

Autobiografía y autoría de mujer en el exilio

A finales del año 2009 se publicaba en *El País* un artículo titulado “El ‘boom’ del ‘yo-mí-me conmigo. La renovada literatura autobiográfica gana lectores y respeto crítico”. En él se menciona que “el canon de la literatura actual española de las últimas décadas estaría cojo sin la obra memorialística de Dionisio Ridruejo, Carlos Barral, Juan Goytisolo, Francisco Umbral y [Andrés] Trapiello”¹. El artículo dictamina la buena salud del género autobiográfico o de autoficción en la actualidad y, no pudiendo ser de otro modo, hace referencia a la experiencia del exilio y a su relación con el género de la autobiografía, citando como ejemplo obras de Rafael Alberti, Arturo Barea, Francisco Ayala y Rosa Chacel, lamentablemente la única escritora que se menciona en todo el texto.² Ese mismo año, la Fundación Juan March había acogido el ciclo de conferencias “Las máscaras de un género: literatura y autobiografía en la España contemporánea”, comisariada por Jordi Gracia, con la participación del mismo Gracia, José Carlos Mainer, Enric Sòria, Justo Serna y Miguel Ángel Aguilar. De nuevo, la lectura de los resúmenes de estas conferencias dadas por hombres, así como la audición de las mismas, arroja un saldo positivo hacia la figura del autor masculino peninsular, ya sea de la generación del exilio o de la época contemporánea³. Estos acercamientos al exilio descansan en una noción más bien narcisista del autor español aislado del mundo global, figura relevante sólo para la comprensión de la cultura española. En el año en que se conmemoraba el setenta aniversario del fin de la guerra civil y del comienzo del exilio republicano, el eco de las voces de las exiliadas apenas se oía, quedando pendiente la incorporación y análisis de testimonios autobiográficos femeninos escritos en el exilio.

Desde el momento en que se abraza una perspectiva feminista, tanto la noción de exilio como la función de autor adquieren nuevas dimensiones y el texto autobiográfico la misma relevancia que ha tenido en algunas ramas de la crítica literaria. El escrito autobiográfico de carácter casi confesional ha sido decisivo en el desarrollo del psicoanálisis, la teoría gay, el feminismo y los estudios de género. Desde una perspectiva de género, se impone en primer lugar la aceptación de que nuestras autoras de autobiografía que escriben desde sus respectivos exilios lo hacen sabiendo que también en el país de la autoría tienen una cierta extranjería o ciudadanía de segunda, discriminatoria y no canónica, parecida en sí a la del exilio físico. La mayoría de nuestras exiliadas activas en el mundo cultural y político anterior a la guerra civil no pudieron llegar a la plenitud de su función autora y, por tanto, sus autobiografías no forman parte de una obra que previamente las haya encumbrado, razón esta que explica en parte la aparición de sus textos en ediciones de poca tirada y el olvido casi sistemático que han sufrido hasta años recientes por parte de la crítica.

Mi propuesta para este artículo es la contextualización de los textos autobiográficos de nuestras intelectuales exiliadas en el lugar que les corresponde dentro del feminismo y los estudios de género contemporáneos. Por la relevancia de su trabajo en aras de la comprensión de la autoría desde una perspectiva de género merecen un lugar prominente. Examinaré las reflexiones que sobre la identidad de la escritora contienen los textos autobiográficos de dos exiliadas en diferentes exilios, ambas hijas del siglo XX: *Concha Méndez. Memorias armadas, memorias habladas*⁴ (1990) resultado del trabajo conjunto de la poeta Concha Méndez (1898-1986) y su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre y *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*⁵ (1983) de María Laffitte (1902-1986), condesa de Campo Alange, crítica de arte y escritora feminista, quien publicó casi todos sus libros como María Campo Alange. En ambos

casos, la autoría de ellas está condicionada por la relación del yo de mujer intelectual con el autor masculino, su otro, dueño ya de una posición autora que parece pertenecerle por derecho y por género. Junto con la narración de la propia no ortodoxia genérica de estas mujeres que nadaron contra corriente y la narración del trauma causado por los modelos de feminidad impuestos desde el patriarcado, estos libros contienen una reflexión sobre ser mujer y ser autora. Examinaré el contexto crítico que, en las últimas décadas, descansando en el género y en una visión del exilio en femenino, ha redefinido la importancia de la autobiografía de autor como texto crítico, por la simbiosis entre lo personal y lo político que destaca especialmente en las autobiografías de mujeres artistas e intelectuales.

En el exilio se escriben, entre otros, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1958) de María de la O Lejárraga, crónica del más conocido caso de vampirización de la autoría femenina de las letras hispánicas⁶; *In Place of Splendor* (1939) de Constanza de la Mora, de controvertida autoría⁷; *I Must Have Liberty* (1944) de Isabel Oyarzábal⁸, en el que la autoría y la gestión cultural y política cobran fuerza a raíz de la muerte del padre de la autora; *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León, primera doctora en filosofía y letras de España; el autobiográfico *Celia en la revolución* (1987) de Elena Fortún⁹, significativo en una serie de títulos en los que una niña libresca acabará dando muerte a su yo autor. La lista sigue: *Entre el sol y la tormenta* (1988) de Sara Berenguer, *Mis primeros cuarenta años* (1987) de Federica Montseny, *El único camino* (1963) de Dolores Ibárruri¹⁰, *Delirio y destino. Los veinte años de una española* (1988) de María Zambrano, *La España que pudo ser. Memorias de una institucionista republicana* (2000) de Carmen Zulueta, *Recuerdos míos* (2002) de Isabel García Lorca, *Una mujer en la guerra de España* (2003) de Carlota O'Neill y *Cuatro años en París (1940-44)* (1997) de Victoria Kent. Este corpus de literatura feminista en primera persona escrita

desde posiciones admitidamente marginales hermana a nuestras feministas con críticas como Jane Tompkins, bell hooks, Gloria Anzaldúa y Nawal Al Saadawi, a las que haré referencia. Asimismo, en la década de 1990 se va empezando un tímido y marginal rescate de la palabra de mujer en el exilio a raíz de la importancia crítica que tanto dentro del feminismo como del hispanismo se da a la narrativa en primera persona de línea autobiográfica¹¹. Completar el conocimiento sobre nuestro exilio incorporando una perspectiva de género implica una revalorización de la autoría o de la función de autor. La autoría y la lucha parcialmente ganada o totalmente frustrada por emerger como escritoras de pleno derecho es parte integrante de *Memorias armadas, memorias habladas*, publicado cuatro años después de la muerte de Concha Méndez y *Mi atardecer entre dos mundos* publicado tres años antes de la muerte de Campo Alange pero escrito en 1975, consciente la autora del profundo cambio que le espera al país. Paloma Ulacia Altolaguirre le lee el manuscrito acabado a su abuela casi ciega pero no lo publica hasta después del fallecimiento de ésta.

Ambas escritoras tuvieron una función o vida autora, como se verá, precaria en tanto que menos prolífica que la de sus contemporáneos varones. Esta aparente precariedad se vuelve significativa plenitud al desplegarse como trayectoria en la narración autobiográfica y ser posible entonces apreciar los importantes vínculos entre experiencia de género y experiencia de autoría. La identidad de la escritora moderna vivió un momento clave en las primeras décadas del siglo XX, asociada a la identidad de la mujer moderna o New Woman, temida por autores, científicos e intelectuales varones. Esa nueva subjetividad, fruto de la inscripción de lo moderno en el cuerpo femenino y de las ideas sobre igualdad que circulaban por Europa a caballo del debate sobre los derechos humanos y la ciudadanía, moriría después de la segunda mundial, coincidiendo esta desaparición de la moderna con la dictadura franquista en España. Nuestras

modernas se exiliaron y las que no lo fueron demasiado en su juventud, como Campo Alange, pudieron quedarse. Sin embargo, las autobiografías de Méndez y Campo Alange prueban que la moderna no desapareció del todo y que la evolución de la mujer ha sido imparable y ha continuado a lo largo del siglo XX, durante el franquismo y desde el exilio. Méndez fue una moderna republicana, Campo Alange fue monárquica y católica, aparentemente mucho más conservadora.

Campo Alange y Méndez hablan del rechazo a los modelos identitarios fijos o esenciales dictados para la mujer desde el patriarcado. Este rechazo figura en sus memorias al narrar como pilar clave de la subjetividad temprana de la niñez y la juventud la agencia personal que el entorno de ambas intentará domeñar. Ambas recuerdan en sus autobiografías momentos en la niñez y juventud donde con más o menos violencia les recordaron que el destino de su género era no ser. Ambas tienen como telón de fondo a la narración de su yo infantil y juvenil una sociedad esencialista, obsesionada por regular la conducta de las niñas y las jovencitas hasta el momento del matrimonio. Méndez exhibe sin pudor su incapacidad para hacer bien su género. Niña excesiva y joven excesiva, con mucha sed, mucho apetito, incapaz de estarse callada y con una fortaleza física similar a la de sus hermanos varones, que preocupaba a sus padres y que ella sintió como parte lógica de su deseo de emanciparse, viajar, trabajar y escribir. El caso de Campo Alange es diferente. Puede decirse que el exilio interior que dominará su vida comienza en la infancia cuando muestra su desacuerdo con el entorno volviéndose callada y taciturna especialmente en presencia de su madre, actitud que contrasta con la actitud abiertamente rebelde de Méndez.

Ambas autoras provenían de familias de la alta burguesía emparentadas de manera directa con la aristocracia. Joven rebelde, Méndez fue poeta y editora, además de moderna deportista en su juventud. Publicó principalmente poesía pero también teatro hasta la década de 1980. Si la obra poética de Méndez es extensa, también lo es la ensayística de Campo Alange quien, entre otros, escribió *La secreta guerra de los sexos* (2008, 1948) ensayo clave del feminismo ibérico, publicado meses antes que *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir y de similar peso intelectual. Campo Alange, como de Beauvoir y como otras feministas europeas del medio siglo, mezcla antropología e historia para cuestionar el esencialismo que sostuvo la ola de conservadurismo que asoló Europa tras la segunda guerra mundial. El regeneracionismo español imperante en las primeras décadas del siglo XX no había desdeñado el esencialismo entendido en relación a la mujer como determinismo biológico. La dictadura franquista es igualmente esencialista en tanto que descansa en una definición clara y contundente de la identidad genérica masculina y femenina: a cada sexo, un género, a cada género, un rol social. Desestabilizar o romper estas normas era posible solamente desde una posición marginal, de autora secundaria, como Campo Alange muy bien sabía.

El exilio que sufren Campo Alange y Méndez es diferente. Al acabar la guerra civil española, Méndez se exilia primero a Cuba y después a México, con su marido, el poeta y editor Manuel Altolaguirre, y la hija de ambos. Visitará España a los 30 años de exilio pero no de forma definitiva. Regresa a México donde reside hasta su muerte. Campo Alange vive un exilio interior aparentemente privilegiado pues consigue escribir a diferencia de, por ejemplo, Carmen Baroja, cuyas memorias *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*¹² constituyen una triste narrativa de aniquilación del yo autor femenino. Campo Alange se convierte en una mujer clave dentro de la evolución del movimiento feminista en la península y funda en 1960 el *Seminario de*

estudios sociológicos de la mujer, organismo predecesor del Instituto de la mujer. Sin embargo, como Méndez, nunca, a pesar de su extensa obra y envidiable trayectoria y a pesar de no sufrir exilio político, podrá o querrá abandonar una exiliada posición, subalterna, dentro del mundo de la cultura y las letras. Su maestro Eugenio d'Ors se ocupa de recordárselo a menudo, aconsejándole insistentemente que deje de analizar las razones por las cuales la mujer no avanza socialmente, y el porqué de la ralentización y aceleramiento de la igualdad en diferentes momentos históricos. Insta a su discípula a, ya de escribir, dedicarse a la crítica de arte, escritura que se le antoja más genéricamente correcta. A d'Ors le incomoda hablar de mujeres y la escritura sobre la diferencia sexual. Campo Alange menciona el nerviosismo del maestro quien ante la palabra sexo se comporta como un colegial. Mujer religiosa y monárquica, de talante liberal forjado a base de un admirable autodidactismo, crítica con el régimen, Campo Alange tiene también cuidado de no ofender ni sobresalir demasiado. El desdén de su maestro hacia los temas que interesan a la autora y que le empujan a escribir *La secreta guerra de los sexos* en 1948 hace que la influencia intelectual del otro masculino se desmorone. Sin embargo, aún sabiendo que el maestro está equivocado y es tan pacato como otras personas que al leerla se escandalizan del uso de la palabra sexo o vientre en sus textos, la autora prefiere no discutir y no pudiendo ni queriendo evitar el deseo de adentrarse en una escritura de tema genérico-feminista se dice a sí misma 'silencio y... ¡adelante!'¹³. Esa actitud de me callo y escribo lo que quiero mientras mantenía las formas publicando textos relacionados con otras actividades culturales y literarias dentro del mundo artístico quizás más convencionales implicó relegar a una posición aparentemente secundaria en vez de engrandecer, como haría un autor varón como Marañón, la parte más importante y vanguardista de su yo de mujer autora, aunque con los años, por avanzar en el conocimiento del género, ganaría fortaleza.

La feminista y activista en pro de los derechos humanos Nawal El Saadawi, exiliada en Estados Unidos, escribe, aludiendo a su experiencia personal, que el exilio ‘can be outside your country or within your native home’¹⁴. Una de las grandes teóricas en activo del movimiento feminista, recurre a la experiencia personal para explicar su interés crítico feminista en el yo de mujer exiliado y relaciona su no ortodoxia genérica, política y de autoría con la no ortodoxia de todos los papeles que regulan su vida y su ciudadanía misma. La feminista chicana Gloria E. Anzaldúa, autora de, entre otros, el clásico *Borderlands / La frontera: The New Mestiza* (1987) y el libro infantil *Prietita and the Ghost Woman / Prietita y la llorona* (1996), en el que, significativamente, la niña Prietita se va de casa y busca una cura para su madre, incomprensiblemente enferma y exiliada de la realidad, embarcándose en una búsqueda de saber sobre el yo que la llevará al encuentro con la llorona, personaje mítico y fantasmagórico que no es lo que todo el mundo cree que es, lo mismo que la madre de Prietita y que Anzaldúa misma. Anzaldúa se definió como perpetuamente exiliada al posicionar su yo y su patria en la frontera, the borderlands, una extranjería constante que condicionó todo su trabajo escrito en inglés y en español. En él, lo no canónico o no ortodoxo de su género, de su sexualidad y de su yo autor siempre crítico y autobiográfico a la vez, se funde en el crisol que para ella es la identidad de la chicana que vive en una frontera preñada de significados: geográfico, sexual, genérico, racial y canónico. La feminista de color bell hooks, que no capitaliza su nombre jamás, usó el género autobiográfico específicamente para explorar la autoría entendida como autoridad de la experiencia y fundamentó su trabajo como crítica en su experiencia vital de intelectual de color. En *Memorias habladas, memorias armadas* y *Mi atardecer entre dos mundos* no hay autoengrandecimiento del yo pero si hay esa autoridad de la experiencia, tema tradicionalmente

humanista, unida a un alejamiento de las posturas esencialistas que definían y articulaban la identidad y el rol de la mujer en la niñez, juventud y madurez de ambas.

Para Méndez, el surrealismo es exilio. Se referirá repetidamente a los sueños como esencia de su función autora eminentemente surrealista desde los sueños de evasión en la juventud hasta la vejez en la que escribe y poetiza ‘lo que vivo al dormir’¹⁵. El sueño, como la poesía, es evasión y su poesía se nutre de material onírico. Surrealista desde niña por no estar conforme con su entorno y necesitar evadirse, los sueños se convierten en la clave de su existencia y la raíz de su poesía, su “auténtica verdad” (26). Méndez no puede escapar del esencialismo que articuló la vida cultural de los años de su juventud pero ella no ve esencia en la identidad genérica. No le gustaba ser niña. Le gustaba el exilio, no ser, de ahí su espíritu aventurero en el que creyó a pie juntillas para no sucumbir al omnipresente tedio del mundo femenino que le estaba destinado cuando le fuerzan a abandonar la escuela a los catorce años. Campo Alange también recuerda la prohibición de leer, estudiar y saber y la necesidad de esconderse en su cuarto a pensar y escribir sola. El autodidactismo es la respuesta de ambas al tedio burgués que las acecha en su juventud. Ese tedio, que hoy llamaríamos depresión nerviosa, planea sobre los volúmenes de Campo Alange y Méndez. Ambas narran el aburrimiento ligado a la condición femenina como una muerte a destiempo. La salida de la niñez es traumática para ambas por suponer la entrada forzosa en una feminidad alienante y patriarcal. Méndez, novia de Luis Buñuel durante siete años, relata que no la dejan salir de casa si no es acompañada, tiene prohibida la lectura, lo único que le quedan son sueños y en ellos ella desea irse y no ser hija, ni novia, ni mujer burguesa joven. Amenaza a sus padres con tirarse por la ventana si no la dejan salir y le abren una brecha en la frente por escaparse a la universidad. Aquella amenaza de suicidarse no se materializó en la juventud pues logró escaparse de la tutela familiar y emprender

el camino que la llevaría a la emancipación de la mano del deporte, la poesía y la gestión editorial. Pero en la vejez intenta morir antes de tiempo con una sobredosis de pastillas porque el cuerpo le falla. Acaba en un psiquiátrico donde conoce muchas mujeres deprimidas como ella y remonta la depresión recordando que es poeta. La poesía es la única forma de evasión que le queda y vuelve a escribir de manera frenética poemas nuevos tipo esbozo, diferentes, parecidos a los japoneses. Méndez menciona la influencia del cinematógrafo en su forma de ver el ejercicio autobiográfico y Campo Alange también narra su vida en capítulos cortos tipo sketch que no responden a una linealidad estricta. Ese ver la vida en secuencias se aplica a la percepción que ambas tienen de la función autora: hay momentos en que hubo que cortarla, hay otros en que se le permite ser y representarse. No es continua, está cuando puede, cuando la dejan o cuando explota. Trauma y género están muy presentes en el surgimiento del yo autor de mujer.

Recuerda Campo Alange que recién casada y recién llegada a Madrid, convertida en Grande de España al casarse, se aburría. En línea con la medicina de principios de siglo, recomiendan a su marido que la distraiga y la lleve al teatro. Su incipiente depresión no se desarrolla porque cae enferma de otra cosa: sarampión. Se malogra su primer embarazo. Cuando finalmente tiene su primer hijo tiene que ir a presentarlo con su marido a la Virgen. Al llegar a la iglesia el sacerdote la excluye del ritual litúrgico por no estar todavía purificada. Esa exclusión, de origen judaico, la exilia de un ámbito referencial que es significativo para ella y es parte fundamental de su identidad. Es entonces cuando decide su destino autor. Corría 1923. Campo Alange contaba solamente 21 años. Un año antes ha vivido una noche de bodas definida por ella como una forma de violación sufrida por casi todas las mujeres de su época, hecho ignorado por la Campo Alange personaje. La narradora acusa a su madre y a su confesor de tenerla aislada de la realidad, privada de saber y por tanto de vida y luz, prisionera de la femineidad esencial de la

que no podía escaparse. Y da el carpetazo a su primera juventud y a sus años de soltería rematando la acusación, al afirmar que

[c]uando lo creyeron oportuno [...] me dejaron sola, sola conmigo misma, con mi vida previamente trazada por ellos y siempre amenazada por penas terribles, como el fuego eterno. [...] Quedé temporalmente traumatizada. Durante años tuve cierta propensión a sufrir periódicas crisis de angustia. Al consumir mi matrimonio, al dejar la que había sido mi casa, arranqué de cuajo una etapa de mi vida. Quedaron al aire mis raíces y se secó la preciosa floración de mis primeros veinte años¹⁶.

La mujer que instalada en la vejez, al final de la vida revisa los orígenes de su autoría unirá repetidamente género, trauma y pulsión autora, como al Saadawi, bell hooks, Anzaldúa y también como Méndez. Para descubrirse como poeta hay un yo parte de la función autor Concha Méndez que tendrá que morir, el yo de mujer genéricamente correcto amenazado por el yo moderno emancipado que sus padres matan simbólicamente al rasgar el retrato de su hija pintado por la moderna Maruja Mallo, amiga íntima de Méndez. El título completo de *Memorias habladas, memorias armadas* es *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas* y Paloma Ulacia Altolaguirre, nieta de Concha Méndez figura como autora. Más cerca de la muerte que de la vida, una anciana Concha Méndez le dictó, a los 83 años de edad y casi ciega, sus recuerdos. En el prólogo, la nieta no se atreve a definir a su abuela como feminista a pesar de ser consciente del importante papel que jugó en el mundo feminista republicano. El miedo al feminismo ha sido una constante dentro del pensamiento hispánico. Si se atreve, no obstante, a declarar la muerte en vida de Méndez autora, una muerte que ocurre por ser mujer. Da dos motivos por los cuales su abuela retrasa el momento de escribir una autobiografía. El primero, la

no aceptación de la vejez, que hizo que solamente se enfrentase a sus recuerdos cuando, pasados los ochenta, no le quedó otra alternativa que aceptar la decrepitud del cuerpo y, el segundo, la indiferencia que los autores varones, sus compañeros de generación, tuvieron por su obra y su persona, empeñados en verla como esposa de Altolaguirre. El ninguneo de sus compañeros de generación hizo que se acostumbrase a verse como su única interlocutora, al igual que Campo Alange, quien al describir el oficio de escritor menciona que ella no tiene facultades para promocionarse como lo hacen los autores varones, mucho más anclados a su época que las escritoras, siempre más exiliadas de la misma. A partir de la publicación en 1964 de su libro *La mujer en España. Cien años de su historia* silencia su actividad literaria rompiendo así lo que ella llama su ‘línea de escritora’¹⁷, es decir, su autoría. Se siente perdida al romper su ritmo de trabajo. A diferencia de los rivales Ortega y d’Ors, a diferencia de Marañón, a quien admira, ella declara no tener facultades para promocionarse con la actividad diaria en revistas o periódicos y concluye amarga que ‘[n]i aspiro a premios literarios, ni *me organicé* homenajes, ni sé cómo se monta una propaganda. He trabajado con tenacidad, superando las dificultades que han surgido con frecuencia en mi vida privada’¹⁸ (105). Ambas autoras se autoexilian del país de la escritura y ambas autoras dan a entender que el ámbito privado o doméstico que se supone las pertenece por ser mujeres no potencia su relación con la escritura.

Para cuando las memorias de Méndez y los recuerdos de Campo Alange se publican, el género llamado “diario de escritor” ha ido cobrando protagonismo dentro del panorama crítico. Mientras que desde la década de 1970 en adelante los diferentes movimientos de crítica literaria (estructuralismo, postestructuralismo, psicoanálisis, feminismo, postmodernismo) avanzaban, los nombres que habían nutrido con sus escritos la teoría crítica catapultándola definitivamente al estatus de disciplina científica, empiezan a publicar libros de memorias y autobiografías y en

ellos se desdican de la crítica literaria y de su lenguaje científico influido por la antropología, la filosofía y las ciencias sociales. Hay dos ejemplos particularmente relevantes dentro de esta tendencia por su vinculación con la identidad genérica y sexual, tema clave para la comprensión de la autoría en Campo Alange y Méndez. Uno es Roland Barthes. El otro es el manifiesto de la feminista Jane Tompkins ‘Me and My Shadow’¹⁹. Barthes acude a la autobiografía en su *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) para explorar la historia de su autoría y la influencia que sobre ella tuvo su identidad genérica y sexual. Barthes, tras matar al autor, lo resucitó definiendo la autobiografía como la novela que no se atreve a decir su nombre, aludiendo a la ahora archiconocida definición que Oscar Wilde hizo de la homosexualidad como ‘love that dare not speak its name’ y estableciendo una compleja relación entre autobiografía y homosexualidad que de hecho había estado presente en toda la vida del crítico y había articulado gran parte de su provocativa escritura académica. Esa relación entre, por un lado, lo que por fuerza vivió como identidad proscrita o de no ortodoxia genérica y/o sexual y, por otro, la unificación de la función autor Roland Barthes puede extrapolarse a la narración de la no ortodoxia genérica o sexual por parte de las mujeres autoras. Barthes relaciona la necesidad o pulsión autobiográfica con una identidad de hecho rechazada o reprimida hasta muy recientemente desde todos los sectores sociales y que, sin duda, él vio conceptualizada en el mundo que le rodeaba como una forma de no ortodoxia. De manera similar, muchas intelectuales y artistas del XIX y XX así como la generación de escritoras exiliadas tras la guerra civil española, activas en las primeras décadas del XX y silenciadas en bloque durante la dictadura vivieron su autoría sujetas al escrutinio de su identidad sexual o genérica por parte de los autores varones que vieron en la irrupción de ellas en el mundo tradicionalmente masculino de la gestión cultural y la autoría un síntoma de la anormalidad y desesencialización de la mujer intelectual, menos mujer que el ángel del hogar

decimonónico²⁰. Las estrategias que ellas adoptaron para demostrar su igualdad intelectual o simplemente ejercer una actividad intelectual fueron diversas. En ‘Me and My Shadow’ Tompkins carga contra una de ellas: la adopción de la retórica patriarcal por parte de las escritoras feministas. Acusa a la disciplina crítica de ser agresiva y patriarcal y de regodearse en un lenguaje masculino competitivo, críptico y carente de emoción. Insta a las mujeres a ignorarlo en aras de un acercamiento a la palabra y experiencia de la mujer genéricamente comprometido, que no perpetuase a través de una episteme alienante la exclusión del pensamiento femenino y de sus particulares canales de expresión nutridos en gran medida de lo personal y autobiográfico. Y matiza:

[a]nger is what fuels my engagement with feminist issues [...]. It’s time to talk about this now, because it’s so central, at least for me: I hate men for the way they treat women, and pretending that women aren’t there is one of the ways I hate most. [...] What enrages me is the way women are used as extensions of men, mirrors of men, devices for showing men off, devices for helping men get what they want. They are never there in their own right, or rarely²¹.

Tompkins critica que el yo intelectual de la mujer tenga que contruirse en relación al otro masculino que lleva siglos hablando desde una posición autora que, por un lado, es lo suficientemente poderosa como para autoperpetuarse y, por otro, destierra casi sistemáticamente la experiencia emocional a través de la dicotomía-jerarquía lo público versus lo privado o personal. El fin no justificó nunca los medios y, si bien la ira alimentó su compromiso con el feminismo, se da cuenta, ya consolidada como autora, de que también la ira feminista le hizo desechar el modo de articulación más frecuente de la voz de las mujeres con el fin de demostrar

en cambio su propia pericia a la hora de argumentar con el rigor epistemológico de los creadores del canon, logrando así sentirse igual en autoridad a ellos pero traicionando la autoridad de su experiencia a la que vuelve en el autobiográfico 'Me and My Shadow'. También la Campo Alange que escribe sus memorias al final de su vida autora una exclusión, trauma y género al recordar por qué quería escribir. Tras su boda y su primera maternidad, excluida de la presentación del hijo ante Dios, hecho que ella ve como entrada del niño en lo social, se sorprende ante la magnitud de su rabia, ante lo impotente que se siente. Usa la palabra discriminación que en esa época aún no era frecuente y declara que es, a partir de entonces, por sentirse discriminada y humillada cuando empieza a 'estudiar seriamente, con verdadera ansia. Quería descubrir la vida en todas sus dimensiones, históricas, sociológicas, biológicas... quería saber todos los porqués reprimidos en mi infancia que habían quedado sin contestación. [...] quería prepararme para combatir, un día, las injustas diferencias sociales existentes entre el hombre y la mujer'²².

Al escuchar a Federico García Lorca leer sus poemas en el Retiro, una joven Méndez autodidacta, que ha ido educando en soledad su yo poético y bebiendo del surrealismo y las vanguardias, constata que no hay diferencia entre ella y el poeta varón. Ve su poder autor reflejado en la voz de García Lorca, un hombre con una identidad genérico-sexual en aquella época tan problematizada como la de la misma Méndez, moderna y genéricamente excesiva en opinión de quienes la rodean. Al escucharle declamar, piensa 'esto también lo hago yo'²³. Su mundo se transforma y empieza a escribir por la noche, en su cama, y 'en las sillas que no roba nadie de los paseos de Madrid'²⁴. Se esconde o se exilia del hogar familiar para escribir. Concha Méndez admite en sus memorias la imposibilidad de escapar a la dominación masculina en la relación de pareja. Cuando Altolaguirre le dice que estaría mejor sin él porque él le da sombra,

ella, siempre surrealista, le contesta ‘ni eres techo, ni eres largo’ y le explica que entre ellos ‘no había ninguna rivalidad [...] porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y [...] mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo’²⁵ (121). En la autobiografía de Méndez destaca la narración de la propia autoría como un hecho aceptado en términos de igualdad respecto al varón y a la vez anclado en la propia diferencia genérica. Su madre le abre una brecha en la frente al golpearla por haber asistido a la universidad sin permiso, inaugura la moda de ir sin sombrero con Maruja Mallo, se viste de dandy como lo hicieran Carmen Zulueta, Ana Sagi e Isabel Oyarzábal. Es el suyo de juventud un yo poético que existe dentro de la identidad de la mujer moderna, sana, deportista, aventurera que se separa de la familia para emanciparse. La no ortodoxia genérica de Méndez, que vio el deporte como ocupación tan emancipatoria como la poesía y el trabajo remunerado, articula su autobiografía. Así, encontramos a Méndez editora operando la imprenta vestida con el mono azul que posteriormente García Lorca adoptaría como uniforme de La Barraca, a Méndez vanguardista y moderna paseando por Madrid con Maruja Mallo sin sombrero, desafiando las normas de conducta de la época, a Méndez niña cautivada por los mapas que veía en el colegio y a los que se referirá en varios de sus poemas como referente casi profético de su subjetividad de exiliada, extranjera en todas partes, en la España de su juventud, en la que visita ya en la vejez, en la tierra que la acoge y extranjera también en su género.

La muerte real de nuestras exiliadas fue ocurriendo a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XX y entraba el XXI. Muchas jamás regresaron a España, muchas fueron olvidadas. Lo mismo que Barthes, Anzaldúa, hooks, Saadawi y Kosofsky Sedgwick, encontraron en el género autobiográfico una última frontera crítica o lugar de escritura así como el inevitable encuentro textual con el tema de la identidad genérica y sexual. Usaron la autobiografía para

enfrentarse a su problemática relación con la otredad masculina que condicionó y limitó su surgimiento como autoras. La otredad masculina de la que Tompkins quisiera escapar reivindicando un lenguaje propio e inmanente al feminismo, que mezcle lo personal y lo político, figura en los textos de Campo Alange y Méndez. Al final de *Mi atardecer entre dos mundos* llega la autora a través de su propio camino argumentativo, es decir, su propia episteme, a la declaración de la lenta agonía del patriarcado. El padre se muere. Vaticina un nuevo orden social que ella no llegará a ver y al que aún no hemos llegado, preconizado por Méndez y otras modernas del feminismo prefranquista. Ve su propia subjetividad como ente a caballo entre dos mundos, uno decimonónico y otro moderno. No habla de la modernidad como algo pujante, a la manera de la Concha Méndez joven, moderna a ultranza en unos años en los que Campo Alange se plegó al destino predecible de su clase, sino más bien como algo que a España le costará buena parte del siglo XX conseguir, y como concepto en difícil comunión con la identidad femenina. Ella sabe que la evolución femenina, hija del temido progreso, es como éste, imparable.

En las autobiografías de nuestras exiliadas se halla representada una subjetividad hoy muerta, la de la mujer nueva. En medio del cambiante mundo de la autoría de principios del siglo XX en el que médicos, abogados, escritores, artistas se lanzaban a las letras para discutir la regeneración de la patria y el temido progreso, se fue perfilando la figura de la autora moderna fluctuando entre nociones de igualdad y diferencia sexual y genérica, hermanada con el arquetipo de la New Woman o Nueva Mujer. En esta tesitura, la primera generación de escritoras españolas que tuvo conciencia de ser un grupo fue observada por sus contemporáneos varones como un conjunto raro, una irrupción en el mundo masculino de la cultura y la autoría y, finalmente, como otro síntoma del progreso que traería temidos cambios, profundos y

estremecedores, en la relación entre los sexos. La mujer moderna, con su aspecto antimaternal y por tanto anti-esencia de mujer, causó en las primeras décadas del siglo XX, hasta el fin de la segunda guerra mundial, fascinación y a la vez verdadero pánico entre los autores varones más excelsos, que las más de las veces la construyeron como libertina que no liberada. Era la época del regeneracionismo y de la obsesión por las esencias. El esencialismo articulaba la mayor parte de la producción cultural. La identidad de la moderna estuvo ampliamente sostenida por la representación visual en prensa, en las portadas de la novela corta publicada semanalmente, en grabados, en las nuevas y visibles prácticas deportivas, en los posters de la nueva publicidad, así como en las boyantes recién estrenadas revistas femeninas. La legitimidad de esta mujer moderna, activa en el campo cultural, autora, fue tan discutida como ridiculizada y parodiada. La identidad de la nueva mujer, salida de lo decimonónico y dirigida a la vigorosa modernidad, pugna por estabilizarse para no conseguirlo en una Europa convulsionada por dos guerras mundiales y una España desolada por una guerra civil pero la voz de ella se encuentra explicada en la autobiografía femenina escrita en el exilio.

La autobiografía y la autoría femenina guardan una relación reveladora. Si en el siglo XIX el impulso autobiográfico y el impulso autor de la mujer encontró cauce de expresión en el género epistolar, posteriormente será el texto autobiográfico el género que complete el puzzle de la problemática identidad de la autora moderna. Especialmente en los años de la República, la separación del mundo de la mujer respecto al mundo y cultura masculinos se discutía desde todos los ámbitos –religioso, científico, literario, psiquiátrico, artístico y político– y se llenaba de contenidos diversos destinados a definir la esencia intrínseca de la mujer. Campo Alange opina que el autor varón está perfectamente anclado a su época: el lector o lectora entendidos lo anclan. Siente que ese vínculo es doblemente necesario para una escritora pues la mujer escribe

normalmente contra su época y su generación intelectual. Méndez habla en sus memorias de la muerte Luis Cernuda, íntimo amigo de ella y de Altolaguirre. Al despedirle en su primer viaje a Estados Unidos y pedirle que les escribiese para saber si había llegado bien el poeta responde a la poeta que de pasarle algo, todo el mundo lo sabría. Y comenta Méndez que Cernuda ‘sabía el gran poeta que era; [...] el año de su muerte, un periódico americano lo incluyó, junto con el Papa y Kennedy, entre las personalidades más grandes que habían muerto ese año. Y me sorprende al comprender su grado de conciencia: sabía el lugar que ocupada en el mundo’²⁶. Ni Campo Alange ni Méndez existieron como autoras de la misma manera que existió Luis Cernuda, pero supieron el lugar que ocupaban. Se sabían exiliadas. Ni Méndez ni Campo Alange pudieron entrar en el poder económico de la mano de la agencia literaria, de la autoría. No vivieron de la palabra escrita. Leían a escondidas, escribían a escondidas y/o escribían para desafiar. Obligan a redefinir la biografía y la autobiografía y a reexaminar la historia del pensamiento y de la cultura españoles del siglo XX. Llenan el hueco entre nuestras feminista decimonónicas más universales, Emilia Pardo Bazán y la subversión nihilista de la joven Carmen Laforet que gana el Premio Nadal con *Nada* en 1944 para luego, tristemente, silenciar su literatura como la silenciaron tantas de nuestras exiliadas aunque nos la cuenten en sus autobiografías. Amén de ser un vínculo clave entre el movimiento feminista que se desarrolló antes de la dictadura y el que vino después de la muerte de Franco, son la puerta de entrada al estudio de nuestra primera generación de feministas con conciencia de serlo. Encontrarse con la voz de ellas obliga a una nueva reformulación del concepto de exilio. Redefinir la noción de exilio nos acerca a una comprensión plena y críticamente sólida de la historia de la autoría femenina y feminista española del siglo XX.

¹ Javier Rodríguez Marcos, 'El "boom" del "yo-mi-me conmigo". La renovada literatura autobiográfica gana lectores y respeto crítico', El País, último acceso 29/03/2011 http://www.elpais.com/articulo/cultura/boom/yo-mi-me-conmigo/elpepucul/20091008elpepucul_1/Tes.

² En México se concentraron un gran número de mujeres escritoras, artistas e intelectuales que habían estado muy activas en el ámbito cultural y político de la España republicana y en la década de los años veinte: Belén Sárraga, Isabel Oyarzábal, Margarita Nelken, María Zambrano, Matilde de la Torre, Concha Méndez, Constanca de la Mora, Ernestina de Champourcín, Mercedes Pinto, etc. En Argentina estaban Rosa Chacel y Elena Fortún, entre otras, en Estados Unidos Victoria Kent, Ana Martínez Sagi y Carmen de Zulueta, en Francia Federica Montseny.

³ Fundación Juan March, <http://www.march.es/conferencias/Resumen.asp?Id=743>

⁴ Paloma Ulacia Altolaguirre, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁵ María Campo Alange, *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*, Barcelona, Planeta, 1983.

⁶ En relación al caso de María de la O Lejárraga o María Martínez Sierra destaca la labor investigadora de Alda Blanco y Julio Checa Puerta.

⁷ *In Place of Splendor: the Autobiography of a Spanish Woman* se publicó primera vez en Nueva York en 1939. A esa primera edición le siguió la de Londres (1940). La primera edición en castellano se publicó en México (1944) y la segunda en Cuba (1966). En 1977 se publica por fin en España de la mano de Crítica con el título *Doble esplendor. Autobiografía de una aristócrata española*. El volumen se convierte en un título de culto, conocido por una minoría en la península aunque después de la derrota de Hitler se había traducido al francés, italiano y alemán. La editorial Gadir lo reimprime en el año 2004 e incluye un prólogo del primo de la autora, el escritor exiliado Jorge Semprún. La madre de Semprún, Susana Maura Gamazo, era la hermana pequeña de Constanca Maura Gamazo, la madre de De la Mora. Ambas eran hijas del político Antonio Maura. Recientemente, la periodista y escritora Inmaculada de la Fuente publica el excelente trabajo *La roja y la falangista. Dos hermanas en la España del 36* (2006) en la que examina al alimón las biografías de Constanca de la Mora y su hermana Marichu de la Mora, importante mujer dentro de la Sección Femenina. Parece posible que alguien ayudase a Constanca de la Mora a escribir el libro. Dentro de los escritos anarquistas y comunistas de aquella época, la autoría múltiple era frecuente, como demuestra el caso de la publicación *Mujeres Libres* (Nash 1979).

⁸ *I Must Have Liberty* se publica por primera vez en castellano en el año 2010 con el título *He de tener libertad*, Madrid, horas y HORAS, 2010 (mi traducción)

⁹ El manuscrito original está fechado en 1949 pero no se publica hasta 1987. Este libro completa la serie *Celia y su mundo*. Capdevila-Argüelles (2008) dedica un extenso capítulo a Elena Fortún.

¹⁰ Ya de vuelta en España Ibárruri escribe *Memorias de Pasionaria* (1984).

¹¹ Ciplijauskaité, B. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994 señaló decididamente que el futuro de la interpretación crítica feminista y el acercamiento a la historia de la mujer se hallaba en el examen del texto en primera persona de línea, las más de las veces, autobiográfica. Desde los últimos años de la década de 1990 hasta nuestros días van surgiendo colecciones como Biblioteca Castalia de escritoras de Castalia, Femenino Lumen de la editorial Lumen (bajo el liderazgo de la novelista Esther Tusquets) y la colección Cuadernos inacabados y La cosecha de nuestras madres de la editorial horas y HORAS.

¹² Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, edición de Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, 1998.

-
- ¹³ Campo Alange, *Recuerdos y cavilaciones*, p. 64.
- ¹⁴ Nawal El Saadawi, *The Essential Nawal El Saadawi*, Londres, Zed Books, 2010 p. 12.
- ¹⁵ Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, p. 144.
- ¹⁶ Campo Alange, *Recuerdos y cavilaciones*, p. 35.
- ¹⁷ Campo Alange, *Recuerdos y cavilaciones*, p. 105.
- ¹⁸ Campo Alange, *Recuerdos y cavilaciones*, p. 105.
- ¹⁹ Jane Tompkins, 'Me and My Shadow' en *New Literary History*, Vol. 19, No. 1, *Feminist Directions* (Autumn, 1987), The John Hopkins University Press, pp. 169-178.
- ²⁰ Nuria Capdevila-Argüelles, *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, horas y HORAS, 2008.
- ²¹ Tompkins, 'Me and My Shadow', p. 177.
- ²² Campo Alange, *Recuerdos y cavilaciones*, p. 42.
- ²³ Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, p. 46.
- ²⁴ Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, p. 53.
- ²⁵ Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, p. 121.
- ²⁶ Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, p. 137.