique et l'institution littéraire.

Outre l'identification et la description des causes et des conséquences de l'exil d'Adélaïde Blasquez, j'ai également recherché ses traces textuelles et discursives dans une **écriture dite de «l'entre-deux»**. Afin de pouvoir les identifier et les analyser, j'ai réalisé une approche du genre littéraire dominant dans sa production, ainsi qu'une exploration de nature narratologique, qui a permis, d'après une analyse structuraliste (*Figures III* de Gerard Genette), de définir un style hybride, où interagissent des formes et des structures canoniques comportant une série de digressions, de déséquilibres et de ruptures (ces caractéristiques sont détaillées ci-dessous dans la référence à sa production).

En ce qui concerne le genre, le "sentiment d'irréalité ressenti par l'auteure" en raison de l'exil³⁸⁹, se traduit par l'interférence de l'autobiographie et de la fiction. D'après ce constat, l'œuvre d'Adélaïde Blasquez représente une **imposture autobiographique**, qu'elle-même a qualifié de "ficción autobiográfica" (Blasquez, 1977) ou "bioficción" (2004), couramment appelée autofiction par la critique (Douvrovsky, 1977).

Les récits d'Adélaïde Blasquez constituent donc un espace interstitiel, où l'écrivaine se trouve à mi-chemin entre le français et l'espagnol, entre une langue "des viscères" (l'espagnol) et une langue "de raison" (le français), et, par ce biais, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la réalité et la fiction, entre la tradition et la modernité, entre l'Un et l'Autre.

389 L'auteure évoquait ce sentiment avec les mots suivants : " je ne crois pas que je suis réelle. Je ne l'ai jamais cru. Ça doit s'expliquer par mes petites histoires familiales et nationales. L'exil, et surtout l'exil par procuration ne favorise pas la perception de sa propre réalité " (Blasquez, 1988: 215).

Cette position se reflète de manière évidente dans le traitement de l'espace. En effet, les récits d'Adélaïde Blasquez sont régis par un système binaire qui repose sur l'opposition intérieur/extérieur. Les espaces publics où règnent le mouvement, l'anonymat, et qui suscitent une certaine animosité chez les principaux personnages des romans (sorte de «non-lieux», Marc Augé) contrastent avec des espaces intimes, isolés, où le désir féminin (aussi bien intellectuel que charnel) est assouvi. La «chambre à soi» (Virginia Woolf) de l'écrivaine illustre à la perfection ce dernier espace et revêt un rôle remarquable dans la quasi-totalité de ses œuvres.

De même, la relation symbiotique entre l'espace et le corps est particulièrement significative. Le corps joue un rôle central et devient un *topos* de subjectivation des tensions sociales et/ou familiales. Il subit des processus de déformation et/ou de métamorphose et devient alors un personnage à part entière, qui incarne métaphoriquement les différentes formes d'exil ressenties par l'auteure.

Enfin, il m'a semblé pertinent de donner un bref aperçu du corpus d'œuvres d'Adélaïde Blasquez dans lequel j'aborde les caractéristiques propres à son style.

Comme nous l'avons affirmé auparavant, la première œuvre de l'auteure *Mais que l'amour d'un grand Dieu...* (1968), lui permet non seulement de rompre son silence et de sortir de l'anonymat, mais également de faire ses débuts devant les lecteurs. Pour se légitimer en quelque sorte, l'auteure présente un texte stylistiquement très proche du nouveau roman, un courant qui, depuis les années soixante, cherche à se démarquer des formes conventionnelles du roman traditionnel. Cependant, parallèlement au style très influencé par la pléiade d'écrivains de *Les Éditions de Minuit* et avec des éléments significatifs attribués aux romans du courant de conscience, certaines ressources et thématiques commencent à apparaître dans son écriture en mettant en évidence un style unique qui se consolidera au fil du temps : l'hybridation linguistique, le discours métalittéraire, l'exaltation de son passé hispanique dans un récit sur la mémoire qui bouleverse l'ordre chronologique, la réflexion sur une identité réduite au mythe de l'espagnolade, une tendance au style autobiographique ponctué d'éléments de fiction, à partir duquel l'auteure construit des généalogies familiales qui fictionnalisent sa propre vie, l'omniprésence (virtuelle) de la figure paternelle, la thé-

matique des relations entre hommes et femmes, le désir, l'amour, la solitude, etc.

En ce sens, l'auteure qualifie sa première œuvre d'"exhibitionniste et narcissique"³⁹⁰, raison pour laquelle elle écrit une deuxième œuvre où le «je» de l'auteur disparaît du discours pour laisser place à une histoire qui raconte la vie du serrurier *Gaston Lucas* (1975).

Dans sa troisième œuvre, l'écrivaine va encore plus loin dans l'approfondissant du genre autofictionnel. *Les ténèbres du dehors* (1981) constitue un retour à l'enfance au travers d'une recherche qui peut être interprétée de manière polysémique : recherche de sa propre voix, recherche d'une unité transcendante ancrée dans le passé, d'un équilibre incarné par l'innocence de l'enfance.

Le noir animal (1988), une autobiographie métanarrative, peut être considérée comme une œuvre de consolidation dans laquelle l'écrivaine s'interpelle et s'interroge sur son activité littéraire. Pour la première fois, elle met en avant, de manière évidente, l'identité onomastique entre le personnage principal et l'auteure, qui ont également en commun la même profession et sont tous deux d'origine hispanique.

La réflexion autobiographique se consolide ainsi comme l'une des clés génériques de la production d'Adélaïde Blasquez.

Au cours de la première moitié des années quatre-vingt-dix, et étant donné l'état de santé mental de l'écrivaine, Adélaïde Blasquez écrit deux œuvres qui témoignent incontestablement du caractère schizophrénique et insaisissable du «je» de l'auteure : *La ruche* (1990), récit écrit en partie dans un centre de soins psychiatriques, et *Le prince vert* (1994). La bipolarité de l'écrivaine est en corrélation avec l'articulation d'une série de thématiques et de stratégies narratologiques qui apparaissent déjà dans ses œuvres précédentes, mais qui, ces années-là, prennent toute leur ampleur. Les premières abordent des thèmes comme l'amour, l'incompréhension et le déséquilibre entre l'univers intérieur de la femme et le monde environnant. Une posture qui, dans la lignée de l'absurde camusien, l'amène à se rebeller, mais qui contribue également à l'apparition de troubles mentaux. Dans les œuvres suivantes, la polyphonie des voix, la rapide alternance des points de vue au travers

390 Chao, Ramón: "Adelaida Blázquez: raíces y liberación", *Triunfo*, 20 novembre, 1976, n° 721, p.50-51.

des changements de focalisation et le caractère hybride du genre transmettent une sensation de désunion qui n'est autre que la cristallisation d'un profond sentiment d'exil intérieur.

Dans *Le bel exil* (1999), cette forme d'exil se traduit par une rupture avec le passé et un discrédit par rapport au futur.

Le dernier roman publié par Adélaïde Blasquez se présente comme une œuvre intergénérationnelle, dans laquelle l'écrivaine joue un rôle de charnière entre ses ancêtres (principalement son père décédé) et sa fille. Il s'agit d'une autobiographie fictionnelle qui incarne le désenchantement face à une identité hispanique construite à partir du rêve et, qui assume, de manière tragique, l'impossibilité du retour. En ce sens, elle reflète manifestement une évolution identitaire qui passe de l'hispanophilie à l'hispanophobie, surtout après s'être établie à Saragosse (Espagne) en 2002.

L'œuvre d'Adélaïde Blasquez constitue donc un espace d'insurrection face à la nostalgie de l'exil, c'est-à-dire, un «lieu de mémoire» (Pierre Nora), et son écriture matérialise un espace frontalier, d'échange, de négociation, de transit et de résistance face à l'immobilisme de l'ordre établi et du conventionnalisme.

Nous pouvons donc en conclure que l'écriture d'Adélaïde Blasquez se révèle être une poétique *ad hoc* pour l'expression de l'exil.

Dans son œuvre *L'ignorance*, Milan Kundera décrivait la nostalgie de la manière suivante : “En griego, «regreso» se dice nostos. Algos significa “sufrimiento”. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar” (Kundera, 2014: 9-10).

Adélaïde Blasquez a toujours pensé pouvoir revenir. C'est pour cette raison qu'elle s'est mise à écrire et qu'elle a souffert toute sa vie de «l'écriture» comme une forme de *suicide et de résurrection*.

Tourmentée par son propre mythe, elle a construit une identité hispanique basée sur ses lectures et alimentée par ses souvenirs et ses fantasmes de l'enfance : l'espagnolade.

La carrière littéraire d'Adélaïde Blasquez culmine avec une œuvre que l'auteure qualifie comme «ultraposthume» (composée de textes courts et d'un roman intitulé *Les bluettes*). Dans ce nouveau registre, Adélaïde Blasquez sublime l'indépendance de l'écrivain face aux lois du marché et défie l'horizon des attentes d'un lecteur influencé par les médias de masse et l'industrie de l'édition. En ce sens, si les récits

d'Adélaïde Blasquez peuvent être interprétés comme une allégorie de l'exil, son œuvre ultraposthume représente une sublimation de celui-ci au travers d'une sorte d'«autoproscription» finale du monde des Lettres.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis (1968). *Visión de España en la Generación del 98. Antología*. Col. Novelas y cuentos. Madrid: Ed. Magisterio Español.

ADAM, Antoine (1962). *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Tomo II, Paris: Éditions mondiales.

ALBERCA, Manuel (2007). *El Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

ALONSO, Luis Enrique (1998). *La mirada cualitativa en sociología*. Madrid: Fundamentos.

ALTED Vigil, Alicia y Aznar Soler, Manuel (Eds.) (1998). *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca: AEMIC-GEXEL.

ALTHUSSER, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1988. Consultado el 20/02/2014 en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser1.pdf

AMALRIC, Jean-Pierre (2002). "España ante el auge de la prepotencia francesa", pp. 199-203, en BOIXAREU, M. y LEFÈRE, R. (coord.) *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...*Madrid: Ed. Castalia.

AMORÓS, Celia (2005). “Feminismo y multiculturalismo”, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates de género al multiculturalismo*, Madrid, Minerva ediciones, pp.215-265.

ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined Communities*. London: Verso.

ANDRÉS, Irene, Kunz, Marco y D'ors, Inés (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.

ANGOUSTURES, Aline (2004). *L'Espagne*, Paris : Le Cavalier Bleu.

ANOKHINA, Olga (dir.) (2012). *Multilinguisme et créativité littéraire*. Coll. Au cœur des textes, n° 20, Louvain-la-Neuve : Academia/L'Harmattan.

APRILE, Sylvie (2003). “De l'Émigration à la proscription, regards sur l'écriture de l'exil au XIXe”, *Mémorialistes de l'exil. Émigrer, écrire, survivre*. Paris : L'Harmattan, pp.21-40.

ASHCROFT, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London: Routledge.

ASHCROFT, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (1995). *The Postcolonial Studies Reader*. London:Routledge.

AUCLIN, Antoine (1981). “ *Mais heu, pis bon, ben alors voilà, quoi* : marqueurs de structuration de la conversation et complétude”, *Cahiers de linguistique française* 2, pp.141-159. (Recuperado el 06/01/2016 desde: file:///C:/Users/usuario2/Downloads/09-Auschlin_nclf2.pdf).

AUGÉ, Marc (2006, primera edición en 1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

AZNAR Soler, M. (2002) “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”, *Migraciones y Exilios*, 3, pp.11-12.

AZÚA, Félix De (1995). “Les topiques de l'espagnolade”, *Magazine littéraire*, 330, pp. 18-20.

BACHELARD, Gaston (1964, primera edición 1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

- BAKHTIN, Mikhail M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BAL, Mieke (2009). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BEAUVOIR, Simone De (primera edición, 1949. Edición consultada de 2002). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- BERENGUER, Ángel (1992). “Integración de los autores españoles en las letras francesas”, en: *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos*. Actas del Coloquio de Almería. Instituto de Estudios almerienses. Diputación de Almería. pp.67-73.
- BERGER, John (1986, primera edición 1984). *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Hermann Blume.
- BESSIÈRE, Jean (1982). *Figures féminines et roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- BHABHA, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Cultura Libre.
- BLASQUEZ, Adélaïde (1968). *Mais que l'amour d'un grand Dieu*. Paris: Denoël, coll. Lettres nouvelles.
- (1976). *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'antihéros*. Paris: Plon, coll. Terre humaine.
- (1981). *Les ténèbres du dehors*, Paris: Gallimard.
- (1988). *Le noir animal*, Paris: Belfond.
- (1989). *Grisélidis cherche un mari*, Paris : L'école des loisirs.
- (1990). *La ruche*, Paris : Belfond.
- (1995). *Le prince vert*, Paris : Belfond.
- (1994). *Las tinieblas exteriores*. Ed. Lumen, coll.Femenino singular. Traducción de Enrique Ortenbach.

BOIXAREU, Mercedes y LEFÈRE, Robin (coord.) (2002). *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* Madrid: Ed. Castalia.

BOLAÑO, Roberto (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona : Anagrama.

BORNAND, Marie (2004). *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*. Ginebra : Droz.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.

----- (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.

CANNONE, Belinda (2001). *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France.

CARRER, Danièle (1997). "Gaston Lucas, serrurier, d'Adélaïde Blasquez", Sorcières

CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

----- (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.

CASTILLO, Michel Del (1995, primera edición: 1957): *Tanguy*. Paris: Gallimard.

----- (1984, primera edición: 1957): *La Guitare*. Paris: Éditions du Seuil.

----- (1967): *Gerardo Laín*. Paris: Christian Bourgois.

----- (1996, primera edición: 1977): *Le Sortilège espagnol*. Paris: Gallimard.

----- (2001). *Les Étoiles froides*. Paris : Stock.

----- (2005). *Dictionnaire amoureux de l'Espagne*. Paris : Plon.

CERTEAU, Michel D. (1980). *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. France: Union générale d'Éditions.

CHAO, Ramón (1976). "Adelaida Blázquez: raíces y liberación", *Triunfo*, nº721, pp.50-51. (Recuperado el 15/03/ 2011, desde: <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXXI&num=721&imagen=50&fecha=1976-11-20>).

CHAO, Ramón. "Adelaida Blázquez, novelista española", *La Voz de Galicia*, 31 de octubre de 1976.

CHÂTELET, Noëlle (1990). "Les deux visages d'Adélaïde B.", *Le Monde*, 28 de diciembre.

CIELENS, Isabelle (1985). *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Uppsala : Uppsala Universitet.

CIXOUS, Hélène (2010). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, France : Tristram.

COMBE, Dominique (1995): *Poétiques Francophones*, Paris: Hachette.

CONCHA, Ángeles De la (2004). "La dialéctica del deseo femenino y su representación literaria", M^o José de la Pascua; M^a del Rosario García-Doncel; Gloria Espigado (eds.), *Mujer y deseo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp.17-29.

CONTE, Rafael (1995). "Ombres et lumières", *Magazine littéraire*, marzo, 1995, 330, pp. 20-25.

COUVREUR, Manuel (2002). "La presencia de España en el teatro", BOIXAREU, M. y LEFÈRE, R. (coord.). *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* Madrid: Ed. Castalia, pp.215-229.

DÄLLENBACH, Lucien (1991). *El relato especular*. Col. Literatura y Debate Crítico, nº 8. Madrid: Visor Distribuciones.

DELEUZE, Gilles y Guattari, Alex (1975). *Kafka pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de minuit.

----- (1980). *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit.

- DIDEROT, Denis (1968). *La religieuse*, Paris : Garnier-Flammarion.
- DIDIER, Béatrice (1981). *L'écriture femme*. Presse Universitaires de France, Paris.
- DION, Robert, Fortier, Frances, Havercroft, Barbara y Lüssenbrink, Hans-Jürgen (2007). *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Canada : Éditions nota bene.
- DJEBAR, Assia (1995). *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.
- DOLLÉ, Marie (2001). *L'imaginaire des langues*, Paris, L'Harmattan.
- DOUBROVSKY, Serge (1977). *Fils*, France : Éditions Galilée.
- (1988). *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris : PUF.
- DREVET, Christophe, Martin, Patrice (2001). *La langue française vue d'ailleurs*, Casa Blanca : Tarik Éditions.
- DUBOIS, Jacques (1983). *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruselas : Ed. LABOR.
- DURAND, Gilbert (1969). *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Dunod.
- ELÍADE, Mircea (1986). *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus.
- ESQUIVEL MARÍN, Sigifredo (2008). "Escritura, género y subjetividad femenina. El cuerpo (sexual) de la escritura", XII Jornadas de investigación, Revista Investigación Científica, Vol. 4, No. 2, mayo-agosto (Consultado en:<http://www.uaz.edu.mx/cipublicaciones/ricvol-4num2tom1/Humanisticas/Escritura.pdf>)
- FOLCH-RIBAS, Jacques (1971). *Le Greffon*. Paris : Robert Laffont.
- FORRESTER, Viviane (1980). "Quand la passion l'emporte", *La Quinzaine littéraire*, n° 350, 16-30 de junio.
- FOULLIOUX, Carolina (2006). "Los valores del condicional en francés y su comparación con

el español”, *Thélème, Revista complutense de Estudios franceses*, n° 21, pp.63-79.

GARDES TAMINE, Joelle (2002). “L’écriture féminine : style ou rapport au monde ? ”, *La littérature au féminin*. Granada : Editorial Comares, pp.3-15.

GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je ?* France : Éditions du Seuil.

GAUGEARD, Jean (1968). “Un dieu bien caché ” en : *Les Lettres françaises*, n° 1260, 4-10 décembre.

GENETTE, Gerard (1979). *Figures III*. Paris : Seuil.

----- (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

----- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

----- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

HAGEGE, Claude (1996). *L'enfant aux deux langues*, Paris : Éditions Odile Jacob.

HAMERS, Josiane F. y Blanc, Michel H.A. (1989, primera edición en francés en 1983). *Bilingualism and bilingualism*, Cambridge University Press.

HARGREAVES, Alec G., Forsdick, Charles, Murphy, David (2010). *Transnational French Studies, Postcolonialism and Littérature-monde*, Liverpool, Liverpool University Press.

HEINICH, Nathalie (1996). *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard.

HERVIOU NGUYEN, Martine (1998). *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque des écrivains espagnols d'expression française : Jose Luis Villalonga, Michel del Castillo, Agustin Gomez Arcos*. Tesis doctoral, Université de Paris 3.

HIERSE, Giselle (2007). *Le féminin et la langue étrangère. Une étude sur l'apprentissage des langues*. Paris : L'Harmattan.

HSU, Chia Hua (2008). *L'exil dans l'œuvre de fiction d'Albert Camus*. Tesis doctoral, Univer-

sité de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*, Paris : Actes du Sud.

IRABURU, Ignacio. «Adelaida Blázquez: siempre seré una exiliada interior», *El Periódico de Aragón*, 8 de febrero de 2004. (Recuperado el: 18/02/2013 desde: http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/adelaida-blazquez-siempre-sere-una-exiliada-interior_101093.html)

JACOB, François et Rossi, Henri (dir.) (2003). *Mémorialistes de l'exil. Émigrer, écrire, survivre*. Paris : L'Harmattan.

JATON, Anne Marie (1982). «La femme des lumières, la nature et la différence», *Figures féminines et roman* (ed. Jean Bessières), Paris : Presses universitaires de France. pp. 75-88.

JEANDILLOU, Jean François (1997) *L'analyse textuelle*, Paris: Armand Colin.

JIMÉNEZ, Dolores (2002). «Viajes a España a la francesa», en: BOIXAREU, Mercedes y Lefère, Robin (coord.). *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* pp.213-215. Madrid: Ed. Castalia.

KOHUT, Karl (1983). *Escribir en París: entrevistas con Fernando Arrabal, Adelaïde Blasquez, José Corrales Egea, Julio Cortázar, Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy y Jorge Semprún*, Frankfurt, Verlag Klaus Dieter Vervuert.

KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard.

KUNDERA, Milan (2014, primera edición 2000). *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets.

KUNZ, Marco (2003). *Juan Goytisolo: metáforas de la migración*, Madrid: Ed. Verbum.

LARONDE, Michel (dir.) (1996), *L'écriture décentrée, La langue de l'autre dans le roman contemporain*, Paris : l'Harmattan.

LAGARDE, Christian (2007). "L'hospitalité des langues: variations autour d'un thème", Gasquet A. et Suárez M. (éds.), *Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal. pp. 19-29.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction, une réception problématique*. (Recuperado el 16/03/2015 desde: <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Laouyen.pdf>)

LASSERRE, Audrey y SIMON, Anne (éds) (2008). *Nomadisme des romancières contemporaines de langue française*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle.

LEJEUNE, Philippe (1975, consultada la edición de 1996). *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil.

----- (1980). *Je est un autre*, Paris : Éditions du Seuil.

----- (1985). « Ethnologie et littérature : Gaston Lucas, serrurier », *Études rurales*, n° 97-98, Grèce pp. 69-83: L'Ethnographie.

----- (1986). *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil.

LOSADA GAYA, Jose Manuel (1990). “La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología”, *Actas II AISO*. pp. 589-596. (Recuperado el 14/06/2015 desde: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_010.pdf).

LUGONES, María (2008). «Colonialidad y género. Hacia un feminismo descolonial», en: MIGNOLO, Walter (comp.). *Género y descolonialidad*, pp. 13-55, Buenos Aires: Ediciones del signo.

MAINGUENEAU, Dominique (2005). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin, col. Lettres sup.

MAINER, José Carlos (2000). “Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la literatura española”, en: *Migraciones y exilios*, 3-2000, pp.51-57.

MAKWARD, Christiane P. y Cottenet-Hage, Madeleine (1996). *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, de Marie de France à Marie Ndiaye*. Paris : Éditions Karthala.

MARRONDO MONTERO, Carmen (1991). *L'Espagne dans l'oeuvre romanesque de Michel del Castillo : réalités et mythes*, Tesis doctoral : Université de Lille III.

MARTIN, Patrice, Drevet, Christophe (2001). *La langue française vue d'ailleurs*. Casablanca: Tarik Éditions.

MARTÍNEZ GUTIERREZ, Josebe (2002). *Las intelectuales. De la Segunda República al exilio*. Madrid: Concejalía de la mujer del Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la mujer.

MATHIS-MOSER, Ursula y Mertz-Baumgartner, Birgit (2012). *Passages et Ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris : Honoré Champion.

MAY, Georges (1979). *L'autobiographie*, Paris: Presses Universitaires de France.

MEDEIROS, Ana De y DEPREZ, Bérengère (Ed.) (1998). *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*. Louvain-la-Neuve: Bruylant Academia.

MIGNOLO, Walter (comp.) (2008). *Género y Descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del signo.

MIGUEL, Ana De (2005). *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre género al multiculturalismo*, (Tomo 3). Madrid: Minerva Ediciones, pp. 155-209.

MILQUET, Sophie (2011). "Langue, mémoire et identité : esthétique de l'exil chez Adélaïde Blasquez et Jorge Semprun», *Cahiers de la Méditerranée*, pp.173-188. (Recuperado el 11/08/2015 desde : <http://cdlm.revues.org/5733>).

MOHANTY, Chandra Talpade (2008). "Bajo los ojos de occidente. Academia feminista y discurso colonial", en: SUAREZ NAVAZ, Liliana y Hernández, Aída (eds.). *Descolonizando el Feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. pp. 117-163. Madrid: Cátedra.

MOLINA ROMERO, M. Carmen (2003). "Identité et altérité dans la langue de l'autre», *Thélème. Revista de Estudios Franceses*, 18, pp.69-79.

----- (2003-2004). "Voix en exil, voix en français», *Cuadernos de investigación filológica*, tomo 29-30, pp.159-175.

----- (2004). "Jorge Semprún: de l'algarabie linguistique à l'algarabie narrative", *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. Tomo II, Servicio de publicaciones. Universidad de la Laguna, pp.881-892.

----- (2006). “Écrivains entre deux langues: un regard sur la langue de l’autre”, en: BRUÑA, Manuel, Caballos Bejano, María de Gracia, Illanes Ortega, Carmen y Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé (coord.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l’autre: espagnol en France, français en Espagne*, pp.558-569 (Recuperado el 15/06/2014 desde: <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3molinar.pdf>).

MONTES VILLAR, Luisa. (2009) “Sociogénesis de la literatura migrante en Québec. El debate terminológico”, en: *Estudios e informes sobre la inmigración extranjera en la provincia de Jaén (2007-2008)*, pp. 389-393. Granada: Comares.

MORA DE FRUTOS, Ricardo (2008). “Entre la tematología y la literatura comparada: los exilios literarios de 1939 y Folch-Ribas”, pp.655-664, en: CALZÓN GARCÍA, José A. (coord.). *Actas del Congreso Internacional de Filología Hispánica*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.

MORALES MOYA, Antonio y ESTEBAN DE VEGA, Mariano (eds.) (2005) *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*. Madrid : Marcial Pons Historia.

MOUNIER, Jacques (1986). *Exil et littérature*, Équipe de recherche sur le voyage, Université des langues et lettres de Grenoble, Grenoble : Ellug.

NAUDIER, Delphine (2008). “Assignation à ‘résidence sexuée’ et nomadisme chez les écrivaines”, *Nomadisme des romancières contemporaines delangue française*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, pp. 51-62.

NORA, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

PALACIOS PABLOS, Andrés (2003). *Análisis del exilio en Brian Moore*, Universidad de Burgos.

PINGAUD, Bernard (1986). « Une voix pressante », *La Quinzaine littéraire*, 16-30 novembre, pp.6-7.

PLANTÉ, Christine (1989). *La petite sœur de Balzac*, Paris : Éditions du Seuil.

PONTY, MERLEAU (1997, primera edición, 1945) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

- POUILLON, Jean (1946). *Temps et roman*. Paris : Gallimard.
- RABATEL, Alain (2001). "La valeur de *on* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées", *L'Information grammaticale*, n° 88, pp. 28-32. (Recuperado el 9/ 01/2016 desde: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433048/document>).
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- REAL, Elena (2002). "La España medieval en la épica francesa", en: BOIXAREU, Mercedes y Lefère, Robin (coord.). *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* pp. 81-101. Madrid: Ed. Castalia.
- RICOEUR, Paul (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2008). "Et Viva España ! L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?", *Atala* (revue du Lycée Chateaubriand, Rennes), n° 11, pp. 287-300.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Les éditions de minuit.
- RODRIGO, Antonina (1979). *Mujeres de España: las silenciadas*. Barcelona: Plaza y Janés,
- (1999). *Mujer y exilio, 1939*. Madrid: Compañía literaria.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1973). *El no importa de España y La verdad en el potro*, Londres: Tamesis books limited.
- SAID, Edward W. (1990). *Orientalismo*, Madrid: Al Quibla, ensayo Ibn Jaldun.
- (2005). *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate.
- SAINT MARTIN, Monique De (1990). "Les femmes écrivains et le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 83, n° 83, pp.52-56. (Recuperado el 14/10/2015 desde: línea:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_83_1_2936).
- SALVAYRE, Lydie (2014). *Pas pleurer*. Paris : Seuil.

- SANGSUE, Daniel (1987). *Le récit excentrique*. Mayenne : Librairie José Cortí.
- SARRAUTE, Nathalie (1956). *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard.
- SAYAD, Abdelmalek (1999). *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
- SEGARRA, Marta (2000). "Feminismo y teoría postcolonial", en: SEGARRA, Marta y Carabí, Àngels (eds.). *Feminismo y crítica literaria*, pp.71-95. Barcelona: Icaria.
- SEMILLA DURAN, María Angélica (2007). "La división de las aguas: dialéctica del bilingüismo en *L'algarabie* de Jorge Semprún", en: GASQUET, Axel y Suarez, Modesta (dir.). *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, pp. 245-254. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascale.
- SERRANO, Carlos (1999). *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid: Taurus.
- SGARD, Jean (1986). "Conclusions", en MOUNIER Jacques (coord.). *Exil et littérature*, pp. 291-299. Grenoble : Ellug.
- SIMON, Sherry (1994). *Le trafic des langues, Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Québec : Boréal.
- SLAMA, Béatrice (1981). "De la 'littérature féminine' à 'l'écriture-femme': différence et institution", *Littérature. L'institution littéraire* II, n° 44, pp. 51-71
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1985). "¿Puede hablar el subalterno?".(Recuperado el 24/02/2014 desde: www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak)
- STEINER, George (2005). *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- SUAREZ NAVAZ, Liliana y Hernández Aída (eds.) (2008). *Descolonizando el Feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra.
- TAJES, Maria P. (2006) *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo. Desarraigo y negociación de identidad en la literatura de emigración española*, col. Perspectivas Hispánicas, Berna: Peter Lang.

TENA, Jean (1994). "Trois écrivains espagnols d'expression française : Michel del Castillo, Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprun ». *Images et influences de l'Espagne dans la France contemporaine*. Colloque national d'Histoire, pp. 55-67, Béziers : Presse universitaires de Perpignan.

VEGA, María José (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.

VILA-MATAS, Enrique (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.

UGARTE, Michel (1999). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.

UNAMUNO, Miguel De (1991): *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.

YLLERA Fernández, Alicia y OZAETA Gálvez, M^a Rosario (2002). *Estudios de traducción. Francés-español*. Madrid : Cuadernos UNED.

A N E X O S

Anexo I

*Dossier de prensa facilitado por el Service de documentation
d'actualité de Radio France.*

éditions belfond

216, boulevard Saint-Germain, 75007 PARIS
Tél. (1) 45.44.38.23 - Télex 260717 Orem 309
Télécopie (1) 45.44.98.04

Adélaïde BLASQUEZ

LA RUCHE

Parution le : 12 septembre 1990

Service de presse : Marie Cayrade

Adélaïde BLASQUEZ - Biographie

Fille d'émigrés politiques, Espagnole par son père, Allemande par sa mère. Signe particulier : s'accommode mal de son hérédité. Mais la distance entre Don Quichotte et Hölderlin est-elle si grande ?

Elle vit d'abord à Bruxelles, puis à Paris, où sa famille s'installe après la seconde guerre mondiale. La vie n'est pas simple, alors, pour ceux que l'on appelle pudiquement les "personnes déplacées". N'ayant aucun goût pour les étiquettes et préférant prendre son destin en mains plutôt que de se voir rangée, sans y pouvoir mais, parmi les victimes des couacs de l'Histoire, Adélaïde Blasquez décidera donc, au sortir de l'adolescence, de voler de ses propres ailes. Cela n'ira pas sans mal et elle tâtera de bien des métiers pour assurer sa subsistance : bonne d'enfants, bonne à tout faire, ouvrière en jouets, modèle, interprète, actrice, etc. Sa grande aspiration, cependant, est d'accéder au statut d'ouvrière en lettres.

Elle commencera à s'approcher de son but vers la fin des années soixante, lorsque LA QUINZAINE LITTÉRAIRE lui ouvrira ses portes : elle y fera ses premières armes de journaliste et deviendra, dans la foulée, productrice à la section hispanique de la radio (future RADIO FRANCE INTERNATIONAL) et à FRANCE-CULTURE.

Elle s'en approchera encore davantage en publiant deux romans : Mais que l'amour d'un grand Dieu ... (Denoël, 1968, collection Lettres Nouvelles) et Les ténèbres du dehors (Gallimard, 1981), ainsi qu'un ouvrage qui échappe aux classifications d'usage : Gaston Lucas, serrurier (Plon, 1978, collection Terre Humaine).

Enfin, en 1988, elle publie un troisième roman aux éditions Belfond, Le noir animal ainsi qu'un ouvrage pour les jeunes : Quis t'as cherché un mari (Est. École des Loisirs)

Adélaïde Blasquez vient de tourner un film avec Philippe Garrel qui sortira à la rentrée prochaine.

Adélaïde Blasquez et la presse

Ah ! elle ne le lâche pas son très beau livre, Adélaïde Blasquez ! Ce n'est pas elle qui laisserait ses personnages prendre leur autonomie ! Pas elle non plus qui leur imposerait tout de go les effets de sa propre imagination, ni même de son imaginaire ! Elle est là, elle, l'écrivain, elle, la créatrice, en permanence, et ne nous laisse rien ignorer de ses approches techniques, affectives, de la passion qui fondent cet ouvrage, ni de ses interrogations, de sa méfiance, de ses prudences. Elle se veut exacte. Pas inconditionnelle d'elle-même ni de ses protagonistes.

Ce n'est pas le roman dans le roman, mais la romancière dans son roman, discutant son roman, interpellant son lecteur, dialoguant avec cette petite fille Emma qu'elle met en scène et qui parfois se montre rétive. Sans discontinuer, le commentaire viendra au premier plan analyser, vérifier, questionner. Cela donne une dimension tout à fait inédite, ironique, implacable et d'une intelligence presque retorse. A la limite, on pourrait penser à Sterne.

La Quinzaine - V. Forrester

Décidément tout arrive et, pour la première fois depuis la mort de Queneau, la maison Gallimard publie un bon roman, mieux même : un bon roman comique, *Les ténèbres du dehors* d'Adélaïde Blasquez. A première vue rien de comparable avec Penna. Ce qui est chez Penna tout en force, en ruptures, en si-t'es-gai-ri-donc, est chez Blasquez tout en finesse, astuces et imparfait du subjonctif. La fureur et la grâce... et le comique comme risque extrême de l'écriture, partagé entre eux deux. On rit à toutes les pages du *Grand bougnat* comme on rit aux aventures de la petite Emma et de ses frères, enfants d'une mère allemande mariée à un officier républicain espagnol : « Longtemps, Alejo s'est levé de table avant l'heure. Avec des trémolos dans la voix, il annonçait qu'il avait envie de faire sa Grande et il courait si vite aux cabinets que Madame Duran n'avait pas le temps de dire ouf. » Auteur de deux très beaux livres, *Mais que l'amour est un grand Dieu* (Lettres Nouvelles) et *Gaston Lucas, serrurier* (Plon), Adélaïde Blasquez vient d'écrire un chef-d'œuvre avec *Les ténèbres du dehors*. Il n'y a pas de barre plus haute que cette profession de foi chantée par Donald O'Connor dans *Chantons sous la pluie* : « Make him laugh » (Fais le rire !).

Libération - G. Mordillat

UN serrurier est sauvé du suicide par une voisine. Cet homme qui n'est pas un habitué des mots va parler. Celle qui l'a sauvé branche le magnétophone. Et voici un témoignage, simple et bouleversant, Gaston Lucas, serrurier (Plon), biographie d'un vieil homme qui porte sur les événements — métier, amour, guerre ou deuil — un regard sans haine, innocent.

Avec sa mère, Mme de Duran, et son frère Alejo, la petite Emma quitte l'Espagne pour Bruxelles ; exil dû à la disparition du père, officier de l'armée républicaine, comme le père d'Adélaïde Blasquez. S'ajoutera à la famille tronquée Léon Van Roodbeek, amant de Mme de Duran. Et voilà un roman complexe et séduisant, la tranche de vie d'une enfant bientôt adolescente qui porte sur les événements — exil, amour, misère ou patriotisme — un regard sans innocence où le mépris est plus fort que la haine.

Anecdote, ton, construction — très recherchée dans le second, — tout sépare ces deux ouvrages. On ne peut imaginer personnages plus opposés que cet ouvrier qui traverse silencieusement l'histoire et cette gamine loquace entraînée du sud au nord de l'Europe sur fond de guerre d'Espagne et de nazisme. Pourtant, Lucas (qui n'est pas un héros inventé) et Emma (très romanesque) ont un point commun : comment des êtres troublés par l'événement extérieur regardent le monde.

Qu'il s'agisse de la mère, d'origine allemande et merveilleuse à force de grotesque, qui ordonne à Hitler de lui laisser la liberté, ou du Professeur Doktor Leo von

Forschammeringerglanz, héros du roman qu'elle essaie d'écrire et qui n'est qu'un reflet de son amant, tout provoque le regard de la petite Emma, regard qui juge aussi bien les foucades maternelles que l'engagement politique très Sancho Pança des frères — sans oublier les conditions matérielles de la pauvreté qui mûrissent l'enfant jusqu'à la protéger d'une espèce de ridicule de la misère auquel n'échappe pas son entourage adulte.

Pour cette fresque, l'auteur n'a pas lésiné sur les moyens. Dialogue de théâtre, monologue intérieur, roman dans le roman, clin d'œil (que d'exergues !), et cette première phrase : « Longtemps, Alejo s'est levé de table avant l'heure », tout s'entrechoque dans une certaine allégresse où l'érudition se teinte d'humour, noir ou rose. Le torrent, qui ne peut renier sa source espagnole, est maîtrisé. A peine si l'on peut regretter ici ou là des interpellations au lecteur qui ne sont pas indispensables ou des jeux typographiques qui n'ajoutent rien à l'ensemble.

Reste le flot. Reste un plaisir d'écrire qui devient plaisir de lire, une connivence entre l'auteur et le lecteur dont on devine qu'Adélaïde Blasquez elle-même s'est d'abord amusée. Reste aussi une invite, discrète mais salubre, à partager le regard d'Emma. Ses yeux sont une loupe qui grossit jusqu'à l'hénaurme — c'est la loi du genre, — mais il faut bien cela pour notre utopie. Suivre Emma, c'est porter sur le monde et ses belles un regard d'enfant qui n'est pas d'un enfant.

Le Monde - P.-R. Leclercq

Adélaïde Blasquez et la presse

Aucun livre de la rentrée ne mérite autant le détour. On n'oubliera pas de sitôt la confession d'un homme qui traversa son temps comme un anti-héros, le serrurier Gaston Lucas dit l'essentiel dans un langage qu'a respecté Adélaïde Blasquez. Elle adopta pour cela un système original qui lui permit de traduire le plus fidèlement possible la pensée de son interlocuteur : en faisant alterner son récit avec des paragraphes où la conversation est reconstituée dans son état primitif.

Nous retrouvons l'homme intact au travers de ces propos, exprimant à la fois sa propre histoire et celle d'une époque qu'il voit et à laquelle il participe comme les gens de sa classe. Son témoignage a la valeur d'une étude ethnologique mais il contient d'abord les qualités d'un exceptionnel document sur la condition humaine dans ce qu'elle a de meilleur et de plus noble.

France Soir - J.-C. Lamy

Le livre de Gaston Lucas, transmis par Adélaïde Blasquez, est à deux usages. Il est d'abord document révélant un destin exemplaire, sociologiquement parlant. Il témoigne aussi à l'évidence de la dépossession dans laquelle se trouve l'ouvrier par rapport au langage, mode important du pouvoir d'une part, d'autre part instrument privilégié de la construction de soi. Lucas tenta de retrouver le temps perdu, et la tâche est difficile. Quoi qu'il en soit, nous ne saurions tous être des Proust, c'est entendu. Nous pourrions souhaiter pourtant que le langage nous unisse plus qu'il ne nous sépare, qu'on offre à chacun, en particulier, la possibilité de le dominer dans la mesure de ses moyens. Adélaïde Blasquez fait œuvre originale et généreuse en se prêtant au dire de Lucas, qu'elle respecte au point de nous livrer, dans la moitié de l'ouvrage, des fragments de monologues enregistrés. Pour l'autre moitié, elle a ordonné une matière abondante et l'a transcrite dans un style neutre qui ne trahit pas l'ouvrier. Elle devait le faire : reproduire littéralement cette matière eût été tel à lui dénier l'universalité, à en proscrire d'avance la communication. C'était renvoyer son ami à la solitude.

Le Journal de Genève - C. Widmer

C'est là le grand mérite d'Adélaïde Blasquez. S'il suffisait de tenir un micro à un « anti-héros » pour recueillir un document « humain », Adélaïde n'aurait joué aucun rôle. Il faut aussi tendre à celui qui va parler une main pleine d'amour et d'amitié : le regarder mais se taire. Il y a entre Gaston et Adélaïde, dans ce livre, en filigrane, un roman d'amour silencieux et chaste. Ce sont, à leur manière, des paumés tous les deux. Séparés plus que rapprochés par leur technique : l'une sait parler, l'autre sait souder. Ils se complètent. S'harmonisent. Un vrai couple.

Le Canard Enchaîné - Y. Audouard

Et que faire de ces aveux que l'amour arrache à la détresse. Tels quels ils n'auraient été qu'un « long balbutiement », une série d'hieroglyphes oraux. Non par manque de sincérité, mais par manque de traducteur. Adélaïde a été pour Gaston le traducteur fidèle. Noble métier de postière. Elle a mis les « stop » où ils s'imposaient et exigé des explications dans les moments où jamais Gaston ne « se comprenait » aussi bien, mais où il devenait incompréhensible. Une réussite de l'amour et de l'écriture.

Ecoutez Gaston Lucas : « Qu'est-ce que je fais sur cette terre déjà que la vie est pas tellement belle qu'est-ce que j'en ai eu ? Je me suis toujours esquiné à travailler j'ai toujours eu des ennuis qui sont arrivés j'ai été prisonnier pour qui pour des gens qui se foutent pas mal de nous. » L'alternance de cette voix et de l'écriture d'Adélaïde Blasquez, simple et discrète, se coulant dans une vie qui le fut, dessine avec une force étonnante le personnage de Gaston Lucas. Et c'est la découverte, qui vaut toutes les expéditions lointaines, d'une certaine mentalité et d'une certaine condition ouvrières.

Le Nouvel Observateur - C. Foy

05 OCT. 1988

ROMANS**LE NOIR ANIMAL**
de Adélaïde Blasquez.

Toutes les histoires d'amour sont étranges et particulières. Celle que revit la narratrice de ce roman chahuté et bizarre est une dérisoire descente aux enfers. Et c'est ce qui en fait tout le charme : toute cette passion, cette rage pour un homme de pas grand chose, un peu voleur, un peu menteur, un peu gigolo, un peu coureur ! Mais slave, si slave... Adélaïde Blasquez raconte avec un humour froid les folies, les obsessions que sut donner à une romancière en panne d'écriture son beau voyou yougoslave des années soixante-dix.

Le récit est écrit à la première personne ; mais il mêle tant de pistes, de styles, volontairement embrouillés, qu'on se pose finalement peu de questions sur l'aspect confessionnel autobiographique. Seulement celle-ci : est-ce l'initiation sentimentale qui a permis l'initiation littéraire ? Et de quel côté est la plus terrible aventure, le plus grand risque ? (Editions Pierre Belfond - 226 pages - 95 F).

FABIENNE PASCAUD

Agnès Vaquin

L'histoire d'une passion

Adélaïde Blasquez
Le Noir animal

A l'en croire, avec *Le Noir animal*, Adélaïde Blasquez offre à son lecteur deux cents pages de fausses confidences. Ne relevons donc pas que sa narratrice s'appelle Adélaïde, qu'elle a vécu une histoire d'amour minutieusement datée et qui atteignit le 9 août 1974 son point de non-retour. Peu importe qu'on retrouve au passage le serrurier Gaston Lucas et Madame de Duran, la mère, dans *les Ténèbres du dehors*, de cette enfant dont l'identité menacée explose en multiples prénoms. Oublions l'accent de sincérité dont vibre le récit de cette tragique aventure, oublions le goût de la romancière pour le vécu, qu'elle reconnaît à sa manière : « J'ai toujours plaisir, quand je suis avec des gens, à leur tirer les vers du nez. » Bref, acceptons la formule rituelle du début : « Les personnages et les événements dont il est question dans ce roman sont imaginaires de bout en bout, etc. » D'un coup de baguette magique, nous voilà donc en pleine fiction. A moins qu'il ne s'agisse, pour Adélaïde Blasquez, plutôt que de l'avoir vécu, d'avoir rêvé sa vie.

Le Noir animal, c'est donc l'histoire d'une passion. Elle, l'intellectuelle,

Adélaïde Blasquez



l'écrivain aux prises avec la quotienneté de l'écriture, lui, un "Yougo", surgi de la rue, dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas net. Certes, les différences s'attirent mais, comme on dit, ça fait des étincelles, la vie du "brigand" est pleine de trous. Inutile de l'interroger sur ses éclipses journalières. La jeune femme, quant à elle, même dans son studio une existence de recluse, d'arapède ancrée à sa machine à écrire et à ses papiers. Il leur reste la nuit, et la nuit est faite pour l'amour. Pour Adélaïde, l'amour est d'abord la jouissance physique. Ensuite, la conversation, pleine de charme d'ailleurs, acrobatique, où l'intellectuelle et le truand jonglent avec les grands auteurs français et russes, où l'hispanité de la femme s'affronte à la javité de l'homme et prend, si l'on peut dire, la mesure de leur demesure quand le couple se heurte en déflagrations théâtrales, où les superbes injures yougoslaves et le couteau de cuisine jouent un rôle essentiel. Si l'intellectuelle semble avoir complètement rompu avec son monde, dont les stéréotypes l'exaspèrent, on sent, malgré une certaine frousse, sa jubilation d'en découvrir un autre, celui des yougos. Par eux, Adélaïde échappe à la langue de bois de l'intelligentsia française. Leur langue maternelle reste énigmatique, elle reflète des problèmes ethniques difficiles à cerner, leur français est très

émigré et, surtout, ils savent se taire. Une meilleure vérité humaine émane de ces gens qui n'ont fréquenté ni les salons ni les bistros de Saint-Germain-des-Près. Leurs comportements, leurs propos sont également codés, mais le code du milieu est différent, et il y a comme quelque chose de brut, de plus proche de la vraie vie, chez ces individus incultes. Une sensibilité, une compréhension aussi. Tel est le cas du très beau personnage de la putain au grand cœur, Marinette-Anais, et Adélaïde d'évoquer le "miracle" de leur rencontre.

Cependant, on ne sort pas impunément de son monde, et ça passe ou ça casse. La passion suit son cours fatal. Une fois parcourus les quatre épisodes de son histoire, le couple se défait :

Contre les idées reçues

« Au coin de l'avenue des Gobelins, il a coupé le contact, s'est glissé hors de la voiture, a refermé la portière derrière lui (...) et il a disparu de ma vue, de ma vie. »

On ne jouera pas les prolongations. On peut objecter qu'il n'y a rien de très neuf dans ce type d'expérience, mais il serait injuste de restreindre la portée de ce beau roman à une nouvelle peinture pittoresque du milieu. Ce serait oublier la qualité de la narratrice. Pour elle, il s'agit moins maintenant de psychologie que de morale. Ce n'est pas tant sa propre identité qu'elle poursuit que son combat contre les idées reçues.

Le vol, par exemple, quand s'impose l'évidence que c'est à ça que l'être aimé consacre l'essentiel de son temps et de son énergie. Le premier stade correspond à la polémique de l'autruche : « Je ne voulais pas voir la couleur de son argent » — et très vite aussi au refus de profiter de cet argent sale. Le deuxième acte consiste à assumer, en quelque sorte, la complexité. Le voleur enjoint à sa compagne de l'aider dans ses repérages. Elle amuse le fourreur ou le bijoutier pendant que son "mari" examine les systèmes de sécurité. Dans un troisième temps, l'intellectuelle pense : « Des gens comme eux, il en faut, ça fait partie des régulateurs volatils et, pour le démontrer, il n'est même pas utile de recourir aux vieilles rengaines, aux sempiternels rapprochements entre la cupidité et le vol. Aucune société ne peut s'en passer, des voyous, et la nôtre ne fait pas exception. » Tout cela est parfait sur le plan spéculatif, mais, dans la vie quotidienne et pour les nerfs, il n'en va pas de même. Alors, pour exorciser le tourment, mieux vaut déplacer le problème. Là aussi, les possibilités sont multiples. Adélaïde se fait une mauvaise conscience et se rapproche des « motivations de repue ». Ou bien le "démoniaque" est une victime, rien qu'une victime, du socialisme et du chômage : « Vous êtes tous des émigrés politiques. » Encore faudrait-il croire.

Mais le jour où, pour la première

fois, Adélaïde voit son bandit en action, alors là c'est fini : « Ce fron étroit, ces yeux enfoncés, ce nez écrasé ce menton courbé, cet air tout à la fois de faux et de vrai dur, Dieu, que j'en avais assez ! Dieu, que l'ensemble me repugnait d'un seul coup ! »

On peut trouver cette jeune femme bien naïve, et elle serait volontiers la première à se le reprocher. Sa fureur es sans bornes contre l'abominable idéalisme que lui a inculqué son éducation : « Quand on passe une longue partie de son existence à croire en ses semblables on ne se défait pas comme ça, par libre détermination, d'une aussi vieille habitude. »

Autre problème insoluble : que fait Dieu, si le mal l'emporte sur le bien ? Envers et contre tout, et sans se plier aucunement à la morale chrétienne Adélaïde est croyante. Elle prie en espagnol pour conjurer l'angoisse, bien qu'elle refuse d'admettre que Dieu se fou pas mal de l'humaine souffrance. Ici, s'écrit par cet échec aussi idéologique que sentimental, la jeune femme prépare soigneusement son suicide...

Quant à l'écriture, elle est omniprésente. Mais, à elle seule, elle n'est pas redemptrice. Le livre en gestation est lié à la terrible aventure. Son titre est à double sens, puisque le noir anima s'applique à la fois au démoniaque partenaire et au produit naturel qui enduit les premiers carbonés. Le livre est l'alibi, le cocon où s'enferme Adélaïde pendant que le voleur exerce son métier, il est la conscience de la jeune femme que son am violé, lorsqu'il part vient, par ruse, à lire ce qu'elle écrit. Il doit être la grande œuvre sur "l'argent qui rapproche les hommes", qui parviendra peut-être à élucider les comportements, et qui vau-

Une lumineuse réconciliation

à la narratrice une visite nocturne et les conseils d'Emile Zola. Les livres d'hier et d'aujourd'hui balisent la vie, les auteurs sont tous là. Un livre est l'enfant fait à Adélaïde par son douteux "mari" au terme d'une "grossesse d'épéphanie" : sa gestation aura duré douze ans.

Or, la redemption n'est pas venue de ce livre. Celui-ci se referme pourtant sur une lumineuse réconciliation : « *Mor aspiration, mon but dorénavant, est de me réconcilier à perpétuité avec toute la création et toutes les créatures. D'être avec tout le temps comme les oiseaux du ciel.* » C'est un mot de Marinette-Anais qui a sauvé Adélaïde : « *Tout était bien. Tout était beau. Si beau, mon Dieu !* »

Vous pouvez aussi en faire tout un livre réconciliation ?

Belfond éd., 220 p.

Requiem pour un seigneur macho

▣ *Le noir animal*, Adélaïde Blasquez.
Ed. Belfond, 95 F.

Il est assez rare, par les temps qui courent, d'entendre à travers des pages les sons provenus de la gorge, le halètement humain, les soubresauts du corps, l'adresse à l'autre. L'aveu. Adélaïde Blasquez a ce don de l'offrande. Sans honte, avec une générosité, une fougue voisines de l'impudeur, dans *Le noir animal*, elle accepte l'outrance. C'est même ce qui l'attire vers des personnages ou, plutôt, des personnes dont l'existence, le style manifestent l'emphase et elle, alors, de s'embraser, de foncer, de... s'esclaffer, parfois ! L'humour ponctue, ici, le drame.

Avec cet amant yougoslave qu'elle s'obstine à nommer (entre guillemets) « mon mari », elle entre dans le jeu, mais en connaît l'embrouille. Ce Drusa, voyou à la manque, qui se voudrait et qu'elle veut un vrai dur, un maître de la pègre, un seigneur macho, n'est qu'un pâle malfrat laborieux, malgré sa paresse. Avec un attendrissement, un esprit de domination tout maternels, elle exige de subir et feint de croire ce qu'il prétend être. Lui s'acharne à paraître, mais en vain, il le sait. D'où leur fureur guerrière. Elle devient l'ennemie convoitée. Elle guette l'ennemi. Son arme à elle, terrible : l'ironie.

The profession of working man

By Theodore Zeldin

ADLAÏDE BLASQUEZ
Gaston Lucas serrurier
Chronique de l'artisan
254pp. Paris: Plon, 40fr.

MARTIN NADAUD
Mémoires de Leonard, ancien artisan
Édité par Maurice Agulhon
527pp. Paris: Hachette, 58fr.

Gaston Lucas and Adlaïde Blasquez met in 1952. He is a French locksmith, she is a Spanish exile, half his age, who has been, among other things, an actress, a journalist and a novelist. They had each lived in a flat in the same fashionable district of Paris for many years, but they had known each other only by sight. Then one night Gaston's wife woke Adlaïde up to ask whether she was in the process of committing suicide and would she—she was the only telephone in the house—call the police. Adlaïde persuaded Gaston to turn the gas tap off. After that they became friends and he spent the next six months telling her his life story. The story was of an ordinary working life, with an exceptional incident here and there, the vivacity of his memory, and her sympathetic questioning and skilful recording, what she has published is a highly interesting, deeply moving historical comment.

This is a book, first of all, about the survival of the artisan in modern society, the summary of a lifetime's reflection on the psychological problems of labour in modern conditions. Gaston Lucas is a craftsman in metalwork, specialised in locks, who is quite clear that his most permanent satisfactions have come from his skill in his trade. Though he admits that he is simply a member of the working class, he thinks of himself also as an artist in his own way; so he has never wanted to come from manual work. Though he became a foreman at twenty-seven, he always remained on the shop floor. He liked his job because it involved his own problems and gave him much pride. He does not hold himself up as an example, because he feels that the artisan is doomed, his spirit of initiative being increasingly threatened by the new breed of designers giving orders from their offices. He regrets that intellectuals have never understood the pleasures of manual work, and have wasted their efforts trying to secure its abolition.

Lucas is not a jealous or a bitter man, and no revolutionary. He is not complacent either. He has voted socialist always. But he does not see the solution to the problems of inequality and justice in political terms. He judges the world from his own experience. For him class divisions are less important in day-to-day relations than human qualities, and conflicts of individualism, who has reflected on the membership of trade unions because he reverts their "distrustship". He calls himself leftwing, but he judges his employers on their individual merits. The employer who spends his day dreaming is respected if he is a skilled craftsman in his sober workshop. The employer who is transported by his mistress in money and wealth he looks upon as a chap-ain. The more worthless a man he says, "the more he tries to push himself forward". He has no wish to change places with his boss. This is partly because, having closely studied those he has served, he is very conscious of his troubles and weaknesses, from which each of them suffered; none could rival his own happiness even though he had his full share of misfortunes. It is also partly because he has never had the courage to wish to set up on his own; he has sometimes known more about the job than his boss, worked for, but the business and profit side of it does not interest him.

He says that as long as there are to be boring and repetitive jobs, there is no hope for capitalism or any other economic system. But

people's tastes and skills are so different that the solution is not to turn labourers into artisans. Lucas offers no systematic answers, here, beyond telling the story of his job, who, after trying his hand at many things, eventually found a job where he gets satisfaction because he knows that his own individual performance matters, and can be appreciated. That took quite a few years of trial and error to discover.

This is the record, therefore, of a man combining conservatism and rebelliousness, who reflects both traditional values and a deep sense of independence. He is the sort of man who has been the backbone and the despair of socialism in France. How his mind works was worth analysing.

The book is, at the same time, about French domestic life, about marriage and children in the working class, about the relations within families, and the priorities adopted in spending and also with modesty. He has firmly held to his wife for three years and never presumed even to touch her all that time. When he has been in the theatre, he also paid for her sister to go along as chaperone. Their life together was one of constant sacrifice and thrift.

When they had a child they sent him to a wet nurse, so that his wife could go on working. They worked overtime, denied themselves, so that their children could, in their turn, sacrifice themselves for their children. Lucas bears his poverty and tribulations with stoicism, with resignation. This was not because he lacked strong feelings. On the contrary, strong feelings run all through this history. But I shall not spoil the sense of discovery the reader will experience by revealing here why this sensible, balanced man ends up trying to commit suicide.

Adlaïde Blasquez has succeeded so well in what she has attempted to do, that there can be nothing but praise for her achievement. One could complain that she did not press Lucas more fully to produce something which is at once literature, anthropology and history, and the result is as enjoyable and as satisfying as a good manual, and as instructive as many textbooks.

Her book raises the question of what future there is for this kind of study. Will every man soon expect to have not only a psychoanalyst to disentangle his troubles for him, but also his private anthropologist to record his life history? Does this mean that every man can, through the intermediary of a new breed of super-secretary, become an author and publish his random thoughts? Is this the culmination of egalitarian progress, that everybody should be entitled to see his name on the cover of a book? Will this be the salvation of the publishing industry: will we want to read endlessly about people who have never done anything special; or will those publications have to be subsidized, with a grant issued as part of the retirement pension? No, I see no dangers in the expansion of the "assisted autobiography" as a new literary genre. On the contrary, I consider it to be one of the most promising and important developments emerging from the more widespread literacy, greater self-awareness and deeper curiosity about the individual that is the characteristic of this century. It will be a serious challenge, on the one hand, to the novel, and on the other, to academic descriptions, both of which have come to show their limitations as methods of grappling with experience.

But it may take a long time before firmly established habits and vested interests allow this to become an accepted genre. Oscar Lewis has met with considerable resistance. How many people will rank his books as I do, among the masterpieces of our time? I say, history, anthropology, or literature? The resistance to him comes mainly from the fact that he does not fit into any category. His books are too unsystematic to be history, too fictionalized to be biography, too concerned with the solution of practical problems to appear

to be literature. They are also difficult books to emulate, because one needs unusual gifts both in the writer and in his audience, and the establishment of a special kind of sympathy between them. Adlaïde Blasquez has shown it can be done, enjoyably and fruitfully.

Just how important the role of the writer remains can be seen from looking at autobiographies written by obscure workers in France there are fewer even than in England. A notable one is *The Day of a Simple Man*, by Emile Guillaumin (1964), who was a working peasant when he wrote it, and showed that formal education beyond the primary level was no indispensable qualification either for self-understanding or literary creativity. But Guillaumin was a rare case of exceptional sensitivity.

In the past, workers as "ordinary" as Lucas have seldom written books, almost by definition. Thus the *Mémoires* of a *Man* by Martin Nadaud (1965) were by one of the first workers to become a professional politician, so they are the reflections of an unsuccessful man looking back on thirty years of poverty. But they do give a record of the life of a working man during the July monarchy in France and the 1848 in England which is outstanding for its vivid detail. These investigative and enterprising memoirs have just been reprinted with a remarkable introduction by Maurice Agulhon, who shows how much an imaginative historian can extract from them.

M Agulhon has an amazing ability to extract the significance out of trivial anecdotes, to draw out nuances from apparent banalities, to analyse behaviour with a subtlety and a perceptiveness that makes what is superficially ordinary full of richness and variety. Nadaud's memoirs are not a work of literature; they are a source of information, and M Agulhon's introduction is a fascinating historical essay, a justification of the value of good historical scholarship. One wonders whether, if Nadaud had lived a century later, he would have been well advised to relate his impressions to a journalist-anthropologist. I think not, because he was capable of writing quite respectably, unlikened writing, and it was something of an achievement for him to produce his memoirs. The authenticity that comes through is an adequate compensation for the omission of both deliberate and unconscious. Assisted autobiographies should not replace such works but supplement them.

Nadaud's memoirs are useful if one wants to understand Gaston Lucas. What M Agulhon brings out in a particularly interesting way is the attitude of workers to violence. In his boyhood Nadaud killed a playmate. In his youth his workmates fought other workers with a brutality that was traditional and accepted by all except a few eccentrics. When he became interested in politics his aim was to force the workers from this primitive barbarism, to conciliate animosities; he wanted not the triumph of working-class culture but its reform. That is why French social-

ists like him were not attracted by the Marxist idea of the class struggle. They wanted an end to violence. Nadaud, as M. Agulhon shows, was not a political theorist, he was much more affected by gestures of individual sympathy, by cordiality and kindness, than by grand principles. M Agulhon sees in him an ancestor of the French communist worker of today who, when asked why he belongs to the party, replies not in terms of ideology but with emotional praise of the comradeship the party offers. Nadaud was a follower of Gambetta, not least because he liked him, and felt attracted by his charm and simplicity.

M Agulhon concludes that Nadaud was "a certain type of man", and not simply "the bearer of a variety of ideology", that history is made not just by ideas but also by "sensibilities and characters". This should be a motto for historians. So much attention has been given by them to institutions, environment, economic forces and material conditions, that the individual has got lost. Social history, despite its many accomplishments, is now more about society than about men. Feelings, emotions, temperaments are regarded as too elusive to discuss. The history of emotion, however, needs to be written.

That is why so much scope remains open to the new genre of assisted autobiography. Emotivism has traditionally been the domain, above all, of the novelist. The case histories of the psychiatrists have enormous amount remains to be discovered about how people feel and have felt. This genre undoubtedly has something to contribute to the understanding of human variety.



Adélaïde Blasquez

Pauvre Drusa ! Ne sait-il pas que cette amazone aux soumissions débridées détient à son palmarès un homme tout différent mais, lui aussi, par elle, totalement révélé. Qui ne se souvient de *Gaston Lucas, serrurier*, (Coll. Terre Humaine, éd. Plon) dont Adélaïde Blasquez a si bien su capturer et traduire la vie, ses tumultes calmes ? Une bien jolie histoire, celle d'une jeune et belle écrivain, ardente, à l'écoute d'un homme simple et d'expérience, âgé, dans la ferveur d'une amitié nette, sans réserve.

Mais cette fois, c'est de passion qu'il s'agit. Et ce que l'auteur constate, observe, épique, c'est une situation dans laquelle elle a, corps et âme, basculé. Sans retenue, mais avec réticence, méfiance et la voici qui note — tout. Sans indulgence. Ses propres lâchetés, ses désordres, mais, surtout, les vanités naïves de cet homme, ses fanfaronnades, son mauvais goût vestimentaire et ses élans de tendresse arrachés comme autant de trophées, de signes rassurants, de promesses de rêve à ce compagnon piégé dans les traditions obsolètes, les codes d'honneur d'un clan où l'homme doit régner. Tout autant qu'elle, pourtant, sans doute davantage, il est avide d'échanges, Drusa, et de sécurité. Mais il lui faut — honneur, hystérie mâles obligent ! — un certain cérémonial et l'illusion de commander une

femme qui garde l'ascendant de la culture, de la beauté et même, après tout, d'une insertion sociale, d'une aisance financière, d'ailleurs toutes relatives.

Mais elle, presque claustrophobe, voluptueusement encagée entre son lit (un univers), sa table, ses papiers et la corbeille fétiche qui, le plus souvent, les reçoit, en déborde — que cherche-t-elle ? L'irruption, semble-t-il, quotidienne, à heures fixes, pour un temps fixe, des nuits fixes, de ce garçon plus marginal, plus exilé qu'elle et qui ne l'avoue pas. Le déroulement de scènes violentes, chaotiques. Heures au cours desquelles elle dissimule, d'abord, toute trace de son travail, de ses textes au malandrin merveilleux qui, hors de ses heures de présence,

est censé se livrer à des exploits d'Arsène Lupin de Série Noire. Il n'est pas plus dupe qu'elle et, doué d'une intelligence qu'elle semble regretter, il déclare avoir deviné qu'elle a pour vocation de « consigner ses sentiments ».

Chacun redoute l'outrage, se camoufle, offre à l'autre une fausse image, d'ailleurs réclamée. Lui la gruge, la bat, la manipule, l'exalte. Au plus fort de la passion, de l'aveuglement même, elle le juge et avec quelle désinvolture navrée ! Je songeais à *Quatuor* de Jean Rhys (éd. Denoël) lorsque l'héroïne, entièrement donnée ou, plutôt, vidée, bafouée, désespérée, encore avide, regarde son terrible amant qui l'abandonne et qui boit avec elle un dernier café à la terrasse d'un bistrot : elle n'en est pas moins tragiquement, éperdument malheureuse, mais le rire la gagne, car elle reconnaît dans le profil de cet homme qu'elle sait laid, sans grand charme, le... profil de la reine Victoria !

Il s'agit là d'un *flash*, mais Adélaïde Blasquez, elle, s'acharne avec la minutie de l'ethnologue, la suspicion d'une romancière et traque le ridicule, les incohérences, les mœurs de l'adversaire bien-aimé, comme pour atténuer d'avance la déception prévue, la déroute inéluctable. Tout cela forme un cocon, un ordre, un système amoureux où le plus infime détail, la moindre évolution font figures d'événements planétaires.

Enfin, ce qui fonde, soutient l'aventure qui se voulait destin, cette censure, ce camouflage permanents, s'effondre. La réalité piètre (peut-être plus touchante) apparaît et le fantôme minable, incontournable. C'est la déconfiture. Insoutenable. Le suicide à l'horizon. Mais renaît, peu à peu, hors de ces pauvres cendres, l'écrivain, cet animal obscur, qui « consigne » dans ce beau livre, rageur et drôle, des « sentiments » désolés.

Viviane Forrester

Anexo II

Carta de Adélaïde Blasquez a Philippe Lejeune.

Del contenido se desprende que se trata de una epístola en respuesta y agradecimiento a la crítica que Philippe Lejeune y su esposa Violaine le hubiesen transmitido tras la lectura de *Le noir animal*. En ella, la escritora aporta pistas sobre su método de trabajo y se posiciona ante un tipo de literatura que trasciende la clasificación oficial de librerías y editoriales y que, precisamente por ello, se sitúa en los márgenes del campo literario.

Paris, le 24 novembre 1957

Mon grand Philippe,

J'ai mis du temps à répondre : je suis allée travailler quelques jours au Moulin d'Andé avec un très cher et vieil ami, Maurice rons. Puis, ma fille est arrivée d'Israël.

C'était payant de travailler avec Maurice (une adaptation de roman inepte pour une série télévisée). Je me suis aperçue une fois de plus qu'on pouvait faire l'économie du masochisme littéraire, que "les autres" ne craignaient pas la facilité comme la peste, qu'ils ne cherchaient pas la perfection à chaque coin de phrase et ne forçaient pas non plus les doses de travail (moi, quand je commence à faire n'importe quoi, ne serait-ce qu'une traduction, je ne me lève même pas pour pisser, je suis capotée de m'accrocher pendant six ou huit heures de suite, c'est une manière de me droguer; Maurice, lui, en avait marre au bout de deux heures, m'invitait constamment à des coupures pour boire un café à la cuisine, etc... et il avait bien raison). Moralité : puisque tout ça n'est pas plus sérieux que le reste, qu'écrire ou méliser leurs fameuses prouesses techniques, laser, stations sur orbite, minitels, ordinateurs scolaires et familiaux, est aussi farce et dérisoire, il s'agit de prendre une grande décision, et cette décision est, pour le temps qui me reste, j'essaierai la facilité. Dans le temps, il y avait un type qui me répétait : "Moi, si je décidais de me suicider, j'irai d'abord à la chasse à la baleine". À l'époque la mode n'était pas encore à la sauvegarde des baleines et il me disait ça dans le sens qu'il ferait n'importe quoi d'acadabrant qu'il ne se serait jamais permis auparavant s'il décidait de mettre fin à ses jours. Mon acadabrant ce sera de faire dans la facilité.

Tu as raison pour mars et les élections. Mais si tu savais comme je m'en fous. Un livre n'a que deux mois d'espérance de vie à moins d'un coup de chance médiatique extraordinaire, c'est-à-dire, à moins de fayotter à l'angueur d'année avec le Lendernau littéraire et journalistique. Les professionnels de l'édition française n'aiment pas du tout le baroque, sauf s'il est exotique, id est "traduit de...". Les perles irrégulières, les livres qui n'entrent pas dans un genre bien circonscrit, qui sont fidèles de bout à une forme répertoriée ou à une catégorie littéraire étiquetée par la classification officielle des libraires, les fatiguent, ces gens fatigués, fatigués de lire, de ne fréquenter que leurs pairs, d'accumuler leurs numéros de bravoure.

Une fois passé par leurs grilles, une fois neutralisé, réduit à l'anecdote, quelle chance peut avoir un livre impossible à normaliser d'atteindre les anonymes? C'est pourquoi ils préfèrent les jardins à la française. C'est pourquoi le monde entier se gausse de la production française actuelle, exsangue, frileuse, propre à un pays de repus qui est hors Histoire depuis pas mal de temps. Ces derniers temps, j'ai lu pas mal de livres publiés récemment en Espagne et en Allemagne. Ils ne ressemblaient à rien. Ils ne se ressemblaient qu'à eux-mêmes. Ils ne cherchaient pas à inover, mais se tenaient de bout en bout au-delà de toutes les formes et genres convenus. Ils vous réconciliaient à avec les livres. Ils vous donnaient presque l'envie de croire que c'était encore possible de se livrer à cette activité passéiste.

Le "succès" pour moi, se serait de faire l'amour, par livre interposé, avec les sans-nom qui lisent par passion et non parce que c'est leur métier. Ça me paraît râpé.

Merci à toi, merci à Violaine pour l'intérêt que vous avez porté à ce noir animal. Il faut quand même toujours avoir présente à l'esprit la phrase attribuée à Shakespeare : " Je me moque que ma pièce déplaise à quatre cents imbéciles du moment qu'elle plait ne serait-ce qu'à deux hommes intelligents".

Gros bizous à toute la famille Lejeune.

À l'air de

P.S. J'ai chez moi, depuis trois jours, un petit animal noir de sept semaines d'âge. Un bébé chat qui ne songe qu'à mal faire et illumine mes jours et mes nuits.

Anexo III

Transcripción de las entrevistas inéditas que realizaron durante el mes de diciembre de 1980 Philippe Lejeune y Florence Delay para un trabajo encargado por el CNRS sobre *Gaston Lucas*. El material me fue facilitado por el crítico y escritor francés.

Fh - Est-ce que ça peut se faire à la télévision ?
 Pl - Bien, il y a autre chose que la télévision, - la radio, et puis il y a des endroits publics, où les cobras lisent leurs poèmes... J'aimerais bien que les gens qui écrivent de la prose puissent de temps en temps lire la prose...
 Fh - Une petite salle Breunberg, pour faire des lectures publiques... comme on faisait autrefois...
 Pl - Tu vois là, je suis d'accord avec ça, moi.
 A - Et puis même à la télévision, où ils ont tellement de moyens, une façon de faire parler des livres, ça serait de les faire représenter, - la plupart des livres, on veut le faire, de faire des petites adaptations, de les faire représenter par des comédiens, faire lire les dialogues, ou monter une scène du livre, jouée par des comédiens...
 Pl - Ça, fais attention, parce que tout livre n'est pas une scène de théâtre...
 A - Mais tu vois, ça peut être autre chose...
 Pl - Enfin il y a plein, il se semble qu'il y a quand même des solutions...
 A - Ou alors, je ne sais pas, inviter des gens qui ne sont pas des professionnels à parler des livres, qui ne sont pas des critiques...
 Pl - Moi, je propose que, pour la sortie des Quatre du dehors, on invite Gaston Lemaire (rires)... Bon... on a fini...
 A - Ou a fini...
 Pl - Sauf si Philippe a des choses importantes à dire, encore...
 Pl - Non, on a bien fini...
 Pl - Et adieu ?
 A - Fin...
 Pl - Il n'y a pas une déclaration, pour la postérité ? (rires)
 A - Non, non...
 Fh - Il y a un très joli poème de Queneau, là-dessous...
 Pl - C'est quoi ?
 Fh - Il va écrire un poème, pour la postérité... C'est un petit poème, il peut pas arriver à écrire son poème, - finalement, à la postérité, il lui dit : écoute...
 A - Tu vois, c'est la fin du poème, tout ça en l'espace de six lignes...
 Pl - De penser que tu l'écrirais, non pas pour la postérité, mais pour l'antériorité ? Pour les auteurs que tu as aidés et qui sont morts depuis bien longtemps...
 Pl - C'est vrai... ça c'est terrible, cette idée...
 A - C'est fini, hein... souvent je me dis, moi Flaubert limité ça, qu'est-ce que (...)
 Marion - Tu imagines un tout petit peu, Adèle, tout de même, dans ce que tu dis, sur "Apostrophe", en particulier...
 Fh - Sur tout elle va dire de dire ça en face d'une caméra !
 Marion - Comme si, tu faisais comme la plupart des auteurs qui se demandent qu'une seule chose, c'est de passer à "Apostrophe"... Parce que malheureusement on est dans un système qui fait ça...
 Pl - Il n'y a pas que Flaubert en cause... Il a cristallisé...
 A - De toute façon, je récite toujours, mais, c'est en nature, mais c'est quand même quelque chose qui se préoccupe, se soucie de ça à cause de la sélection, il y a très peu d'auteurs qui passent à "Apostrophe" parce qu'il ne peut pas faire passer par à "Apostrophe"...
 Marion - Tous les libraires qui font des vitrines, à propos d'"Apostrophe", c'est ça...
 A - Donc c'est quelque chose...
 Pl - Il y a quand même un exemple : je suis passée à "Apostrophe", et je n'ai rien vendu la semaine suivante, alors tu pourrais répondre ! (rires)
 A - Moi non plus ! ~~Je suis passée à "Apostrophe", et je n'ai rien vendu la semaine suivante, alors tu pourrais répondre ! (rires)~~
 Pl - Non "Apostrophe" ? (elle souffre) Une belle ! Et tout compte fait, c'est pas si mal, non plus, tu vois... Remarque, j'aurais mieux aimé en vendre un peu... Mais je veux dire, non, on y va, il faut se tenir dévouement, le plus possible, ne pas être gêné...

Anexo IV

Transcripción¹ de la primera entrevista a Adélaïde Blasquez
el 26 de febrero de 2011 en su domicilio de la calle
de la Torre (Zaragoza).

1 Se ha optado por transcribir la entrevista tratando de manipularla lo menos posible con objeto de transmitir las digresiones discursivas, los tics de comunicación, los elementos que forman parte de la entrevista oral. No obstante, se han suprimido fragmentos, por voluntad de la escritora y se ha trabajado la redacción de algunos pasajes que impedían la comprensión del contenido. Igualmente, se han eliminado algunas respuestas o comentarios de la escritora que se alejaban completamente de la pregunta formulada.

Luisa: Bueno, qué difícil ahora ponernos formales, ¿no? (risas)

Adelaïde Blasquez:

(risas) No, pero no nos vamos a poner formales... no, por Dios.

L.: No, no hace falta. No, además yo quiero como...Naturalmente, quiero preguntarte cosas sobre tu vida, pero quiero también que me cuentes sobre tu vida...porque no hay una biografía tuya en español.

A.B.: Si bueno, lo intentaré...No me gusta mucho...contarme a ti no me pasa nada, me encanta, pero contar mi vida en público...en fin, ya veremos...

(Va a buscar un pañuelo. Vuelve)

A.B.: Luego tendremos que ducharnos, ¿no?

L.: Si, si no vamos a hacer vida de gitanillas total

A.B.: Dice Unamuno que es una cursilería, un sentimentalismo lavarse todos los días...

L.: Además, al final la piel acaba quedándose como la de un lagarto...

A.B.: Bueno, lavar no sé pero cambiarse si...Creo que nunca lavé este chisme...no sé no me acuerdo...

L.: Pues no lo aparenta

A.B.: Supongo que se podrá meter ahí dentro (refiriéndose a la lavadora). Con agua fría.

L.: O a mano...

(Hablamos un rato de la lavadora y las formas de lavar y escurrir la ropa)

L.: Bueno, ¿por dónde empezamos, Adelaida?

A.B.: Entre la diferencia entre tú y yo...Cómo yo como caramelos, y tu lías cigarrillos.

(RISAS)

L.: Cuéntame donde naces, cómo se desarrolla tu infancia... (ME INTERRUMPE)

A.B.: **¿Puedo mentir?**

L.: ¿Puedes mentir? Puedes contarme lo que quieras...

A.B.: Pues he nacido en Ávila, para servirla a usted...Mi papá decía cuando preguntaban los franceses dónde había nacido y decía: "En Ávila". No es para darme postín, pero nací en Ávila. ¿Está bien?

L.: ¿Y Larache?

A.B.: No.

L.: No quieres...

A.B.: NO. No tengo ningún prejuicio contra los árabes y toda esa gente, **pero es que prefiero nacer en Ávila.**

L.: ¿Por qué?

A.B.: Porque, no sé... Somos descendientes de Santa Teresa y del fundador de Ávila. Como nos llamamos Blázquez y Blasco fue el que...que hizo Ávila. Somos sus descendientes directos los Blázquez. En la guía de los teléfonos hay Blázquez a montones. En la guía francesa no, sólo hay unos tres.

L.: Y, cuéntame algo más sobre tu vida de niña, la relación con tu padre, con tu madre...

A.B.: Mi padre había desaparecido nada más llegar a Bruselas, que fue nuestro primer exilio, ya que mi padre, cuando empezó la guerra era oficial de

carrera. Por lo tanto sabía de qué iba la cosa y todo el mundo cree que se iba a acabar en unas semanas este levantamiento de Franco pero esto iba a durar años de carnicería. Entonces mandó a mi madre, a mis hermanos y a mí (que era un bebé) a Alemania con sus papás, puesto que mi madre era de Alemania. Y enseguida los nazis supieron que mi madre estaba casada con un rojo.

L.: Además, tu madre le había escrito una carta a Hitler...

A.B.: Si, escribió a Hitler para decirle, “yo soy una madre alemana, usted protege a las madres alemanas. Todo lo que le pido es que me ayude a salvar a mis hijos. Ir a un país neutral”. Y poco después tuvo un pasaporte... (RISAS). Ese hijo de puta...un monstruo.

L.: Y entonces llegasteis a...

A.B.: A Bruselas. Y poco después, la Segunda Guerra mundial. La verdad es que mi madre, te lo he dicho, ha vivido cuatro guerras; la del 14 en Múnich, con maletas llenas de marcos para ir a comprar un kilo de patatas, y luego la del Rif...que mi padre estaba destinado a Marruecos. Luego, la segunda Guerra Mundial, y la Guerra de España, y luego, la Segunda Guerra Mundial...Cuatro guerras, que no es poco ¿eh?

L.: Y tú en España, ¿De qué edad a qué edad estuviste?

A.B.: Poquísimo. Muy poco...

L.: Y ¿Qué recuerdas?

A.B.: **El sol.** La parte de la calle, la parte solar. Que todo el mundo iba a la sombra y a mí me gustaba ir a la parte solar. **El otro lado de la calle...**

L.: ¿Y recuerdas tu calle, tu casa?

A.B.: No, no. Pero ¿sabes lo que me pasó una vez? Que fui a Madrid con un amigo, un tal Ramón Chao, y estuvimos en la calle donde mis hermanos me había dicho que estaba la casa en la que vivíamos. Y de repente...No, no es eso... No había visto cómo se llamaba esa calle y, de repente, me puse muy nerviosa,

muy así...dije: "Esto, esto...aquí hemos vivido". Y era la calle cuyo nombre me habían enseñado mis hermanos. Que no me acuerdo cómo se llamaba. Ah! Y el olor del metro también.

L.: Los olores, el sol...

A.B.: Si. En Paris, también cuando vine a Paris lo primero que me impresionó fue **el olor del metro**, que en Bruselas no había metro. Que era el olor que recordaba de muy pequeña en brazos de la niñera, que sé yo, o en cochecito... Atravesar esas verjas, esas barras que hay donde pasa el olor del metro...

L.: Y ayer cuando te comentaba que creía que la patria, más que otra cosa es la infancia...

A.B.: No. Mi infancia...Recuerdo, cuando era niña, sólo pensar...Yo sólo veía la esclavitud. Mi hermano y yo éramos unos bandidos...

En Bruselas había un parque donde había arena para que los niños jugaran y los belgas que eran muy así, que han tenido siempre mucho comercio...los niños se habían inventado hacer pasteles de arena. Tenían tizas de todos colores y ponían en un cuenco de acero, ponían todos los colores que querían, el pastel, un poco de agua, se ponía duro y lo vendía en una tienda que se habían hecho amontonando la arena. Entonces cada uno tenía su papel: los que vendían, sus asistentes, y nosotros éramos los ladrones, o los que buscábamos dinero.

L.: Vosotros quién ¿Tú y tus hermanos? ¿o el grupo de españoles?

A.B.: Si, robábamos... No, nosotros los españoles...Y éramos buscadores de oro, de dinero, porque se necesitaba dinero...Entonces todo estaba perfectamente organizado desde niños pequeños. Entonces el dinero era el sílex, es una piedra...Y hay muchos en Bruselas. En ese parque había muchísimos...Así que también éramos los que proveían a los vendedores de oro...

L.: O sea que desde niños, la condición de emigrante, estaba totalmente marcada...

A.B.: Si si, si si...Y cuando estaba en Alemania, al principio, nuestros abuelos nos lo contaban a los hermanos, pues, Valeriano, mi hermano mayor, con una

tiza dibujaba un rectángulo y decía a los alemanes en el patio del recreo que se pusieran ahí dentro. Los alemanes, como son unos idiotas, se metían ahí. Y el resto para los españoles, que había muchos españoles... (RISAS)

L.: Casi como el “círculo mágico”¹, pero al revés: todo el espacio para los españoles y los alemanes metidos en el rectángulo...

A.B.: Si, y también oye, yo me acuerdo que había un campo para los españoles exiliados, pero todos eran fascistas y todos gritaban: “¡Viva Franco! ¡Abajo la República!”. Y yo gritaba con los demás lo mismo a sabiendas que era un pecado mortal, que era horrible hacer eso. Y eso que acababa de aprender a hablar...

Yo, esa sensación, la de cometer un sacrilegio total, creo que fueron mis primeras emociones eróticas (RISAS)...Me refiero a André Gide que dijo que sus primeras emociones eróticas eran cuando oía a la cocinera cantar una canción idiota, completamente idiota. Y la idiotez, era, fue para mí una sensación erótica... ¿entiendes o no?

L.: Si...Y, leí en una entrevista tuya que habías tenido una educación basada en un “hispanismo histérico”...

A.B.: Eso fue...Bueno...fueron mis hermanos. **Mis hermanos que me enseñaron a ser española.** Por ejemplo, más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, iban a donde estaban los alemanes, los soldados alemanes, a aprender a usar un fusil. Que estaba prohibidísimo entrar allí...Íbamos allí y, para buscar comida en los túneles, e íbamos con la pandilla de mi hermano, de Valeriano, y les decía: **“mi hermana, que es española, no es una cobarde como vosotros...vosotros no os atrevéis a entrar aquí”.**

Los otros seguían porque les daba vergüenza, la única chica...

L.: Entonces tu sentimiento era... (ME INTERRUMPE)

A.B.: **Yo soy orgullosa, yo soy española, yo no tengo miedo a nada. Y**

1 El día anterior, me había hablado que cuando los sábados por la noche hacía su ritual en el que fumaba marihuana, comía bombones y helado y luego escribía en su “cuaderno de los delirios”, veía un círculo mágico que rodeaba a su gato Mícifuz y que el felino siempre se quedaba ahí dentro, sin poder moverse.

también a ponernos agujas en los brazos y cosas así, sádicas...Y a andar en las ortigas.

Alejo, mi otro hermano, me enseñó a andar en las ortigas. Verás, una española tenía que andar en las ortigas sin quemarse: retienes la respiración y verás cómo no sentirás nada. Y era mentira, porque luego veía las quemaduras. Pero en el momento no lo sentías, pues retenías la respiración...

L.: O sea, tenías la sensación de querer demostrar... (ME INTERRUMPE)

A.B.: Que **éramos una raza superior**. Mis hermanos, porque eran jefes de pandilla y yo porque sacaba las mejores notas. Más que nada en redacción. Se llamaba “*redaction*”. Se trataba de escribir un texto en lengua francesa. Y entonces yo siempre escribía mi historia española. Por ejemplo: “Llega un hombre con barba vestido con un mono de trabajo que huele mal, huele a cuero, a tabaco, y me coge en brazos, y es mi padre. No lo había reconocido. Era muy pequeña. Y de repente, dice: “Amis, il faut partir. C’est la Révolution!”. Gané el premio de *redaction* por mi frase final: “Amis, il faut partir, c’est la Révolution!” (SE RIE).

L.: ¿Qué edad tenías entonces?

A.B.: Si, si...Pues era la enseñanza primaria...No sé qué edad tendría. Debía tener 9 o 10 años. Y luego, hubo otro concurso de redacción que hizo el Ayuntamiento y también conté algo español (SE RIE). Pero copié de Víctor Hugo... Pasaba en un país árabe, y mi padre a caballo, y tenía su perro. Llega un árabe que dice: “por favor, un poco de agua”. Y mi padre, se agacha, le gustaban mucho los árabes, y le da agua. Y en eso, el perro, salta sobre él y lo mata, vamos. Y el puñal, mata al perro. Así, era una historia dramática, dramática...pero copiada de Victor Hugo... porque Victor Hugo tiene una poesía que cuenta esas cosas...me parece que es de Hugo de quien la copié, que no la he inventado...

L.: ¿Y todo lo escribías en francés?

A.B.: Claro, porque hablábamos el flamenco, pero...hacíamos también redacciones en flamenco pero a la maestra no le gustaba el flamenco, la verdad. Y los otros cinco alumnos buenos de la clase eran francófonos. Los otros eran flamencos...Era lo contrario de hoy, hoy día los flamencos viven mucho mejor y

son más ricos que los valones y son fascistas, como siempre lo fueron. Mientras que, entonces, los flamencos eran humillados, como los españoles. Como los catalanes que han sido tan humillados que ahora no admiten que son españoles. Yo lo encuentro idiota, pero se entiende, ¿no?

L.: Entonces, durante tu infancia, tu padre estuvo ausente. Sin embargo, es el lado español de tu padre... (ME INTERRUMPE)

A.B.: Fueron mis hermanos quienes me enseñaron todo eso...Que teníamos que ser fieles...Y mi madre, porque mi madre nos prohibía hablar francés en casa. Nos obligaba a hablar español.

L.: Y ¿por qué? ¿De dónde le venía a tu madre su devoción por España?

A.B.: Porque **era una Pasionaria de la República de España, del pueblo... era una humanista...** Mi madre exigía que hablásemos español en casa. Tenía mucho acento, pero nosotros no. Mi padre cuando me conoció, me decía ¿pero cómo es posible que no tengas ningún acento en español? A mi madre se le notaba en seguida que era alemana...

L.: ¿Con cuántos años dices que “conociste” a tu padre?

A.B.: Ya lo conocía...

L.: Bueno, ¿qué te encontraste de nuevo con él?

A.B.: Con 12 años. Te conté eso, creo...mi padre escribió a mi madre a Bruselas después de...cuando acabó la Guerra o cuando la liberación de París por lo menos. Le decía que ahora había que salvar a la familia y que lo mejor sería que cogiera a mi hermano y a mí, a Alejo y a mí (porque a Valeriano lo habían mandado a España en plena penuria y toda la familia fascista)... Lo recogió el hermano mayor de mi padre que había estado no sé cuanto tiempo en la cárcel por médico, por republicano y que se enamoró de su prima hermana...Que se me ha ido el santo al cielo, ¿Cómo era? Si. Ah! Mi madre, y los **domingos teníamos que hacer deberes en español: dictados, escribir algún cuento, en fin cualquier cosa...Y se lo reconozco. Tengo un reconocimiento a mi madre por eso.** Además, nos gustaba hacerlo, y cuando soltábamos una

palabra en francés, que a veces pasa, ¿no?, pues mi madre, “¡multa!, bajarás la basura”, o “¡multa: recogerás los platos!”, o cosas así, ¿sabes?

L.: Y cuando viste a tu padre, ¿qué sensación tuviste? Mientras que tu padre estuvo refugiado en Francia y tú estabas en Bruselas ¿Qué relación teníais? ¿Alguna? ¿Por correspondencia?

A.B.: Ninguna. No podía. No podíamos ni escribirnos ni nada. Justo antes de la guerra, mira por donde, justo antes de la guerra, hizo un pasaje por Bruselas, que podía hacerlo, y dejó dinero a mi madre. Y entonces, se fue al día siguiente, porque la guerra era inminente...En fin, los alemanes iban a invadir Bélgica, y yo, me desperté...Ah! Si, me sacó del convento donde estaba la princesa Josephine Charlotte, la hija del rey, y entonces mi madre, que es así, me puso ahí, de lujo... Y mi padre dijo: “De ese convento ni hablar, al colegio comunal”, *l'école communale*, el colegio público, y entonces ahí me metió, pero al día siguiente que se fue estaba con herpes por toda la boca, y hasta la nariz, y era un monstruo. Y llegué así al colegio, y me daba una vergüenza... no te puedes imaginar...Horrible...Me ha pasado, ¿sabes? La primera vez que rodé una película, llegué con herpes por todas partes...

L.: Y tu madre, ¿procedía de una familia...? (ME INTERRUMPE)

A.B.: Humilde, muy humilde. Su madre murió cuando ella tenía doce años, o sea que, imagínate. Y el padre, que estaba casado con una señora muy pesada, católica y que siempre decía: “esa educación española. Tus hijos son maleducados...”, no sé qué no sé cuánto, pues era su madrastra, y entonces, para librarse de ella, que el padre había exigido a su mujer que acogieran a la niña, y no podía reconocerle como hija en aquél entonces, no se podía hacer si se estaba casado. Y la madrastra dijo: yo quiero que tenga buena educación y la mandaré al convento donde yo estuve educada. Y allí fue. Pero a mi madre le encantaba ese convento. Aprendió todo allí, era muy buen convento.

L.: ¿Y cómo llegó tu madre a España?

A.B.: Porque como sabía muchos idiomas, el embajador de España en Alemania, en Múnich, buscaba a una señorita para enseñar las lenguas a sus hijos, porque había vuelto a España jubilado, y entonces, mi madre que era guapísi-

ma y todo eso, y era tan maja y todo, pues la contrató enseguida, sin mirar a nadie, a ninguna otra. Y fue a España, y allí es cuando mi padre la conoció y la embarazó.

L.: Y cuando tu padre llegó...Bueno, cuando os encontrasteis en Francia, donde os encontrasteis, ¿en París? ¿Cómo fue el encuentro?

A.B.: En París. Mi padre nos escribió y nos dijo que había alquilado un piso en París, en el centro de París. Pero tardamos dos o tres días en llegar, porque había los que llamaban los terroristas, los resistentes, vamos, y mi madre con su acento, en francés, en todos los idiomas, menos en alemán, (SE RIE)...pues, pues, no podía hablar, ¿sabes? Y le dijimos, cállate, ¿sabes? Porque si hay resistentes...

Y llegamos al cabo de dos días a París, por lo tanto, mi padre no estaba en casa. Estaba la portera que me dijo: es que se ha ido, porque os estaba esperando. Y mi madre y mi hermano que estaban muy cansados se echaron a dormir. Y yo estaba en la cocina para saber si había algo que comer porque tenía mucha hambre y encontré un pedacito de chocolate. En eso, entra por la puerta de servicio, por donde entra la “servitude”, ¿no?, el servicio, un hombre, que era mi padre (SILENCIO). Y entonces, **me cogió en brazos y empezó a sollozar, a llorar, y yo me pensé en ese minuto: “todo lo que nos han contado sobre que un hombre no llora, todo es mentira. Dios no existe”. Fue como un derrumbamiento total. Y me dije: Dios es mi padre.** Y era tan gracioso mi padre. Estaba escondido en la Francia del Sur, pero era el hazmerreir de todo el mundo. Contaba cosas que hacían reír y la gente lo imitaba...

L.: ¿Y el tenía estudios o una formación intelectual?

A.B.: Si, si. Escribió un libro muy conocido en aquél entonces que no se publicó en España, claro, “La Guerra Civil total”, donde cuenta todo eso...Y lo acusaron de haberse ido de España sin terminar la guerra. Pero Azaña también lo hizo, y muchos otros. Y que había cogido el dinero de la República...Pero, si hubiese cogido el dinero de la República, pues no hubiera podido ser amigo de todos los jefes de gobierno que estaban ahí, y que lo recibían con los brazos abiertos. Menos Martínez Barrio que era comunista y sabía que mi padre no era comunista.

L.: Y luego vosotros llegáis a París y Alejo se va con tu padre a Argentina...

A.B.: Si...

L.: ¿Y tú decides de motu proprio quedarte con tu madre?

A.B.: Si. Y me dijo mi padre, ¿sabes lo que me dijo mi padre?...

Me encantaban los gatos, habíamos tenido dos gatos: uno que era precioso y limpio, y otro que cagaba por todas partes. Mi padre me dijo: “¿ves?...has elegido... (RISAS). Yo cuando os pregunté a Alejo y a ti a quién elegíais, los dos os decidisteis por el gato humilde, el gato cagón...”. Pero no es verdad, porque mi padre no quiso que se hiciera así...Pero dijo que con mi madre pasaba lo mismo, en fin, es un poco fuerte, pero el que vale menos...que yo adoraba a mi padre y lo hubiera seguido hasta el fin del mundo, pero no podía dejar a mi madre abandonada. Yo creo que es lo que se llama la nobleza española, ¿no? Algo así, en fin, una españolada...!

L.: ¿Eso de la españolada, *l'espagnolade*, qué quiere decir exactamente?

A.B.: **El sentimiento, el amor loco por España. Debido a ese amor loco he odiado, nunca me ha gustado ser francesa.** Ahora, tengo la nacionalidad francesa, ambas nacionalidades, ¿por qué? Por que cuando ganó Mitterrand, pedí la nacionalidad francesa y lo primero que me dijeron era unos pasos que tenía que dar: ir al médico, y me dijo desvístase y yo en seguida me desvestí, me quedé desnuda. Y me dijo, “jamás en la vida he visto mujer que se desvista tan rápido” (RISAS). Y luego la policía tenía que hacer una investigación sobre mí. Y me seguía, pero yo no me daba cuenta...

L.: ¿En ningún momento tuvisteis ningún problema porque tu padre fuera republicano?

A.B.: No no. Si fueron los españoles republicanos los que liberaron París. Pero eso se ha descubierto...lo dicen ahora, antes no lo decía! Todos los camiones eran españoles...de Aragón, Teruel...

Mientras que los franceses, cuando llegaron los españoles a duras penas durante la guerra, los republicanos con sus mujeres, los niños por los Pirineos andando, nada más llegar, los pusieron en un campo de concentración. Y luego,

más allá, los entrenaron los alemanes, y terminaron en Mathausen, muriendo como chinchas. **Eso es algo que no perdonaré nunca nunca a mis compatriotas los gabachos.**

Había campos de concentración en el Sur de Francia, en el sureste, y hacía mucho frío y mucho viento y estaban en la playa sin váter, sin agua, sin comida, sin nada...asquerosísimo...

L.: Y luego, ¿cómo se desarrolló tu vida?

A.B.: Mantuve relación con mi padre desde nuestro encuentro en aquella cocina...Y yo lo digo en un libro...Fue justo después de la Guerra. Y entonces, tuvimos una conversación muy larga...Y yo me sentía muy orgullosa. Me lo decía mi padre, que me parecía al niño Jesús cuando entra en la sinagoga y apabulla a todo el mundo, de lo inteligente que es...Mi padre quedaba lelo... Teníamos **una conversación de igual a igual**. Fue muy bonito...

L.: Y luego se va tu padre con Alejo a Argentina...

A.B.: Valeriano ya estaba en Argentina. Porque, como lo habían mandado... bueno, mi madre lo había mandado a España, con la familia fascista, y que el único que quiso recogerlo fue el hermano mayor de mi padre, Don Tomás, ah! Que escribió una carta a mi padre ¿te lo dije? Una carta, el nunca escribía cartas, en absoluto, y le dijo: "tu hija tiene la belleza, la inteligencia y la bondad". Firma Tomás. Nada más.

Pues ¿qué más? Mi padre, pues luego se fue a Argentina junto con Valeriano y Alejo, y allí se quedaron, Valeriano y Alejo...No, Alejo fue a España, porque quería ser español y por lo tanto, hizo el servicio militar y se hizo paracaidista...Jamás se había subido a un paracaídas.

L.: Erais una familia de valientes, ¿eh?

A.B.: **Éramos españoles, la raza superior. Ahora no pienso que los españoles sean una raza superior. Cuarenta años de cretinización sistemática deja secuelas y se ven las secuelas por todas partes. La ignorancia, el miedo...**

Y luego mi padre se fue a Argentina y nos escribíamos (y el también me escribía cartas) y le enseñaba mis cartas a todo Buenos Aires.

L.: ¿Cuándo dirías entonces que comienza tu “vocación” de escritora?

A.B.: Empezó muy temprano, en el colegio. Pero también quería ser compositora y Marie Curie (SE RÍE). Y Marie Curie porque mi madre nos prohibía leer sus libros, pero yo los leía a escondidas. Y leí muchas cosas que eran best-seller en aquel entonces y que he vuelto a leer y que es muy bueno...Libros americanos o de todos los países, buenísimos...

L.: Y tu amor por la lectura y la escritura fue... (ME INTERRUMPE)

A: Siempre, porque como **mi madre estaba enferma, se comprende, ¿no?, no le reprocho nada a mi madre, pero se comportaba un poco como una loca con nosotros, muy autoritaria.** E ir al colegio me encantaba. El colegio me enseñaba la belleza, la nobleza, la inteligencia, el espíritu...Y la maestra todas las semanas ponía: “tener un ideal”. O no sé...*Attends*, como es una cosa de un rey de Bélgica...Bueno, Bélgica no tenía reyes, era de Holanda, o...: “N'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer», Charles d'Orléans. ¿Está bien, no ? Cosas así...

Y entonces como teníamos una redacción sobre el ideal, una vez, puse que quería ser Marie Curie. (RISAS)

Mi profesora se llamaba, Rosa Lucas. Y sin darme cuenta, fue un acto inconsciente, al cerrajero lo llamé, no iba a poner su nombre de verdad, **Gaston Lucas. Y era el nombre de mi maestra de primera enseñanza.**

L.: De modo que hiciste la “maternelle” en Bélgica y, ¿en Francia...? (ME INTERRUMPE)

A.B.: La *maternelle* en Bélgica donde aprendí el francés y no tenía complejos porque la mayoría eran flamencos y no hablaban una palabra de francés. Entonces aprendía francés fácilmente. Y luego, en París, estaba con mi madre y mi padre se había ido a Argentina por que no le era posible aguantar a mi madre. Lo primero que hizo mi madre fue poner la foto de su amante en la que decía: “hasta la muerte”.

Mi madre era Madame Bovary.

Bueno, entonces... (RISAS), mi padre está en Argentina y yo sola con mi madre en Paris... y entonces... ¿qué hicimos?, no me acuerdo...

L.: Hablamos de tu tiempo en Paris...

A.B.: Siempre busco... hago lo mismo y su contrario... en vez de decir que me quedé con mi madre por piedad, que es verdad también, dije que me quedé con mi madre porque mi padre era muy sexista. No admitía que tuviera novio ni relaciones con hombres...a mi edad y tal. Mientras que mi madre me dejaba hacer lo que quería...

L.: Era más liberal...

A.B.: Si, si...porque era una mujer...Y se... **¿Sabes que cuando escribo algo luego no me acuerdo de cómo lo he escrito? Era “une femme de plaisir”...** (RISAS).

L.: Une femme de plaisir, une femme de désir...

A.B.: Oui. Non, que *une femme de plaisir* es una puta, una prostituta... Dicho bien, con buena educación, ¿no?

L.: Y, estás en Paris, ¿fuiste al instituto?

A: Si, el instituto también es algo...Vivíamos en un barrio que había un instituto que era para chicas de la aristocracia, gente de bien, no para la hija de hijos de puta republicanos, de vencidos...Bueno, y como mi madre jamás me hubiera inscrito...normalmente viene la madre a acompañar al niño, no? Yo fui sola. Le pregunté a la portera donde estaba el instituto más próximo y me presenté a la directora y me dijo: ¿dónde están sus padres? Y le dije “mi madre está enferma y mi padre está en Argentina”. Acabo de llegar de Bruselas, estuve en sexto, o sea, en sexto de la enseñanza primaria...Es que era complicado ¿sabes?, porque no tenía el certificado que tienen los franceses cuando pasan al instituto. Entonces me dijo “te voy a hacer pasar un examen”. Y fui a la iglesia y me puse a rezar, porque todavía era beata, y me salieron herpes y, al final, me dijeron que me harían pasar a quinto...

L.: ¿Y en aquél entonces vivías con tu madre y su amante?

A.B.: No no, el amante era el profesor de mi hermano Alejo. Todas las niñas

se reían cuando veían a mi madre con sombrero y todo y el otro que venía con ella. Y yo me reía con las demás, no sabía por qué pero...se reían todas y yo también...yo creo que tenía un inconsciente que sabía que ahí había un lio...y a mi hermano le daba una vergüenza...y se largaba.

L.: ¿Y cuando decidiste irte de casa?

A.B.: A los 14 años. Porque enfrente de mi casa había una fábrica de juguetes y fui a preguntar si no necesitaban una ayudante o una asistente y me contrataron. Eran dos tipos muy simpáticos (SE RIE).

Y claro, uno de ellos...los dos se habían conocido en Alemania, habían sido presos porque no habían hecho el servicio...mandaba los alemanes a los jóvenes a trabajar en las fábricas alemanas y unos escapaban de allí. A ellos los cogieron y los pusieron en un campo de concentración. Entonces allí se conocieron. Y entonces, pronto fui la amante de uno de ellos. Y el otro decía que estaba harto de que su novia nunca quisiera follar. Sólo se dejaba besar y el decía que: "tous les jours je m'en vais avec la bite sous le bras" (RISAS). Y entonces me dijo: "¿Tu no tienes una amiga que sea guapa, amable, que no sea así?". Si, dije, yo tengo una amiga, que se llama Monique. Y vino y se conocieron y unas semanas más tarde estaban casados.

Y duró hasta que ella se suicidó.

L.: ¿Ella era tu mejor amiga en Francia?

A.B.: Si, bueno, tenía otra amiga que ahora me he dado cuenta de que esa chica siempre me ha envidiado tanto tanto y me ha hecho tantas traiciones que yo como una idiota aceptaba todo de ella y hace un año me escribió una carta tan imbécil. Porque yo le había escrito una carta diciéndole que tenía muchas dosis, que estaba muy enferma. Y ella me escribió una carta idiota como diciendo si esta se muere que ha nacido el mismo año que yo, yo me voy a morir también... En fin, una cosa imbécil. Y yo le escribí una carta diciéndole: "Mira, esta vez se acabó porque estoy hasta los cojones de ti. Toda la vida me has traicionado. Toda la vida me has envidiado. Toda la vida has hecho trampas y traiciones".

L.: ¿Has sido muy envidiada? ¿Has sentido que te han envidiado mucho por tu entorno intelectual, por la moda...?

A.B.: Mucho. Yo trabajé en la radio y había un cuervo que me llamaba por teléfono. Yo era amante de Ramón Chao por aquél entonces, y un cuervo que me llamaba y me decía:

“Vous savez, Ramon Chao vous trompe. Il a une maitresse”. Et moi : « Oui je sais, merci beaucoup”. Y la otra se quedaba tonta. Pero había otro cuervo, que todos los días me daba un telefonazo y que me decía cosas. Y entonces un día dije, voy a descubrir quién es ese cuervo. Y le descubrí...

L.: ¿Se lo dijiste a Ramón?

A.B.: Si. Y entonces yo inventé una astucia para ponerla delante de lo que inventó...esa banda de cuervos...

L.: ¿Era todo mentira?

A.B.: Todo mentira. Todo.

L.: ¿Y tú estabas muy enamorada de Ramón?

A.B.: ¡No! No, él sí pero yo no tanto. Era muy amiga y siempre he trabajado con él y me gustaba trabajar en la radio...y él me admiraba totalmente. **Por eso me ha plagiado...Te enseñaré un libro que pone “A la ausente pero omnipresente Adelaida, que le he copiado la página tal tal tal tal tal...”**

L.: ¿El lo reconoce?

A.B.: No es que lo reconociera. Es que yo le he obligado y se lo he dicho...porque lo había dedicado a la omnipresente Adelaida. Y le dije: Si, omnipresente, más que nada cuando copiaste todas las páginas, de un manuscrito que todavía no estaba publicado.

Y puse, aquí firmas, en particular, omnipresente, página, página...que plagie yo, tal cual.

L.: Y con Julio Cortázar ¿Qué relación mantuviste?

A.B.: Mira, tenía que hacerle una entrevista y, en vez de hacerle una entrevista así idiota, hice de escritora a escritor y hubo enseguida un flechazo, no

amoroso, entre él y yo, una cosa preciosa...Y gané el premio de Europa de eso de...radio...

Y también hice una entrevista a otro escritor, así a...uno muy conocido latinoamericano...hombre, ese...mierda, rrrrrrrrrrr, es que tengo fallos de memoria, de cabeza... Hombre, es conocidísimo, de...

L.: Pero ¿latinoamericano también?

A.B.: Si, si. Y luego vino a España...Y es conocidísimo...

L.: ¿Vargas Llosa?

A.B.: No, Vargas Llosa no. El también ha trabajado en la Radio con nosotros y lo he conocido muy bien. Pero ese, no lo conocía personalmente y fui a entrevistarle...

L.: ¿Qué libros ha escrito? ¿Te acuerdas de alguno?

A.B.: Un libro muy bueno, muy bueno, muy bueno...de la famosa literatura hiperrealista...Cien años de soledad!

L.: Gabriel García Márquez

A.B.: ¡Eso!...Pues, llego a su casa y de repente no puedo entrevistarle. Como le voy a preguntar su biografía. Odio esas cosas. No puedo hacerlo. Y entonces llamó a Ramón y le dijo: “Ha venido una chica muy guapa pero tonta perdida, no me ha hecho ni una pregunta”. Y yo lo que había hecho, en vez de preguntarle a él, era preguntarle a sus libros. Hablé con *Cien años de soledad* y luego escribió en *El País* que era la mejor entrevista que le habían hecho. Porque Ramón le dijo: “Ojo hijo, no te creas que es tonta porque de tonta ni el pelo, eh? Así que tranquilo que te va a hacer una entrevista que te gustará mucho, seguro”.

L.: En varias ocasiones has dicho que con la escritura se consigue “desaparecer”.

A.B.: **Escribir es suicidarse.** Es un suicidio, una manera de matarse. Yo creo que sí es así...Y un renacimiento: muerte-vida².

Matas algo en ti, la mejor prueba de ello, que yo soy muy psicósomática es que soy incapaz de recordar...de decirte de memoria ni una frase que he escrito.

L.: ¿Es una enajenación?

A.B.: No es una enajenación. **Lo que hago para escribir es vaciar mi cerebro.** Gracias al trabajo de actor, porque un actor, lo que tiene que hacer es vaciarse el cerebro como un niño que acaba de nacer. Espíritu de infancia ¿sabes? Vacío que se rellena con los ensayos y todo. Para un escritor es lo mismo. Ha de tener el cerebro vacío.

L.: Al final lo que haces es buscar al Otro dentro de ti. A todos los Otros.

A.B.: **Para mí la realidad está en la ficción y la ficción está en la realidad.** Y Vila-Matas lo dice también. Y Vila Matas es para mí el gran faro literario del momento. Pero, es así. Y su padre ha escrito una frase que soy incapaz de repetirte. Espera vamos a buscar...Voy a buscar el ordenador.

*[Mientras busca, hablamos de la traducción de *Les tenèbres du dehors* (dice que la traducción es mejor que su libro y que el traductor debe ser un judío alemán) y de una traductora italiana que tradujo su *Gaston Lucas...* y de la que Adelaida tradujo poemas al francés. También hablamos de las obras de Camus que según Adelaida hacen referencia a ella].*

A.B.: ...Los *Carnets* de Camus donde también pone una frase horrible y otra...

L.: ¿Cuál dices que es la obra de Camus en la que dice cosas horribles sobre ti, *Les Carnets*?

² En la entrevista a *Panorama* publicada el 26 de abril de 1999, a propósito de su obra *Le bel exil*, Adelaïde Blasquez habla del *suicidio positivo*, dice que cada libro es un suicidio positivo porque matas una obsesión y renaces.

A.B.: Si, lo he encontrado en Internet, yo que no sé hacer nada... Y en el *Primer hombre*, también. Te voy a leer las frases que dice de mí. Me llama XX. Entonces yo también juego con un XX. “Ecrire pour s’absenter, écrire pour devenir fou, écrire pour disparaître », lo he traducido del español, claro.

L.: ¿Y eso es de Vila-Matas?

A.B.: Si. Vila Matas, me mata. Esto dice: “il n’existe rien de plus exquis ni de plus aimable sous le soleil que de croire dur comme fer en elle (en la réalité)”.

L.: O sea que realidad y ficción es una misma cosa.

A.B.: ¡No, no, no! **La realidad es una ficción. Es una ficción.** He tenido una pesadilla con Camus esta noche...Estaba en una habitación haciendo no sé qué, había mucha gente, como cuando se prepara una película...no sé, mucha gente agitada, y yo entraba, y le hacía así y el me decía en un tono despreciativo: “¿Qué haces tú aquí?”. A veces tengo sueños o me invento cosas...

L.: Y la mezcla que haces tanto de géneros, las alusiones a otros autores, la escritura fragmentada ¿crees que tiene que ver con la experiencia del exilio?

A.B.: No lo sé.

L.: ¿Crees que tiene una importancia fundamental el exilio en tu escritura?

A.B.: Yo creo que el trauma de salir del sol a los cielos de catástrofe de Bruselas que son negros, verdes, grises, nunca hay sol o muy pocas veces, es el trauma peor que he tenido en mi vida.

Luego, en mi casa, en la casa de Madrid, había una cocinera que me hacía una cosa que era lo único que me dignaba a comer que era filetes empanados. Y los otros comían en la sala, los hermanos con toda la gente de la familia venía a comer a la casa, ¿sabes? Una vez a la semana por lo menos, un tío, una tía, un primo...**Y entonces era esa vida de puertas abiertas y de sol. Los cielos de Madrid son increíbles, parece que los tejados están dibujados.**

Pues de eso a Bruselas y al guetto materno. Porque mi madre estaba loca y se comprende con el miedo que le tenía a la Gestapo. Y era...

se comportaba...

Por ejemplo, la noche buena hacía una fiesta a la alemana, y los regalos eran para la nena. A mis hermanos un libro, pero a mí, muñecas que luego vendía a mis hermanos contra revólveres. Y luego para el primero de enero hacíamos el rito francés o belga, nos daban libros: para mis hermanos era la biblioteca verde (Jules Verne y todo eso) y para mí, la biblioteca rosa, la Comtesse de Segur. Entonces, me encantaba leer los libros de mis hermanos y a mis hermanos los míos... Era muy bonito eso. Y en San Nicolás que es la fiesta de Noche Buena belga, en el colegio la maestra nos decía con mucho misterio: “preguntad a vuestras mamás que os den dos toallas y alfileres”. Sabíamos para lo que era pero hacíamos que no recordábamos. Y entonces, al día siguiente que era San Nicolás, íbamos al colegio y en cada pupitre había una toalla abajo, un trapo de cocina abajo blanco y encima otro y dentro regalos de San Nicolás. Y había cosas que para nosotros en plena guerra eran... ¡había hasta chocolate!

L.: La mujer ha ocupado históricamente espacios de marginalidad. Al igual que los emigrantes. ¿Qué supone ser mujer y emigrante en el mundo de las Letras? ¿Crees que hay una escritura femenina o una sensibilidad particular?

A.B.: Si, si. Yo lo creo. Y por eso, yo también escribí el libro sobre *Gaston Lucas*. Porque ese pobre hombre que intentó suicidarse y que era un pobre obrero jubilado humilde, humilde, humilde...Es verdad que me emocionaba mucho ese hombre y era tan buena gente...Pero, en cuanto a la mujer, si. De igual manera que una mujer que está en el gobierno nunca es igual que un hombre. Mira, yo soy fanática de Ségolène Royal que le han echado mierda a la cara los mismos socialistas, ¿eh? Y que el programa que tenía es lo que están haciendo ahora [...].

L.: ¿Tú dirías que tu literatura es una literatura menor en el sentido de Deleuze y Guattari?

A.B.: Si, cada uno tiene un lenguaje. Una voz, también. El primer artículo que escribieron sobre mi primer libro que no has leído todavía, una voz. Escribir es tener una voz, y habla de mi voz. Bueno, que en aquél entonces tenía una voz mucho más aguda de soprano. Hablando también. Tenía la misma voz que mi hija. Cuando me llama mi hija, creo que soy yo.

Porque tiene una voz que tenía yo antes de sus años.

Bueno, estábamos en lo de mujer, yo creo que sí, que somos diferentes, no hay nada que decir, **yo no soy una feminista de esas locas, pero liberar a la mujer es liberar al hombre, y me gustan los hombres físicamente, en fin, sexualmente, pero sé que una mujer no escribe como escribe un hombre.** Pero hay muchas mujeres asquerosas que se dedican a escribir sobre su coño...

L.: Y ¿Dónde están esas diferencias?

A.B.: En que somos diferentes, no tenemos la misma voz que un hombre, no tenemos la misma manera, los mismos gestos, la misma manera de no sé... somos coquetas, los hombres también, no te vayas a creer...

L.: Y las ideas de grupos más feministas francesas (Julia Kristeva, Luce Irigaray...)...

A.B.: La verdad es que cuando yo llegué allí, **yo era como un zorro entre los corderos.**

Yo tenía un amante que era un delincuente, un ladrón de oficio que tenía más años de cárcel que de vida, era yugoslavo... Eso cuando estaba en la revista feminista *Sorcières* (Brujas). Y tuvo mucho éxito, era muy bonita, la hacíamos todo nosotras, y las mujeres de la calle podían entrar y ayudarnos a hacer la maqueta o a hacer sobres o...todo era libre. Y sabían muy bien que a mí me gustaban los hombres, pero pensaban que lo políticamente correcto era ser lesbiana y casi todas eran lesbianas.

Y aceptaban que yo fuera heterosexual, y eran muy buena gente, muy buenas todas.

Y había una libertad, una tolerancia en esa revista magnífica.

L.: ¿Has tenido más afinidad por lo marginal y lo popular que con las élites culturales o intelectuales?

A.B.: Ah sí, **la élite no la aguanto.** Bueno, no puedo decir que Camus es de la élite. Es un hijo del pueblo, yo soy hija de gran burguesía de Ávila, que todos eran médicos, abogados, que sé yo...

Siempre me pregunto cómo se ganan la vida...

Tuve una gran amiga que era prostituta. Nos hicimos el test de inte-

ligencia. Ella tenía 150 y yo no llegaba al 100. A esa chica la hice entrar en *Sorcières* e hicimos un número sobre la prostitución.

L.: En Paris, trabajabas en la revista, escribías, pero dices que tenías una vida muy solitaria, casi monacal...

A.B.: No, porque trabajaba en la radio y hacía cine y hacía teatro. A mi hija la dejaba sola en casa. Y cuando se hizo judía, la tía, llegaba a la casa y no se podía entrar porque ponía *scocht* en las puertas. Y en el televisor, porque los judíos a partir del viernes no pueden hacer nada, ni ver la televisión, ni encender un coche, nada que sea mecanismo. Entonces todo estaba pegado, pero ella aceptaba ver la televisión si la encendía yo (RISAS).

L.: Sabes, creo que necesito seguir leyendo tu obra para seguir haciéndote preguntas concretas sobre tu escritura...

A.B.: ¿Sobre qué me quieres preguntar? Es mucho más fácil para mí hablarte de la escritura que decir cosas que me vienen, asociativas...Al final, hablo mal de mi madre o cosas así. No me gusta, no me gusta decir esas cosas, no sé...Pero de mi escritura pues te digo, es fácil...

Para mí escribir es una tortura y cuando me parece que mis jueces interiores, que es un jurado muy exigente, me dan su bendición, que está bien, que no puedo ir más allá, que he ido hasta el límite de mis posibilidades, entonces estoy contenta. Una página que me parece “une page aboutie” es una delicia. Que es delicia y tortura porque como peso cada palabra, cada coma... Antes, cuando no tenía un ordenador, tenía una máquina con carbón, con papel carbón, y si me faltaba una coma o tenía que poner algo, hacía la página entera...una locura. Repetir 20 veces la misma página.

L.: ¿Es la escritura lo que más sufrimiento te ha producido en la vida?

A.B.: Si. Bueno, no. Mi hija. Y la muerte de Camus. No, pero digo que para mí es a la vez tortura y delicia. Pero hay gente que escribe fácilmente, imagino que el de *Cien años de soledad*...sabes que no recuerdo su nombre. Lo censuro porque es un tipo que no me gusta para nada. Ha escrito que exigía de sus editores que hubiera un millón de libros en venta al día siguiente, y lo de la

muerte de Franco y todo eso...Ganar dinero. Y luego, más que nada porque era muy amigo de Fidel Castro. Y yo, los amigos de Fidel Castro, muchas gracias.

L.: En España apenas se ha hablado de ti y de tu obra ¿Qué piensas de esto?

A.B.: Bueno sí, han escrito un artículo en *El País* y en el *Diario de Aragón*, diciendo que **soy una exiliada de toda la vida, que yo en todas partes me siento exiliada.**

L.: Si, pero me parece que falta peso tuyo en España, que tu obra debería ser más conocida, que haya más gente que pueda conocerte. Lo contrario me parece una injusticia, silenciar tu obra, tu vida, máxime cuando tú te sientes tan profundamente española...

A.B.: No, **Ahora ya no, tampoco es que me sienta francesa. Me siento apátrida. Añoro Francia, la lengua francesa, la cultura francesa, la gente que lee en el metro libros buenos, todo eso... la música, la gente, la belleza que no se tiene en España.** Y como dice Dovtoievsky, “la belleza es lo que salvará el mundo”. La frase que siempre repito. La belleza puede ser la belleza moral, física o lo que sea, poco importa.

L.: ¿Crees que en España falta belleza?

A.B.: Si, Es que la canallada que vimos en La Seo... [me habla de unos luminarios que habían puesto en mitad del monumento].

L.: Bien, prosigamos...

A.B.: **La escritura... Mira, es como las mujeres que entran en el convento, entrar en religión (“entrer en réligion”). Es una vocación. Y, ¿qué es vocación etimológicamente?: “Appel de Dieu en vue du salut” (Llamada de Dios con vistas a la salvación). Eso, y yo lo tengo en los genes.** Y mi padre también quería ser escritor, puede ser que lo haya heredado...El ha escrito un libro muy bueno sobre la Guerra. Te voy a leer *la préface*, ¿cómo se dice?

L.: El prefacio, el prólogo.

[ME LEE]

L.: Tú utilizas también mucho el testimonio en tu escritura, ¿no?

A.B.: ¿Testimonio?

L.: Ya de por sí *Gaston Lucas* es un testimonio...

A.B.: **No, pero Gaston Lucas no es un libro mio. Es un libro que he escrito sí, pero no es mio.** Porque era una colección de antropología y yo no soy antropóloga. ¿O tu eres monja, o yo?

Pero además que ese hombre quiso suicidarse y quise ayudarle de alguna forma...

L.: ¿Pero, te pidieron que escribieras para esa colección?

A.B.: No, no. Salió de mí porque ese hombre había intentado suicidarse y lo ves en el prólogo, que yo entro en la cocina, en fin, bon...Y dije, tengo que hacer algo con este hombre. Pasé la noche con él y con su mujer, después que se fueron los bomberos y los policías y no sé...no puedo dejarlo así, tengo que inventar algo. Y se me ocurrió escribir un libro sobre su vida. Y al día siguiente fui y se lo propuse y vino durante...el tiempo de un embarazo, nueve meses a contar su vida y para que fuera espontáneo, yo también intervenía.

[...]

Anexo V

Fotografías del álbum familiar de la escritora



Alejo José, hermano pequeño de Adélaïde Blasquez, durante el exilio belga a principios de los años 1940.



Valeriano, primogénito de la familia Martin-Fischer

Martin Blasquez, padre
de la escritora, durante su
exilio en Argentina

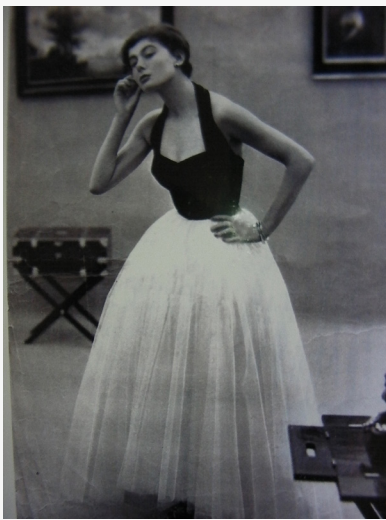




Emma Fischer, madre de la escritora,
con peineta y mantón de manila.

Anexo VI

Adélaïde Blasquez posando como modelo en París.
Décadas de los sesenta y setenta.







Anexo VII

Exterior de la vivienda de la escritora en el 32 de la rue du Moulin Vert de Paris (*14^{ème} arrondissement*). En ella vivió desde finales de los años sesenta hasta su retorno a España en el año 2002. Las fotografías las realicé durante mi estancia en la capital francesa (noviembre de 2012).





Anexo VIII

Primera página del contrato editorial de la ópera prima de la escritora *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (Denoël, 1968). En él, figura el título provisional de la obra: *Sainte Paz d'Avila*.

20.00



CONTRAT

DATE D'ENREGISTREMENT

RECEVEUR
N° 20720
L. 19. 19. 19

ENTRE LES SOUSSIGNÉS :

- Madame Adelaïde BLASQUEZ, demeurant 32 rue du Moulin Vert
PARIS XIVe

ci-dessous dénommé l'Auteur,

d'une part,

- et la S.A.R.L. Les ÉDITIONS DENOËL, au capital de F 35 000, dont le siège est à PARIS-7*,
14-19, rue Amélie, ci-dessous dénommée les Editions DENOËL,

d'autre part,

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT :

L'Auteur cède aux ÉDITIONS DENOËL qui acceptent pour elles et leurs ayants-droit, dans les termes des dispositions ci-après énoncées, le droit exclusif d'exploiter sa propriété littéraire sur l'ouvrage de sa composition qui a pour titre : (provisoire)

"SAINTE PAZ D'AVILA"

Dans le cadre du présent traité, l'Auteur cède aux ÉDITIONS DENOËL le droit exclusif d'imprimer, publier, reproduire et vendre ledit ouvrage sous forme d'éditions de tous formats, ordinaires, illustrées, de luxe, ou populaires, à tirage limité ou non.

De leur côté, les ÉDITIONS DENOËL s'engagent à assurer à leurs frais la publication en librairie de cet ouvrage et elles s'emploieront à lui procurer par une diffusion dans le public, et auprès des tiers susceptibles d'être intéressés, les conditions favorables à son exploitation sous toutes les formes.

En considération du risque pris par les ÉDITIONS DENOËL en assurant ainsi qu'elles s'y engagent la publication de l'ouvrage dans les conditions prévues ci-dessous, estimant qu'une telle publication est susceptible d'apporter à l'ouvrage un champ d'exploitation plus étendu, et en vue des avantages que peut offrir une unité de gestion, l'Auteur cède expressément aux ÉDITIONS DENOËL, outre le droit d'édition graphique, tous les droits patrimoniaux d'adaptation, de reproduction et représentation afférents à l'œuvre, sans aucune exception ni réserve.

La présente cession est consentie pour avoir effet en tous lieux et pour tout le temps que durera la propriété littéraire de l'Auteur et de ses ayants-droit, d'après les législations tant françaises qu'étrangères et les conventions internationales actuelles ou futures, y compris les prolongations qui pourraient être apportées à cette durée.

ÉDITIONS DENOËL
14, R. AMÉLIE
PARIS (7*)
N° 20720
L. 19. 19. 19

- 1 -

Adelaïde Blasquez

Anexo IX

Notas inéditas de la autora sobre *Mais que l'amour d'un grand Dieu*.

MAIS QUE L'AMOUR D'UN GRAND DIEU....

La sainteté est une vieille tentation de l'espèce .
 Mais qu'est-ce que la sainteté ? L'oeuvre d'art à portée de
 la main ? Le douloureux cheminement , à travers la bassesse,
 la souffrance , le mal et la mort , vers la pureté originelle?
 La mythique conjonction d'un homme , d'une action et d'une
 oeuvre ? Un défi souverain face à l'unité impossible , face
 à la discontinuité et l'indétermination inexorables du monde,
 du temps et du langage humains ? Pour Paz , personne "déplacée",
 fille d'un Espagnol d'Avila , gorgée, pendant toute son enfance ,
 de valeurs qui n'ont pas cours dans le monde de l'exil , elle
 prend la forme d'un retour aux sources , d'une quête éperdue de
 la patrie et de la langue natales . Pour retrouver les hautes
 murailles éclatantes de soleil , les ombres nettes , la justice
 cruelle de cette terre où l'ombre et la lumière sont impitoyable-
 ment partagées , où le "divertissement" est banni , où l'homme,
 nu , vide et seul sous le regard de Dieu , est condamné par
 force aux valeurs du dénuement et du stoïcisme , elle se jette
 dans la moiteur des familles , dans l'obscurité incertaine des
 mouvements viscéraux , dans la tiédeur médiocre des relations d'
 humaines . Avec complaisance , elle côtoie l'insupportable ,
 l'indigne . Elle n'en a jamais assez , elle en remet , elle
 provoque . Ils l'ont vu souffrir , sangloter , supplier , jouer
 baisser culotte comme une petite fille rebelle qui refuse de
 faire la révérence . Ils n'ont pas compris qu'elle jouait , que
 toute cette affaire était un mime désespéré , une parade car
 même l'horreur ne récèle pas l'absolu ; et , au loin , la paix,
 la paix d'Avila ...

Adresse de vacances : Adelaida Blasquez
 3 General Urrutia 3 (puerta 6ta)
 Valence - Espagne

Anexo X

Carta de Adélaïde Blasquez a Monsieur G.Delaunay, presidente
del Comité de dirección del Centre national des Lettres, en
la que solicita una beca que le permita continuar su proyecto
literario.

Paris, le 6 janvier 1983

Monsieur Luc Maillebau
Centre National des Lettres
6, rue Dufrénoy
Paris XVIème

Monsieur,

Vous m'avez demandé, lors d'une récente conversation téléphonique, de vous résumer par écrit les raisons qui me poussent à m'adresser une nouvelle fois à la Commission d'Aide à la Création Littéraire en vue de l'obtention d'une bourse. Je vais m'y efforcer.

Depuis bien des années j'exerce, en plus de mes activités d'écrivain, le triple métier de journaliste, productrice de la radio et comédienne. Bien que rétribuée à la pige ou au cachet, j'avais réussi à subsister tant bien que mal jusqu'ici grâce aux revenus que m'assurait de façon assez régulière ma collaboration aux émissions enregistrées en espagnol de Radio France Internationale. Depuis la rentrée 1982, cette section de R.F.I. a été sacrifiée à la création d'un service d'émissions en direct axées exclusivement sur l'Amérique Latine et dont les collaborateurs sont sud-américains. En tant que collaboratrice d'origine espagnole, je ne peux espérer en faire partie en raison de mon accent castillan. En outre - et comme si tout se ligait pour rendre ma situation encore plus difficile - , je n'ai reçu aucune autre offre de travail, ni comme journaliste ni comme comédienne, depuis septembre 1982. J'en suis donc réduite pour vivre aux allocations des Assedic, section Spectacle, dont j'ai tout lieu de croire qu'elles seront épuisées sous peu.

Auteur de deux romans : Mais que l'amour d'un grand Dieu (Nadeau- Lettres Nouvelles) et les Ténèbres du dehors (Gallimard), ainsi que d'un ouvrage difficile à définir : Gaston Lucas, serrurier (Terre Humaine- Plon), je prépare actuellement un roman dont le titre provisoire est l'Argent. Mais bien que Zola m'ait vivement encouragée à réaliser ce projet, le grignotage quotidien auquel me soumet le souci de ma subsistance abat ma confiance en moi, dévore mes énergies et m'éloigne chaque jour davantage de cette paix intérieure qui est, me semble-t-il, la condition indispensable pour mener à bien une entreprise littéraire.

Permettez-moi d'ajouter (à propos de la paix que je viens d'évoquer)

Anexo XI

Carta de Jean Malaurie, editor de Adélaïde Blasquez, a Monsieur
G. Delaunay apoyando la solicitud de beca requerida por la
escritora en su epístola anterior.

IM/HJ

Paris, le 12 février 1976

Monsieur G. DELAUNAY
Président du Comité de Direction
du Centre National des Lettres
Ministère des Affaires Culturelles
6, rue Dufrénoy
75116 PARIS

Monsieur le Président,

Editeur de Mme Adélaïde BLASQUEZ, qui vient d'écrire un livre "Le Serrurier", je me permets d'intervenir en sa faveur.

Le "Serrurier" est un remarquable livre qui doit paraître en Mars/Avril dans la collection Terre Humaine (Ed. PLON) dont je suis le directeur ; je recommande particulièrement sa candidature à l'obtention d'une bourse d'aide à la création littéraire.

Mme BLASQUEZ prépare aussi un roman intitulé provisoirement : "Saint Canacs" d'Avila (qu'elle avait d'ailleurs annoncé dans son premier roman : "Mais que l'amour d'un grand dieu...") qui n'entre pas dans le cadre d'une collection telle que Terre Humaine. Il ne m'est donc pas possible de l'aider en lui versant une avance pour la rédaction de ce livre.

Mme BLASQUEZ se trouve devant de pénibles difficultés matérielles : en effet, seule avec une fille à charge, elle ne dispose pour vivre que de cachets de collaboratrice intermittente à Radio-France.

J'espère que ma requête retiendra toute votre attention et que vous pourrez lui octroyer la bourse d'aide littéraire qu'elle mérite grandement.

En vous en remerciant par avance, veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de mes sentiments très distingués.

Jean MALAURIE

C.C. Mme BLASQUEZ

Anexo XII

Carta de la escritora en la que reincide en la exposición de las penurias académicas por las que atraviesa con objeto de solicitar una beca para proseguir con su actividad literaria.

Paris , le 22 avril 1978

Monsieur le Secrétaire général
du Centre National des Lettres
6, rue Dufrénoy
75016 PARIS

Monsieur,

Je me permets, sur les conseils de Maurice Nadeau , d'introduire auprès de la Commission d'Aide à la Création Littéraire du Centre National des Lettres, une nouvelle demande de bourse.

Mes conditions de travail sont , à l'heure actuelle, plus difficiles qu'elles ne l'ont jamais été. J'ai perdu, en effet, au mois de décembre 1977 , l'emploi de présentatrice et chroniqueuse que j'occupais à la section internationale de la radio depuis près de vingt ans : le budget qui était alloué à notre service par le Ministère des Affaires Etrangères - dont nous dépendons - a été réduit des deux tiers , de sorte que tous les collaborateurs intermittents ont été mis à pied.

Désormais , j'en suis donc réduite aux allocations spéciales des Assedic , qui sont minimales , et aux travaux de rewriting que l'on veut bien me confier à l'occasion mais qui , outre qu'ils sont fort mal rétribués, sont si absorbants qu'ils ne me laissent aucune disponibilité pour poursuivre la rédaction de mon livre . Aussi dois-je interrompre chaque fois mon travail personnel et ces coupures sont d'autant plus néfastes qu'elles me font perdre un temps supplémentaire , à cause des efforts qu'elles exigent de moi pour retrouver après coup le rythme perdu.

J'avais publié, en septembre 1977, dans la collection "Terre Humaine" de Plon , un ouvrage intitulé Gaston Lucas, serrurier et qui semblait destiné à ce qu'il est convenu d'appeler un grand succès de librairie . Le succès, comme il arrive souvent en ces sortes d'affaires , a été uniquement "d'estime" et compte tenu des clauses de mon contrat avec Plon (et notamment de la diminution de vingt-cinq pour cent sur le prix du catalogue en raison de la présentation du livre, qui est cartonné et illustré), mes droits d'auteur se sont élevés en tout et pour tout à 41.113F . Or , je crois devoir rappeler que j'ai une fille , âgée maintenant de 22 ans , mais qui se trouve, elle aussi, en chômage . Une partie de la somme a donc servi à la loger et à lui permettre de passer le cap en attendant qu'elle retrouve un emploi. De plus , il m'a fallu en réserver une autre partie, en prévision des prélèvements que le fisc ne manquera pas d'opérer sur ces revenus exceptionnels.

Je suis, naturellement, prête à fournir au Centre National des Lettres , toutes les précisions qu'on jugera utile de me demander.

En espérant que ma requête retiendra votre attention, je vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments très distingués,

Adélaïde Blasquez
32, rue du Moulin Vert
75014 PARIS

Anexo XIII

Carta en la que el director gerente de la editorial Denoël, Albert Blanchard, rechaza la edición de *Les ténèbres du dehors* y confirma la anulación del contrato anterior restituyendo a la escritora todos sus derechos de cara a futuras obras.

denoël

SB/

Madame Adélaïde BLASQUEZ
32 rue du Moulin Vert
75014 PARIS

LES TENEBRES DU DEHORS

Paris, le 21 janvier 1980

Chère Madame,

Nous vous informons que nous ne souhaitons pas retenir pour publication votre dernier ouvrage intitulé : " LES TENEBRES DU DEHORS". Vous êtes donc libre de porter ce livre chez l'éditeur de votre choix.

Par ailleurs, je vous confirme mon accord pour que soit annulé notre contrat en date du 28 juin 1968. Il est ainsi entendu que nous vous restituons l'entière disposition de vos droits pour vos futurs ouvrages.

Veuillez croire, Chère Madame, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.


Albert BLANCHARD
Directeur Gérant

S.A.R.L. AU CAPITAL DE 840.000 F - ADR TELEGR. E.D.E.P.E.G.E. - SIRET 582091211 00026 - C.C.P. PARIS 1469 03 H

éditions denoël 19, rue de l'université 75340 paris cedex 07 tél. 261.50.85

Anexo XIV

Carta de 6 de enero de 1983 dirigida a Monsieur Luc Maillebeau del *Centre national des Lettres* en la que la escritora expone su situación de precariedad y solicita una nueva beca para emprender la que sería su cuarta obra, *Le noir animal*, concebida inicialmente con el título provisional de *L'Argent*.

Paris, le 6 janvier 1983

Monsieur Luc Maillebau
Centre National des Lettres
6, rue Dufrenoy
Paris XVIème

Monsieur,

Vous m'avez demandé, lors d'une récente conversation téléphonique, de vous résumer par écrit les raisons qui me poussent à m'adresser une nouvelle fois à la Commission d'Aide à la Création Littéraire en vue de l'obtention d'une bourse. Je vais m'y efforcer.

Depuis bien des années j'exerce, en plus de mes activités d'écrivain, le triple métier de journaliste, productrice de la radio et comédienne. Bien que rétribuée à la pige ou au cachet, j'avais réussi à subsister tant bien que mal jusqu'ici grâce aux revenus que m'assuraient de façon assez régulière ma collaboration aux émissions enregistrées en espagnol de Radio France Internationale. Depuis la rentrée 1982, cette section de R.F.I. a été sacrifiée à la création d'un service d'émissions en direct axées exclusivement sur l'Amérique Latine et dont les collaborateurs sont sud-américains. En tant que collaboratrice d'origine espagnole, je ne peux espérer en faire partie en raison de mon accent castillan. En outre - et comme si tout se ligait pour rendre ma situation encore plus difficile - , je n'ai reçu aucune autre offre de travail, ni comme journaliste ni comme comédienne, depuis septembre 1982. J'en suis donc réduite pour vivre aux allocations des Assedic, section Spectacle, dont j'ai tout lieu de croire qu'elles seront épuisées sous peu.

Auteur de deux romans : Mais que l'amour d'un grand Dieu (Nadeau- Lettres Nouvelles) et les Ténèbres du dehors (Gallimard), ainsi que d'un ouvrage difficile à définir : Gaston Lucas, serrurier (Terre Humaine- Plon), je prépare actuellement un roman dont le titre provisoire est l'Argent. Mais bien que Zola m'ait vivement encouragée à réaliser ce projet, le grignotage quotidien auquel me soumet le souci de ma subsistance abat ma confiance en moi, dévore mes énergies et m'éloigne chaque jour davantage de cette paix intérieure qui est, me semble-t-il, la condition indispensable pour mener à bien une entreprise littéraire.

Permettez-moi d'ajouter (à propos de la paix que je viens d'évoquer)

Anexo XV

Carta de adhesión de la escritora a la *Société des auteurs
et compositeurs dramatiques*.

SOCIÉTÉ
DES AUTEURS ET COMPOSITEURS
DRAMATIQUES
Théâtre - Cinéma - Radio - Télévision
9, Rue Ballu
75442 PARIS CEDEX 09

Paris, le 6 MARS 1974

COMMISSION

Madame _____ et cher Confrère,

J'ai l'honneur de vous faire connaître
que la Commission de la Société des Auteurs
et Compositeurs Dramatiques, dans sa Séance
du 6 MARS 1974 vous a admis comme
Membre ADHÉRENT.

Veuillez agréer Madame _____ et cher
Confrère, l'expression de mes sentiments très
distingués.

Le Président
de la Société des Auteurs et Compositeurs
Dramatiques

Jean Decaux

Le Délégué Général

[Signature]

Madame MARTIN Emma Adela dite Adélaïde BLASQUEZ.

Anexo XVI

Litografía original de Antonio Saura diseñada para la portada de *La Ruche* (Belfond, 1990). Inicialmente, los dibujos estaban concebidos para aparecer en los colores de la República española pero como se desprende de la nota del pintor, la portada final se concibió en negro sobre fondo amarillo.



Querida Adelaida:
 el dibujo debe de ir impreso
 sobre un fondo (o papel) de color
 amarillo vivo (como en la muestra)

En el color violeta debe de ir
 solamente el título: La ruche
 y el nombre del editor: Belfond.

el resto (tu nombre) y "récit"
 debe de ser negro intenso como el dibujo.

El dibujo en un negro muy intenso
 sobre el fondo amarillo

Si no os gusta, no os preocupéis,
 y hacer otra cosa.

Besos de
 MTS.

(en el caso de que aceptéis la idea,
 mi nombre debe de ir en el interior del
 libro: ilustración: Antonio Saura; no
 es necesario que vaya en la portada)

ⓐ Los titulares, autor y editor pueden
 ser más grandes, dentro de los espacios
 a ellos destinados.

Transcripción de la carta de Antonio Saura a la escritora

Querida Adelaida:

El dibujo debe de ir impreso sobre un fondo (o papel) de color amarillo vivo (como en la muestra).

En el color violeta debe de ir solamente el título: La ruche y el nombre del editor: Belfond.

El resto (tu nombre) y "récit", debe de ser negro intenso como el dibujo.

El dibujo en un negro muy intenso sobre el fondo amarillo.

Si no os gusta, no os preocupéis, se ha ce otra cosa.

Besos de

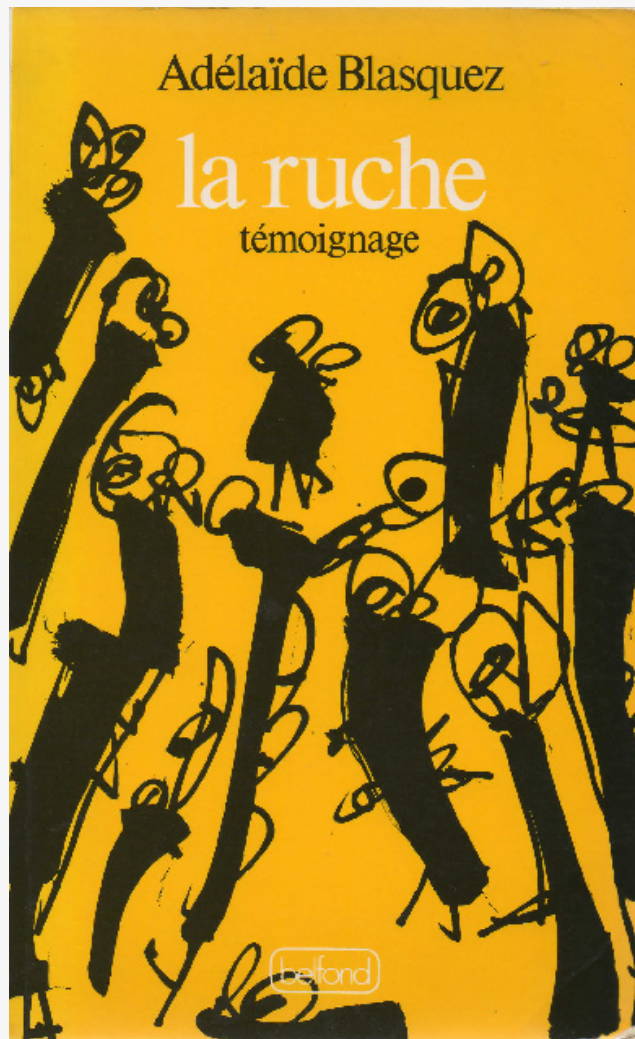
(firma ilegible de Antonio Saura)

(En el caso de que aceptéis la idea mi nombre debe de ir en el interior del libro: ilustración: Antonio Saura; no es necesario que vaya en la portada).

Ojo: los titulares, autor y editor pueden ser más grandes, dentro de los espacios a ellos destinados.



Diseño en los colores
de la bandera republicana



Portada definitiva de la obra

Anexo XVII

Diferentes estancias de la casita de veraneo de la escritora
en Rosporden (Bretaña francesa).





Anexo XVIII

Pasaporte de Emma Fischer convertida en ciudadana británica
y baronesa Von Schellerer, título que hereda de su último
matrimonio con un noble inglés de origen alemán.

 <p><i>Her Britannic Majesty's Secretary of State Requests and requires in the Name of Her Majesty all those whom it may concern to allow the bearer to pass freely without let or hindrance, and to afford the bearer such assistance and protection as may be necessary.</i></p>	<p>This passport contains 30 pages <i>Ce passeport contient 30 pages</i></p> <h2 style="text-align: center;">PASSPORT</h2> <p style="text-align: center;">UNITED KINGDOM OF GREAT BRITAIN AND NORTHERN IRELAND ROYAUME-UNI DE GRANDE-BRETAGNE ET D'IRLANDE DU NORD</p> <p>Name of bearer } <u>MRS EMMA</u> Nom du titulaire } <u>VON SCHELLERER</u></p> <p>Accompanied by } _____ / _____ { children Accompagné de } _____ / _____ { enfants</p> <p>National status } <u>BRITISH CITIZEN</u> Nationalité } _____</p> <p>No. of passport } <u>G 500101 E</u> No. du passeport } _____</p> <p style="text-align: center;">Attention is drawn to the notes at the back of this passport</p>						
<p style="text-align: center;">2 DESCRIPTION SIGNALEMENT</p> <p style="text-align: center;">Bearer Titulaire</p> <p>Place of birth <u>MUNICH</u> Lieu de naissance</p> <p>Date of birth <u>20 MAY 1904</u> Date de naissance</p> <p style="text-align: center;">CHILDREN ENFANTS</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th>Name Nom</th> <th>Date of birth Date de naissance</th> <th>Sex Sexe</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;">/</td> </tr> </tbody> </table> <p>Usual signature of bearer <u>Emma von Schellerer</u> Signature du titulaire</p>	Name Nom	Date of birth Date de naissance	Sex Sexe	/			<p style="text-align: right;">3</p> <div style="text-align: center;">  <p>Bearer Titulaire</p> </div> <p style="text-align: center;">The bearer should sign opposite on receipt</p>
Name Nom	Date of birth Date de naissance	Sex Sexe					
/							

Anexo XIX

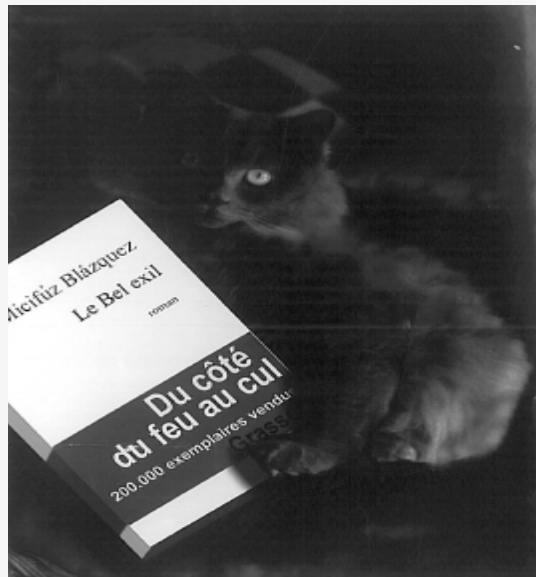
Fotos de la vivienda de la autora en la calle de la Torre
(Zaragoza) tras su retorno a España en 2002.



Mesa de trabajo de la escritora



Librería y hamaca en la que la escritora solía leer junto a su gato Micifuz



A la derecha, fotomontaje con Micifuz y la última obra de la escritora, Le bel exil.

Anexo XX

Texto en el que la autora plasma sus intenciones de escribir una tercera obra planteada como continuación de su primera -aunque por cuestiones de orden pecuniario, ésta fuese paralizada durante la redacción de *Gaston Lucas, serrurier...* considerada como una obra de encargo.

Note sur le livre auquel je travaille actuellement

J'avais écrit ,dans ma jeunesse,un roman intitulé Saint Cañaca d'Avila dont j'avais déposé le manuscrit chez Gallimard et qui devait être lu par Albert Camus. A son avis - ainsi que l'on pourra en juger par une photocopie de la lettre qu'il m'avait adressée alors et que je joins au dossier - , le livre était manqué faute de métier. Il me conseillait de le laisser dormir et d'y revenir ultérieurement .C'est ce roman que j'avais tenté de reprendre en 73 ,mais j'avais dû interrompre mon travail peu après pour rédiger le Serrurier ,qui était en quelque sorte un ouvrage de commande .Aujourd'hui ,toutes les conditions me semblent réunies ~~pour~~ que je puisse y revenir .Je me crois en mesure de le mener à bien grâce à l'expérience acquise et ,plus encore peut-être, parce que certaines circonstances font que sa nécessité s'impose désormais à moi après tant d'années .

Il est inspiré, en effet, par la figure de mon père, un officier espagnol né dans la patrie de Sainte Thérèse ,qui a combattu dans les rangs républicains pendant la révolution de 1936 et que la victoire franquiste, puis l'exil ont brisé . Sa mort récente m'a contrainte à une prise de conscience dont j'ai le sentiment d'avoir émergé avec un regard à la fois plus serein et plus incisif sur un personnage ,sur des événements qui me touchaient de trop près avant cela pour qu'il me fût possible de les objectiver dans une oeuvre littéraire . La mort de Franco boucle définitivement la boucle .Dans mon esprit, comme dans celui de beaucoup d'Espagnols de ma génération ,elle produit une déflagration qui, d'une manière ou d'une autre, nous entraîne vers une liberté nouvelle .Voici du même coup levées les inhibitions de tous ordres qui m'avaient retenue jusqu'ici de revenir à un livre que j'envisage de remanier de fond en comble afin de lui donner s'il se peut - et l'humour aidant- la forme d'un procès de canonisation .Le procès de canonisation de cette émigration espagnole que d'aucuns tiennent pour "un cadavre politique sans sépulture" et dont j'ambitionne de faire du dénommé Cañaca le porte-parole .

P.S. Le nom qui figure en tête de la lettre d'Albert Camus est celui de mon ancien mari que j'ai porté jusqu'à mon divorce, en 1962.

Anexo XXI

Carta de agradecimiento que Karl Kohut dirige a Adélaïde Blasquez por haberle enviado un ejemplar de *La ruche*, el crítico la felicita y reconoce que el género híbrido, entre la novela y el testimonio, constituye “la meilleure expression de votre veine comme écrivain”.

Katholische Universität Eichstätt

Eichstätt, 2-I-1991
Telefon (08421) 20-1SPRACH- UND
LITERATURWISSENSCHAFTLICHE FAKULTÄT

Karl Kohut

Katholische Universität Eichstätt, Ostenstraße 26-28, D-8078 Eichstätt

Mme. Adélaïde Blasquez
32, rue des Moulins Verts
F-75014 Paris
Frankreich

Chère Adélaïde,

c'est seulement après de longs détours que votre dernier livre, la ruche, est arrivé chez moi. Les Eds. Belfond l'avaient envoyé à l'éditorial Vervuert, qui le fit parvenir à un collègue de Bochum qui, enfin, regardait la dédicace... Je vous félicite de ce livre écrit dans ce genre si difficile, à mi-chemin entre le roman et le témoignage, genre qui me semble être la meilleure expression de votre veine comme écrivain (ou dit-on maintenant "écrivaine"? Le féminisme a tant influencé notre langue, je ne sais si en France, de toute manière beaucoup chez nous). Cela m'est toujours un plaisir de vous suivre dans tout ce que vous écrivez, et j'espère que vous garderez cette coutume de m'envoyer vos livres. Quant à la mélancolie (est-elle réelle ou littéraire?), j'espère que vous réussirez de vous libérer de ses griffes (dans le cas qu'elle serait réelle). Je la connais, elle m'harcèle aussi, de vez en cuando, mais, heureusement, il ne s'agit que des accès passagers. Ainsi vous souhaite-je une bonne nouvelle année, libre de mélancolie et d'autres travers, une année de bonheur et de succès en tout ce que vous faites. Et je répète la question: vos chemins ne vous mèneront, par tout hasard, à la Bavière?

May cordial regards!



Anexo XXII

Documento de sinopsis de la sexta obra de la autora, *La ruche* (Belfond, 1990) en el que aún aparece con el título provisional de *Non-lieu*.

Adélaïde Blasquez
32, rue du Moulin Vert
75014 PARIS

Synopsis d'un livre à venir
Titre (provisoire ?) : NON-LIEU

Non-Lieu partira d'une expérience vécue, mais ne sera certainement pas un document et pas tout à fait un roman. Les choses vues et ouïes par l'auteur seront exposées telles que celles-ci les aura perçues dans leur vérité immédiate, mais elles devront nécessairement passer par son creuset personnel, de sorte qu'elles se recomposeront, à la fin des fins, selon un mode imprévisible.

L'auteur aura pris ici pour modèle de morale littéraire un des écrivains préférés de son enfance: Jack London. Jack London qui savait bien avant Malraux, que pour écrire valablement, sinon pour vivre pleinement, il fallait "transformer en conscience la plus large expérience possible", sans hésiter à risquer indéfiniment sa peau dans les aventures de l'existence.

Voici l'aventure qui servira de point de départ à ce livre en projet:

- Entraînée par son attrait des situations extrêmes jusqu'aux portes de la démesure, l'auteur fait un séjour prolongé dans des établissements hospitaliers d'un genre assez spécial et que les gens de bonne compagnie évitent de désigner nommément. Les pensionnaires de ce type d'établissements sont objets de pitié ou de mépris ou de crainte - ou de tout cela à la fois - de la part de ceux qui se croient à l'abri des maladies mentales. A la souffrance qu'ils endurent du fait de leur maladie s'ajoute donc pour eux un sentiment de honte qui les pousse à cacher leur mal. L'auteur, qui n'est pas à une provocation près, s'efforcera de ne rien dissimuler sur ce qu'elle a expérimenté elle-même et sur ce qu'elle a observé autour d'elle.
- L'auteur, en fin de parcours, est envoyée par les autorités psychiatriques dans une "maison de repos": on désigne par ce terme les établissements de cure post-psychiatrique, en vertu de la même pudibonderie qui nous fait escamoter la vérité de la vieillesse, ou de la mort, ou de la cécité, ou de la surdité, etc, en recourant à des circonlocutions telles que "le troisième âge", "départ", "les mal-voyants", "les mal-entendants", etc. L'auteur, dans cette maison de repos exclusivement réservée aux personnes du sexe, se trouve avec une soixantaine de femmes. Ces femmes sont, dans leur grande majorité, des représentantes des classes les plus défavorisées, voire du quart-monde. Victimes de leur double condition de femmes et de prolétaires, elles n'ont jamais connu que la violence et les humiliations. Plusieurs ont passé leur enfance et leur adolescence à l'Assistance Publique. Toutes ont échoué, à quelque moment de leur existence, dans les ~~xxxxxxx~~ services hospitaliers ci-dessus mentionnés, tombant, de la domination de leur père, de leur mari ou des monstres froids de l'A.P., sous celle des psychiatres: corps ignominieusement déformés par la camisole de force chimique; personnalité anéantie à jamais par l'ingestion de doses massives de médicaments que ces messieurs-dames de la psychiatrie contrôlent encore si mal, comme on sait. Les regardant, les écoutant, l'auteur demeure de plus en plus convaincue que cette médication ne vise pas - du

- 2 -

moins avec ce genre de patients - à guérir la maladie mentale, mais à y installer le malade. Le but inavoué, parce qu'inavouable, d'une telle thérapie est de mettre hors société, c'est-à-dire hors d'état de déranger quiconque, les individus devenus incapables de se soumettre aux normes collectives. Nos normes collectives - et ceux qui en décident pour leur plus grand profit, ou ceux qui les appliquent pour leur plus grand confort - sont responsables de cet état de fait.

- Dans le Non-Lieu où elle se trouve reléguée, l'auteur ouvrira grand ses yeux et ses oreilles ; elle aura tout loisir pour ce faire. Elle constatera, en particulier, que l'Administration, faute de crédits ou d'imagination, ne se soucie pas d'occuper les pensionnaires des maisons de post-cure psychiatrique. Si diminuées soient-elles par les "tranquillisants", celles-ci ont pourtant un excédent d'énergie qui ne trouve pas à s'employer opportunément, d'où cette exacerbation des pulsions affectives et sexuelles qu'on peut également observer dans les maisons de détention. Mais une maison de repos n'est pas une colonie pénitentiaire. Si les matinales sont réservées aux "soins", les après-midi sont libres. Les pensionnaires peuvent sortir librement. Qu'elles soient ou non en cure de désintoxication alcoolique, elles sont libres de picoler dans les bistrotts du village voisin, quitte à se faire ramener ivres-mortes, le soir, par la gendarmerie locale (on connaît les effets de l'alcool, combinés avec l'absorption d'un certain type de médicaments). Elles sont également libres de se faire dégrader plus encore qu'elles ne pouvaient l'être par les mâles en état de manque de la région : lesquels n'ignorent pas qu'une maladie mentale est une proie des plus faciles. Enfin, ces exclues de la société disposent pour la plupart de la petite pension d'invalidité que la Sécurité Sociale alloue assez généreusement aux assurés après trois années de "longue maladie". Condamnées à l'inactivité, installées dans leur statut d'assistées, certaines trouvent dans la dépense, la consommation, le seul moyen de se dépenser et de rétablir un rapport d'échange avec le monde par qui elles se sentent rejetées. Elles achètent n'importe quoi, à la satisfaction des commerçants indigènes - encore que cette rage de consommation puisse conduire parfois à des situations d'un haut comique et que l'auteur, n'en doutons pas, prendra un malin plaisir à rapporter... Notons au passage que dans une société dite "primitive" ce bouillonnement de désirs et d'affects serait canalisé et renis au repos par les ~~normes collectives~~ ^{rituels sociaux}. Mais nous sommes dans une société civilisée et dans une maison de repos psychiatrique ; la télé est là pour entretenir et aiguillonner les besoins fictifs, qu'ils soient sexuels, sentimentaux ou de simple consommation.

- L'auteur tient cependant à déclarer qu'elle n'a aucunement l'intention de verser des pièces supplémentaires au ~~IMM~~ procès qu'il est de bon ton d'intenter, dans les milieux avertis, à la psychiatrie officielle. Son propos est de dire, à sa façon et en son nom propre, ce dont elle a été à la fois témoin et actrice, et aussi - et surtout - comment, pourquoi ses compagnes de Non-Lieu l'ont délivrée, à leur insu, de son mal à l'âme. Comment, pourquoi ces femmes que l'on tient pour des rebuts de la société - et qui se présentent elles-mêmes comme des déchets humains : "Je suis une loque" - "Je me déteste" - "Je veux rien du tout" - ont réussi là où les détenteurs du savoir avaient échoué.

- 3 -

La façon de l'auteur sera nécessairement littéraire, et tant pis si la mot a une connotation ridicule ou décriée. Ecrire de façon littéraire, à son sens, c'est chercher à rendre le réel plus réel qu'il ne l'est de nature. Un livre littéraire est pour elle un système vivant qui se suffit à lui-même.

- Revenons un peu sur ce "comment" et sur ce "pourquoi". Face à ses compagnes de Non-Lieu, l'auteur ne pouvait pas manquer de se rappeler à chaque instant qu'elle-même venait d'un monde protégé contre la misère morale, mentale et culturelle, contre la misère tout court. Comment n'aurait-elle pas pu avoir une perception aigüe de ses privilèges ?

Face à ces humiliées et offensées, elle ne pouvait faire autrement que de leur rendre ce qu'elle leur devait. Elle était pour ainsi dire forcée de se dépasser, de faire venir au jour des ressources qu'elle ne se connaissait pas.

Pour exprimer les choses plus simplement, elle les a aimées, ces femmes, et elle a été payée au centuple.

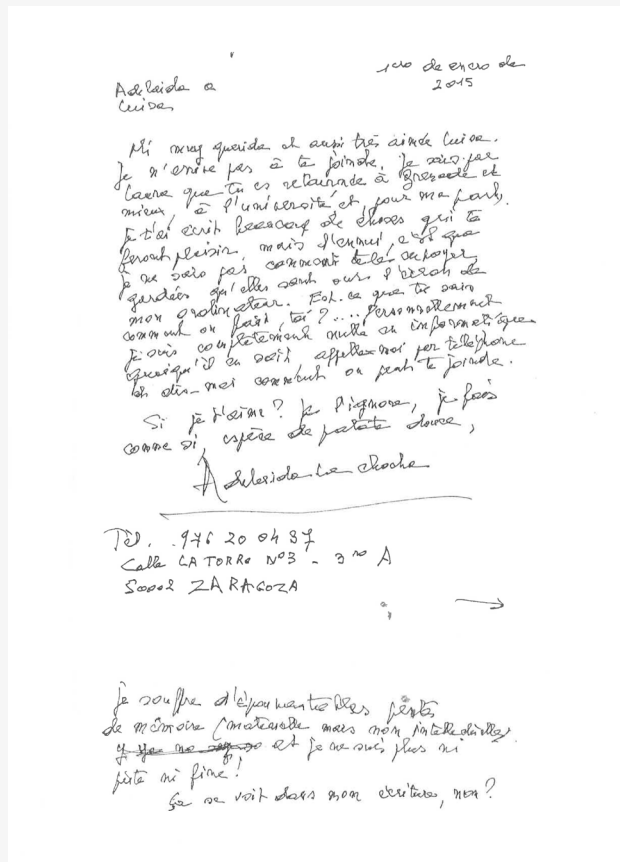
Elle les a écoutées, elle a senti ce qu'elles sentaient, elle a eu mal là où elles avaient mal et, de fil en aiguille, ses compagnes l'ont désignée très explicitement pour leur porte-voix.

Elles lui ont permis, en somme, de réaliser la même opération qu'avec Gaston Lucas, serrurier, mais dans une forme multipliée d'écoute et de restitution de la parole.

Pour paraphraser Shakespeare, les malades mentaux ont "une tête, des bras, des jambes, un coeur, un sexe". Mais plus encore qu'un ouvrier anonyme, ces êtres humains à part entière sont interdits de parole. Cette parole interdite, l'auteur voudrait, de toutes ses forces, lui donner vie et liberté. Elle espère que le livre à venir, ce système de forces imprévisibles, l'entraînera plus loin que le but qu'elle croit, ici et maintenant, s'être assigné : elle espère qu'il la dépassera.

Anexo XXIII

Última carta que me envió la escritora (enero de 2015).



Transcripción

De Adelaida a Luisa

1 de enero de 2015

Mi muy querida et aussi très bien aimée Luisa, je n'arrive pas à te joindre. Je sais par Laura que tu es retournée à Grenade et mieux, à l'université et pour ma part je t'ai écrit beaucoup de choses qui te feront plaisir mais l'ennui, c'est que je ne sais pas comment te les envoyer, gardées qu'elles sont sur l'écran de mon ordinateur. Est-ce que tu sais comment on fait, toi? ... Personnellement, je suis complètement nulle en informatique. Quoi qu'il en soit, appelle-moi par téléphone et dis-moi comment on peut te joindre. Si je t'aime ? Je l'ignore, je fais comme si, espèce de patate douce.

Je souffre d'épouvantables pertes de mémoire (matérielles mais non intellectuelles et je ne suis plus ni juste ni fine)
Ça se voit dans mon écriture, non ?

Anexo XXIV

Texto inédito redactado por la escritora con motivo de la muerte de su gato Micifuz. Me fue enviado en mayo de 2013.

À demain , aujourd'hui je ne puis faire des phrases sur Micifuz Blázquez, mon tendre petit persan bleu , le meilleur des compagnons de vie, le plus empathique des chats aux yeux d'une exilée à perpétuité encline à la reclusion, auquel j'ai enfin reconnu hier le droit de mourir dans la dignité, tant je craignais de le retrouver mort, au réveil, à mes côtés, tant je me sentais occupable de m'être entêtée à le maintenir en vie pour quelque temps encore , alors que je le savais moribond (très faible espérance de vie, avait tranché dès l'abord une vétérinaire du quartier, consultée en urgence, ne pouvant plus me leurrer sur la gravité des symptômes qu'il présentait).

Nous nous sommes aimés d'un amour si tendre, toi et moi, pendant ces quinze années de vie commune , à Paris l'hiver, en Bretagne en été, puis, décidée à finir mes jours dans mon pays natal ... et rien de moins qu'à Saragosse, pour me rapprocher d'une amie espagnole qui m'était particulièrement chère.

Mauvaise pioche, toutefois : s'il y a une ville au monde où il n'est pas recommandé aux écrivains Venus d'ailleurs de se tuer à la tâche, c'est bien Saragosse, dont nul ne saurait ignorer qu'elle a la propriété de happer les manuscrits à la façon d'une machina infernale – et que, bons ou mauvais, ces pauvres bougres ou bougressesse se verraient inéluctablement condamnés, dès lors, à une stérilité sans recours.

xxx

Reprenons: ce matin-là, Laura, Indi et Mamen, *mes trois grâces* (entendez

À propos d'un bébé-chat de substitution:

Micifuz troisième du nom – Laura dixit, souceuse de mettre en relief le caractère dynastique de cette appellation -, ¹ enlevé sa mère alors qu'il lui manquait encore dix jours pour avoir l'âge requis, est uneminiature de chat et, par son apparence hors du commun, une créature unique en son genre. : le poil court, avec des rayures alternativement noires et d'un blond tirant sur l'orange² tout au long du dos, interrompues cependant à hauteur du cou par une collerette blanche de neige - un blanc de neige que l'on retrouvera épandu de haut en bas ventre pour peu que ce diable à quatre² fasse volte-face, histoire de vous montrer de quoi il est capable.

~~Pour ma part,~~ À noter également le large triangle blond orangé qui s'étale des oreilles à la pointe des yeux, traversé d'une fine raie noire, le tout faisant d'autant mieux ressortir le blanc immaculé qui prévaut au dessous.

Ajoutons que si le bout du nez et le contour de sa bouche sont d'un rose bombon lequel, kitsch à l'extrême, risquerait de déparer l'ensemble, s'il n'y avait lieu d'espérer qu'il foncerait avec le temps.

Autre détail étrange, les yeux sont semblables à de petites boules noires de jais qui vous suivent du regard, scintillantes, où que vous soyez³

La queue, d'abord noire, est ornée à son extrémité de trois anneaux blond orangé qui s'harmonisent on ne peut mieux avec les rayures alternées dont il a été question plus haut.

xxx

¹) je l'appelle de préférence "El bandido Cucaracha" (entendez le bandit dénommé PUNAISE), parce qu'il a la mentalité de ce bandit célèbre dans toute l'Espagne et fend les distances comme un dératé avec, à l'instar de ces insectes malfamés, une de ses pattes arrière en bataille.

2) Tout aussi étrange, sinon plus, ces billes noires céderont la place, avec le temps, à des yeux en amande, d'un vert chatoyant, où ne subsiste de noir qu'une pupille en réduction...

Malin comme un singe, Micifuz, troisième du nom, a compris dès l'abord que si "les trois grâces", en tant que tantes, occupaient un rôle secondaire, ~~puisque~~ j'étais, quant à moi, sa nouvelle et irrévocable mère adoptive.

Très flattée au début, j'ai de moins en moins apprécié la manie qu'il a de me mordiller et de m'égratigner avec ses griffes étonnamment acérées pour me garantir qu'il m'adore à l'égal de la voûte des cieux...

Par la suite, victime consentante de ce vampire assoiffé de sang, j'ai fait avec, on s'en doute.

xxx

J'ai dit malin comme un singe? Bien oui, je vais me gêner! Encore que l'expression m'ait échappé en espagnol (*más listo que el hambre*, "plus astucieux que la faim"), au mépris d'une de mes plus fermes résolutions, qui était de n'utiliser que le français pour converser avec lui, point à la ligne.



Le bel exil

