

Trayectorias marginales Exilio y escritura en la obra de Adelaida Blázquez

Luisa Montes Villar

Universidad de Granada

lmontes@ujaen.es

Resumen

La expresión de la afección que une a los escritores del exilio con su país de origen y con su lengua de nacimiento cristaliza de forma perspicua a través de la articulación de una serie de mecanismos narratológicos que ponen de manifiesto la vivencia de la alteridad y la experiencia de la ambivalencia. En el caso de Adelaida Blázquez, la *españolade* se convierte en la huella fehaciente del exilio, haciendo emerger la conciencia de la “ruptura moral” con el país de origen (España) y poniendo de manifiesto la tensión entre asimilación y disimilación que conduce a los escritores exiliados a ocupar un lugar marginal dentro del campo literario.

Palabras clave

Literatura del exilio, exilio interior, alteridad, marginalidad.

Ha sido y es ampliamente compartida por escritores y críticos literarios la idea de que “toda literatura lleva en sí el exilio” (Bolaño, 2004: 49).

Si bien este exilio puede ser entendido alegóricamente como una suerte de ostracismo metafísico y estético, no es baladí recordar que, de un modo más terrenal, la separación forzosa de la tierra en la que se vive, lleva en sí su propia literatura y deja huella en sus errantes textos.

La expresión de la afección 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, 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 ambivalencia¹ fruto del mismo, dejando al descubierto el cruce y la superposición de distintos códigos que transitan “de la política a la estética, de la política de un país a la de otro, de la realidad a la ficción, del autor al texto, de la autobiografía a la novela, del testimonio a la literatura, de la experiencia real a la poesía, de la realidad al deseo”.(Ugarte, 1999: 9)

Así pues, cincelar el recuerdo del país de origen a través de la escritura, sitúa a los autores exiliados frente a la problemática platónica de la representación o la creación de la imagen presente de aquello que está ausente (ausencia que, en muchos casos, es el fruto

¹ Esta idea la recoge Michel Ugarte tomando prestada la noción “experiencia de la ambivalencia” (Ferguson, *The Exile Defense*, p.277). Con ella se refiere a las “dicotomías que surgen en las primeras etapas del exilio” y que estructuran la obra en torno a conceptos binarios poniendo de manifiesto una “coherencia antitética” inherente a la existencia y a la obra del exiliado. (Ugarte, 1999: 30-31)

de una ruptura traumática) y, por ende, de la imbricación de la memoria y la imaginación en el proceso de reconstrucción de dicha imagen.

En otras palabras, al indagar sobre la imagen literaria construida a partir de la memoria acerca del país de origen, que es el caso que nos ocupa, nos hallamos frente a las categorías de *eikon* y *phantasma* (Ricoeur, 2003: 23). Entendiendo la primera como retrato fiel del pasado y perteneciente por tanto al terreno de lo objetivo y la segunda, 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 el ámbito literario, entendemos que esta problemática está íntimamente vinculada a la de la incorporación de la ficción al género autobiográfico, asumiendo que, en ambas, cristaliza el solapamiento al que nos referíamos entre memoria e imaginación.

Establecidas estas coordenadas teóricas sobre las que se asienta la construcción de la imagen del país de origen ausente en base a la existencia de una afección presente, este artículo propone un recorrido biográfico a través de la historia de la memoria de Adelaida Blázquez siguiendo la tortuosa senda de su *espagnolade* o mito en el que la escritora exiliada circunscribe su identidad española.

El exilio de la infancia: separación y construcción de un mito

Entre hispanofilia e hispanofobia, entre el rechazo total a la lengua española o, por el contrario, la delectación que les proporciona su uso, transita un grupo de escritores que, como consecuencia de la Guerra Civil española y de la derrota republicana de 1939, se vieron arrojados al exilio convirtiéndose más tarde en escritores en lengua francesa. Nacidos en torno a los años 1930, entre estos niños que acompañaron a padres o familiares a países de tradición francófona (Michel del Castillo, Jorge Semprún, Jacques-Folch Ribas, etc.), existe una mujer que consolidaría su carrera literaria en el París de la segunda mitad del siglo XX: Adelaida Blázquez.

Hija de Emma Fischer, de origen bávaro y de José Martín Blázquez, oriundo de Ávila y comandante de Estado Mayor durante la II República española, Emma Adela Martin Fischer nace en 1931 en Larache (Marruecos). A los pocos días del alumbramiento, la familia se desplaza a Madrid (donde tenían su residencia habitual). Sin embargo, la capital española sería pronto ocupada por las tropas nacionales y, al inicio de la Guerra Civil, la familia, junto al resto de mandos del gobierno republicano, se desplaza a Valencia. Desde la capital levantina, Adelaida Blázquez de apenas cinco años, emigra junto a su madre y sus dos hermanos a Alemania donde, perseguidos por la Gestapo, no harán más que una escala en un trayecto con destino a Bruselas.

Será en la capital belga donde Adelaida aprenda el francés (así como el flamenco) y curse la educación primaria.

En 1944, con motivo de la liberación de París, el padre de Adelaida que se había refugiado con otros miembros del gobierno republicano en el sur de Francia, les invita a reunirse con él en la capital francesa en un amago de refundar una familia que nunca más volvería a estar unida: José Martín Blázquez emigra de nuevo a Argentina con su hijo

Alejo José, Valeriano, el hermano mayor, es enviado con la familia paterna a España y Adelaida permanece con su madre en París.

Despojada de sus referentes masculinos, legatarios de facto de la herencia lingüística y cultural paterna, Adelaida Blázquez asume el compromiso de continuar con la tradición hispánica (pues rechaza frontalmente las raíces germánicas maternas) y se vuelca en la lectura de los románticos franceses donde encuentra consuelo al desgarró producido por la ausencia de su padre y de sus hermanos.

J'arrive en France² au lycée. On découvre *Le Cid*, les romantiques français, Mérimée, Victor Hugo et *Hernani*, et je retrouve absolument toute mon espagnolade là-dedans. (Martin et Drevet, 2001: 271).

Esta *espagnolade*, que encuentra lecho en el romanticismo francés, recupera los ideales caballerescos de nobleza, honor, lealtad, valor y justicia que los hermanos de Adelaida le habían inoculado a la niña desde el primer exilio en Bruselas y de los que se sirven para construir desde la memoria una imagen sublime del padre ausente. *Espagnolade* queda por tanto unida al binomio padre-patria y a la afección que se deriva de la ruptura con sendas entidades, llegándose 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”. (Blázquez, 1999: 99)

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 ». (Kohut, 1983: 109)

La excelsa imagen del padre contrasta con la de una madre, considerada por la familia paterna una “orpheline arrachée à sa patrie, à sa langue natale, à ses dernières attaches” (Blasquez, 1999: 113), que será rechazada por su propia hija, pese a definirla como una *Pasionaria*³ debido a su fiel compromiso con el ideario republicano.

² En 1944 tras la liberación de París.

³ Emma Fischer trabajó como profesora de lengua alemana en el Instituto-Escuela fundado por Francisco Barnés Salinas (ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1933-1936) y se ofreció voluntaria en el Hospital de Sangre atendiendo a los republicanos heridos durante los primeros meses de la guerra civil. “Et moins que personne, cette passionaria d'Emma Fischer. Dévouée corps et âme à la cause de la fraternité et de la justice, elle n'hésitera pas un moment à se porter volontaire, lorsqu'elle apprendra que l'on a rebaptisé *Hospital de Sangre* l'un des principaux hôpitaux de Madrid. Prête à donner son sang pour le peuple en armes, elle ne rechignera pas devant les tâches les moins reluisantes, tout en assistant les chirurgiens avec une compétence au-dessus de tout éloge ou en accompagnant les mourants jusqu'à l'épuisement, ne tremblera pas plus au fracas des bombes qui commencent à tomber dru sur la capitale qu'aux hurlements des blessés auxquels elle dispense ses soins avec une abnégation dans faille, même

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. (Blázquez, 1976-2: 50)

A la edad de catorce años, Adelaida decide “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”. (Blázquez, 1999: 202)

La salida del *claustró materno* se consolida a través del acto simbólico de eliminar de su nombre compuesto (Emma Adela Martin Fischer) aquello que perteneciese a su madre, adoptando el de abuela paterna, con cuya versión francesa firmaría su obra: Adélaïde Blasquez.

Adolescente, comienza a trabajar como obrera en una fábrica de juguetes, a lo que seguirían sus eventuales papeles como actriz y modelo de alta costura.

Su carácter proletario, autodidacta (abandona los estudios una vez finalizado el Bachillerato) y su cercanía con lo marginal se convierten en fuerza motriz tanto para su vida como para la creación literaria.

En este sentido, la *espagnolade* también abandera, en cuanto entelequia de naturaleza proteiforme, esa marginalidad mítica construida desde el exilio metafísico y estético, estableciendo los lazos entre la historia individual de Adelaida y una realidad social e histórica francesa con que la escritora no termina de sentirse identificada.

No consigo superar el hecho de ser española y, en realidad, me siento extranjera cuando estoy con los españoles, porque nunca viví en España y la España que me fabriqué es completamente irreal, pero me siento completamente extranjera también con los franceses. (Blázquez, 1976-2: 50-51)

Desde 1949 hasta 2002, Adelaida Blázquez ejerció como periodista en la sección dedicada a España y América Latina de la Radio-Télévision française (RTF) bajo la dirección de Ramón Chao, junto al que obtendría en 1984 el Primer premio del Concurso internacional de Radio (convocado por Radio Nacional de España) con motivo de una entrevista de la autora al escritor argentino Julio Cortázar⁴ para el programa radiofónico *Esbozos*.

Aparte de sus colaboraciones para dicha revista, ese mismo año traduce al francés la novela *Sonámbulos al Sol* (1979) de la escritora cubana Nivaria Tejera, siguiendo con una trayectoria como traductora que había iniciado en la prestigiosa *Quinzaine littéraire*, desde su fundación en 1966 por Maurice Nadeau hasta los años 1980. En ella, traduce artículos al francés de autores como Carlos Fuentes, Henry Miller, Alexandre Soljenitsyne, Dieter E. Zimmer y Sean Gervasi, labor que combinaría con otras traducciones para el *Correo de la Unesco*.

quand ils atteignent ce palier de la misère humaine où l'on abandonne ses dernières pudeurs.” (Blázquez, 1999: 133)

⁴ Una versión reducida de dicha entrevista había sido publicada en la revista *Triunfo* en 1979.

Su estreno en el cine le vendría de la mano de Luis Buñuel en *Belle de Jour* estrenada en 1967 (para la que realiza un cameo en el papel de *bonne* de Catherine Deneuve), así como en la co-producción franco-española *Los Ángeles exterminados* (1968) dirigida por Michel Mitrani y con guión de José Bergamín.

A los 37 años, se publica su primera novela *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, (1968), con una tirada de 3000 ejemplares.

La revisión del manuscrito (en un principio titulado *Paz, sainte d'Avila*, respondiendo a una suerte de misticismo y de identificación con Santa Teresa de Jesús que habría perseguido a la autora desde la infancia) lo realizó el editor Maurice Nadeau, director de la colección *Les lettres nouvelles* de la Editorial Denöel.

En ella, aparece por primera vez inserto en uno de sus textos narrativos el término de *espagnolade*.

A través de la “ineluctable (y ausente, aunque omnipresente) mirada⁵” de José Marín Blázquez, que fallece un año antes de la publicación de la novela, la hija narra su *espagnolade* distanciada por el uso de la tercera persona y bajo el nombre de Paz Cañaca (apodo del padre de la escritora)

Son propre père, Pepe Cañaca [...] avait jugé sévèrement l'espagnolade de Paz. Quant aux chers compatriotes, à la tête desquels elle n'avait jamais manqué de se jeter depuis qu'elle avait eu l'âge de raison, ils considéraient communément comme déplacée sa manière passionnée et tragique. (Blázquez, 1968: 34).

Este sentimiento, profesado de manera “passionnée et tragique”, se convierte en el vestigio (*mneme*, entendido como evocación simple o, “rememoración instantánea”, según Bergson) que permite a la autora, a través de la escritura, acceder a su memoria a través de la “rememoración laboriosa” (anamnesis) y con ella a una realidad que carece de referencia presente y expresa y que no se corresponde con una realidad objetiva y material sino con la verdad literaria de la escritora.

La afección como virtualidad, perteneciente al tiempo presente, hemos de entenderla tal y como nos recuerda Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*, desde la categoría platónica de alteridad pues aquí la ausencia se convierte en el otro de la presencia (Ricoeur, 2003: 35).

Por su parte, la ambivalencia se revela como la coherencia antitética que estructura las representaciones de España y lo español, así como en la ubicua tensión entre lo particular y lo colectivo; es decir, entre una necesidad de reafirmación a través de su identidad española y, en consecuencia, de singularidad y/o diferenciación por razón de origen (disimilación), y una búsqueda de pertenencia y/o asimilación, para lo cual, la escritora trata de asumir una visión sobre España compartida con aquella que tienen sus compatriotas franceses.

Paz ressent déjà ce picotement de la gorge (c'est moins une angoisse qu'une sorte d'impatience, celle des acteurs les soirs où ils se sentent particulièrement sûrs d'eux-mêmes), qui lui vient de l'enfance, lorsque, au premier jour de classe, à l'énoncé de son

⁵ El título de su primera novela *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, comporta la primera parte de una cita de Esquilo que continúa del siguiente modo: “...ne jette pas sur moi son regard ineluctable...”.

nom, l'institutrice l'interrogeait sur sa nationalité. Le snobisme espagnol lui a toujours été propice. On ne lui a jamais répondu : « Espagnole ? Bon et après. « Par contre, que de jolies choses lui ont été dites sur la rage et la haine de vivre qui affolent les yeux des Espagnols. L'effet atteint son comble lorsqu'à la première question on ajoute : Espagnole ? Ah bien, et de quelle région ? ». Elle ne manque pas de répondre – *les mots de passe qui ont fait leurs preuves, à quoi bon les compliquer ?* – « Ce n'est pas pour me vanter mais je suis d'Avila ». Paz, toutefois, n'ignore pas qu'elle tend ses filets trop haut. 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. (Blázquez, 1968: 32-33)

Ocho años más tarde de la publicación de su *opera prima*, su segunda novela, *Gaston Lucas Serrurier. Chronique de l'antihéros* (Plon, 1976) se convierte en éxito de ventas y Adelaida Blázquez obtiene el beneplácito de la crítica y el reconocimiento como escritora.

Testimonio de un obrero francés, se publica en la colección *Terre humaine*⁶ de la editorial Plon y es premiada con la medalla de oro de la crítica internacional en el Festival del Libro de Niza. El propio Philippe Lejeune la definiría como “chef d'oeuvre du genre” (Lejeune, 1986: 229) y le dedica en *Moi aussi* una crónica titulada *Ethnologie et littérature: “Gaston Lucas, serrurier”* (Lejeune, 1986: 273-291) en la que el autor se cuestionaría sobre la construcción del relato de vida elaborado a partir de la transposición literaria del testimonio oral.

Se trata de un tipo de biografía de “ceux qui n'écrivent pas” (Lejeune 1980: 229) a través de la cual Adelaida pretende, tal y como declaró a Ramón Chao en una entrevista publicada por la revista española Triunfo en 1976, liberarse “de todo mi pasado español, de toda confusión mental. Resultó [refiriéndose a *Mais que l'amour...*] una novela muy exhibicionista, muy narcisista. Cuando la terminé, y cuando se publicó, deseaba terminar con mi yo, no ser nadie [...] llegar casi a un anonimato absoluto⁷”.

Entre una “exhibicionista” primera novela (salpicada de referencias autobiográficas) y una segunda “biografía del Otro” (siguiendo los pasos de una etnografía en boga que produce historias de vida a partir de la entrevista semidirectiva, magnetófono en mano, y posterior transcripción del relato) se hace de nuevo patente esa ambivalencia en la manera de vivir la alteridad que va de la disimilación (voluntad de reafirmación diferenciándose del grupo) a la asimilación, cuya última consecuencia es la desaparición (“no ser nadie, llegar casi al anonimato absoluto”).

Contarse a través del Otro se convertirá en un *continuum* de la obra blazquiana. Pues pese a la treta fingida por la autora para desaparecer y compartir firma en el relato de vida del cerrajero, existe una forma de relato propio escondido en el entrelíneas: una historia de la marginalidad, de los silenciados, de aquellos que, como definiese Adelaida, están “interdits de désir”. (Blázquez, 1976-2: 50)

⁶ La misma en la que se publicara en 1955 *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss

⁷ Blázquez, 1976-2: 50-51.

En 1981, avalada por la escritora, traductora y académica Florence Delay, Gallimard publica su tercera novela, *Les ténèbres du dehors*, única obra traducida y publicada en España bajo el título de *Las Tinieblas exteriores* (Ed. Lumen, 1994).

En ella, la infancia, se nos presenta como un espacio fronterizo en el que la confrontación al Otro es vivida de manera traumática y en el que se gesta una división evidente de la personalidad, que abocará a la escritora a “un proceso irreversible de esquizofrenia cultural y lingüística” (Blázquez, 1999: 249) que si bien se refleja a través de toda su obra, se hace más patente, como veremos a continuación, en el grupo de novelas escritas desde finales de los años 1980 hasta mediados de los 1990.

El “histerismo hispánico” que inocularan sus hermanos en la niña desde la infancia aparece reflejado a través de un discurso de naturaleza esencialista basado en la superioridad de la raza española y en su pertenencia a ésta; una voluntad de diferenciación que sirve de caldo de cultivo a su propio exilio interior.

Así, frente a sus hermanos y, por extensión, frente a lo masculino, Adelaida se manifiesta como

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. (Blázquez, 1981: 119)

Y, frente a las niñas de la escuela primaria en Bélgica (*les natives de souche*) la autora se refleja de forma espermática, a medio camino entre la niña y la bestia:

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 (*Ibid.*, 95)

Entre 1988 y 1995, Adelaida Blázquez escribirá una serie de novelas⁸ en las que el sustrato español reduce su presencia en detrimento del alemán. Son años en los que la autora recibirá tratamiento psiquiátrico en un hospital parisino y, durante el periodo estival, permanecerá internada en un centro de cura al Sur de Francia para tratarse una neurosis maniaco-depresiva.

De entre este grupo de novelas, *La Ruche* (Belfond, 1990) merece un breve comentario por abordar el tema de la alteridad en relación con la *espagnolade*. Se trata de una escritura del yo a través de un otro múltiple (representado por cada una de las internas

⁸ *Le noir animal* (Belfond, 1988); *Grisélidis cherche un mari* (L'école des loisirs, 1989); *La ruche* (Belfond, 1990) y *Le prince vert* (Belfond, 1995).

con las que comparte la convalecencia) pero que adquiere una especial relevancia en el único personaje de origen español que aparece en la obra: *Josefa l'espagnole*.

En la nota final, Adelaida se proclama portavoz de “mes soeurs” (Blázquez, 1990: 261) y afirma ponerse al servicio de la comunidad manifestando su anhelo de no haberlas traicionado al reescribir su testimonio, pese a reconocer haber “un peu trop abusé de la première personne du singulier” (Ibid.: 261). No obstante, aclara que la novela, de naturaleza testimonial, no es un reportaje o un documento etnográfico y, aún menos, “la confession d’une voyeuse” (Ibid.: 261): “Cette histoire, ce récit a été écrit par une malade qui ne se démarquait en rien des autres malades dont elle partageait le sort”. (Ibid.: 261)

La expresión del exilio y de la marginalidad adquiere una nueva dimensión: la de la locura, en cuanto estadio al margen de los límites prescritos sobre la salud mental.

Los elementos narratológicos o temáticos que traslucen la *espagnolade*, brillan por su ausencia hasta el último capítulo de la primera parte en el que aparece el citado personaje de Josefa. En ese momento, el español recobra protagonismo, sea a través de la descripción de “ma payse” (Ibid., 81) recurriendo a un determinado modelo de mujer española como madre supervisora y cuidadora en el seno del “clan des Garidelles”; sea a través de apreciaciones arquetípicas acerca de España o de los españoles:

Je quêtai l’approbation de Josefa, laquelle, plongée dans son travail, était la seule à ne pas applaudir. Ce qui était plutôt bête de ma part. Les Espagnols s’abstiennent généralement de vous remercier pour un bienfait rendu. Ils estiment qu’il est naturel de se rendre service mutuellement et qu’il se trouvera bien quelqu’un, un jour, quelque part, pour vous le payer rubis sur l’ongle. Ils croient, comme les juifs, à une chaîne de solidarité humaine qui achève l’ouvrage de Dieu. (Blázquez, 1990: 117-118)

En la misma línea, es habitual el uso de expresiones e interjecciones en español (*¡Uy, Dios mio!* (Ibid.: 141); *¡Caramba!, Dios mío, gracias a Dios*. (Ibid., 1990: 189-190)), así como de referencias intertextuales: “A mis soledades voy, de mis soledades vengo, porque para andar conmigo, me bastan mis pensamientos”⁹. Incluso, la narradora procede a la *españolización* de los nombres propios (inspirados en su mayoría del repertorio de personajes de *La Comédie humaine* de Balzac para mantener el anonimato de las protagonistas). Por primera vez aparece el nombre de la escritora como Adelaida (hasta ese momento Adélaïde (Ibid.: 22) o Madame Blázquez (Ibid.: 26)), el de Clé-Clé o Clotilde como Cloclo, Mariette, como La Marietita, o el del centro psiquiátrico Les Garidelles como Garidelas (Ibid., 1990: 85).

Una vez más la *espagnolade* se cuenta a través de la Otra (representada en este caso por Josefa a través de un juego metonímico en el que se toma al personaje como parte de un todo que representaría a España) ratificando el pacto de restitución de su memoria paterna

Je ne te trahirai plus, Josefa. Tu es seule juge de ta réalité. [...] N’étions-nous pas réunies dans ce lieu pour nous réinventer mutuellement, avais-je la moindre chance de me réinventer si je me dérobaï à l’appel de l’Autre ? (Blázquez, 1990: 80-83)

⁹ Aparece la traducción en nota a pie de página: “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*

No obstante, será en la última novela publicada en 1999 *Le Bel exil* (Grasset) donde la *espagnolade* (desde el punto de vista textual y temático) presente su versión más desgarradora del *exilio interior*, según Paul Ilie, *artístico*, definido por Berenguer como “la salida del artista que busca en la dimensión de su creación su desarraigo personal” (Berenguer, 1990: 71), o *metafísico y estético*, como lo haya asumido la propia Adelaida Blázquez.

El *bello exilio* es la ruptura que se produce no solo con el padre (que ya representa al pasado), sino con la hija (esperanza futura). La escritora se interpela, se cuestiona y se enjuicia experimentando una suerte de expiación de un sentimiento de culpabilidad por no haber sido capaz de transmitir esa herencia paterna a su hija que se convierte al judaísmo para borrar el estigma que le acarrea el hecho de poseer herencias familiares distintas.

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 [...]“N'ai-je pas vécu moi aussi, toutes proportions gardées, les réalités dégradantes de l'exil ? [...]Qu'y puis-je, je te le demande, qu'y puis-je si je n'aurai pas été une mère juive ? (Blázquez, 1999: 251- 254)

A raíz de la repatriación del cuerpo del padre, desde Valencia (a donde había regresado desde Argentina donde pasó sus últimos años) hasta su ciudad natal (Ávila), Adelaida recorre, haciendo uso de *anacronías narrativas* (Genette, 1989: 91) que redunda en una lectura compleja, carente de linealidad diegética y donde las voces narrativas se superponen, su historia familiar: infancia en Madrid, exilio en Bélgica, segunda emigración a París y edad adulta, que se sitúa en torno a mediados de los años 1970 en la capital francesa.

Pese a la arbitrariedad en el uso de los posesivos predominante en toda la narrativa *blazquiana*¹⁰, la autora propone en su última novela publicada y escrita en Francia¹¹ una definición de la *espagnolade* como “Le cauchemar esthétique dans lequel on prétendait engluier l'Espagne au-delà des Pyrénées et que je m'entêtais, contre vents et marées, à faire mien” (Blázquez, 1999: 71-72). En ella se percibe la voluntad de Adelaida de manifestar su identidad francesa. El uso del pronombre *on* (qua se presta a una interpretación ambigua, pues tanto puede referirse a los franceses como a los españoles que viven “más allá de los Pirineos”) denota la posesión de una imagen compartida, homogénea y por tanto arquetípica de España.

¹⁰ Ver el artículo de María del Carmen Molina Romero: *Identité et alterité dans la langue de l'autre*, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, 2003, 18 69-79: “Elle dit tantôt notre langue (Blázquez, 1999: 13) ou votre langue (Ibid.: 317) en parlant du français. Quand elle s'adresse à son père, Pepe Martín Blázquez, elle dit «votre voix» (Ibid.: 60), «tes compatriotes» (Ibid.: 89) «ton peuple [...] ta tribu» (Ibid.: 87). Mais quand elle parle à sa fille elle marque aussi la distance, la différence, l'Espagne c'est alors «chez nous» (Ibid.: 82), et les Espagnols ceux de «ma race» (Ibid.: 80). L'Espagne est sa terre natale et la France son pays d'accueil (Ibid.: 60), sa patrie et sa culture d'emprunt (Ibid.: 80, 69). Elle partage avec son père un faible pour la France (pour lui «l'Autre Femme c'est la France», (Ibid.: 126). (Molina Romero, 2003: 73)

¹¹ Adelaida Blázquez retornó a España (Zaragoza) en el año 2002 donde sigue escribiendo su obra *ultrapostuma* a la que pertenece la inédita *Bluettes* que terminó en febrero de 2011.

De nuevo la ambivalencia como sentimiento ínsito del exiliado, sitúa a los autores extranjeros, que escriben y publican en francés y, concretamente a los españoles en Francia, en un lugar al que se integran “como consecuencia de un lento proceso de “desposesión” que los llevó a lo que Illie llama la “ruptura moral” con España, y José Bergamín el “ser extraño en ella, no a ella”. (Berenguer, 1990: 71)

En *Le Bel Exil*, tras los lábiles ecos de la *espagnolade*, resuenan la decepción, la culpabilidad, la incomprensión, la asunción de la pérdida, de la derrota y, en definitiva, la conciencia de esa “ruptura moral” que conduce a Adelaida Blázquez, como a tantos otros autores exiliados, a ocupar un lugar marginal (tanto en la tradición literaria española como francesa) y cuyo único consuelo se halla en la escritura, pues “en Espagne le passé ne se retrouve pas. Le passé, la vérité, ça ne se retrouve pas, ça s’invente”. (Ibid.: 318)

De modo que la *espagnolade* se convierte en la huella fehaciente del exilio pues ésta emerge en la obra de la escritora exiliada fruto de una obsesión “por sus raíces españolas”, pone de manifiesto la tensión entre asimilación y disimilación y revela la contradicción vital que le supone considerarse “escritora francesa, pues el francés es el material con el que trabajo y la lengua conquistada” (une *langue de raison*), aunque “el contenido afectivo de mi obra sea español”¹² (une *langue des viscères*). (Blasquez, 2011: 17)¹³

De modo que, como se ha esbozado, entre la primera novela y la última (1968-1999), existe una producción narrativa de naturaleza autoficcional en la que el tránsito entre ambas lenguas y culturas está siempre presente, aunque la temática española y la expresión de la afección por el país y la lengua de nacimiento sea más significativa en las novelas que han ilustrado el presente artículo¹⁴.

Sin ahondar en el hecho de que el exilio de Adelaida Blázquez no se produjese por iniciativa propia, sino que, siendo aún niña, ésta se limitase a acompañar a su madre y a sus dos hermanos sin tener total conciencia de las implicaciones que conlleva la emigración¹⁵, es obvio que el desplazamiento geográfico y el asentamiento en un lugar donde han desaparecido sus referencias infantiles primeras marcará su percepción de una realidad y con ella la de un imaginario determinado por la memoria y la mirada nostálgica al pasado.

¹² “Comme écrivain français parce que je travaille avec le français. La langue française est mon outil, mon matériau, la langue que j’ai conquise. Le contenu affectif est espagnol et la langue est française, c’est ça le problème et aussi le privilège”. (Kohut, 1983: 114)

¹³ Extraído de la obra inédita *Les Bluettes*.

¹⁴ *Mais que l’amour d’un grand Dieu* (Denoël, 1968); *Les Ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981); *Le Bel Exil* (Grasset, 1999).

¹⁵ “Je me demande si je ne triche pas en me considérant comme une exilée, étant donné que j’ai passé toute ma vie en France, que je suis allée à l’école en 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” (Kohut, 1983: 110)

Este desfase temporal e histórico forma parte del “autoexilio artístico” (Berenguer, 1990: 67-73) que ha confinado a sus autores a la periferia y a la falta de reconocimiento tanto en el campo literario francés como español.

Un hecho que explica la voluntad de Adelaida Blázquez de ocupar un espacio marginal que hunde sus raíces en el ostracismo cultural y en la oposición a los aparatos ideológicos del Estado (adoptando la terminología althusseriana: escuela, universidad, mercado editorial y medios de comunicación), afirmándose en la “exclusion volontaire de la ruche intellectuelle” y en el hecho de que “seuls les autres peuvent vous donner du sens”. (Blázquez, 1999: 231)

En el año 2002, Adelaida Blázquez regresó a España donde, según afirma, consiguió desterrar su *espagnolade*. Sin embargo, el retorno no consolaría el exilio metafísico y estético que confiere a la narrativa *blazquiana* el componente subversivo de aquellos que han hecho de los márgenes un lugar privilegiado para la creatividad y desde el que ejercer la resistencia frente al redil de la cultura dominante.

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*¹⁶.

Referencias bibliográficas

Berenguer, Ángel (1990) “Integración de los autores españoles en las letras francesas”, en Valles Calatrava (ed.), *Escritores españoles en el exilio*, Actas del coloquio de Almería, IEA, p.67-73.

Blázquez, Adelaida (1968) *Mais que l’amour d’un grand Dieu*, París: Denoël, col. Lettres nouvelles.

Blázquez, Adelaida (1976-1) *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l’anti-héros*, París: PLON, col. Terre humaine.

Blázquez, Adelaida (1976-2) “Adelaida Blázquez: raíces y liberación”, *Triunfo*, Entrevistada el 20/11/1976 por Chao, Ramón.

Blázquez, Adelaida (1981) *Les ténèbres du dehors*, París: Gallimard.

Blázquez, Adelaida (1988) *Le noir animal*, París: Belfond.

Blázquez, Adelaida (1989) *Grisélidis cherche un mari*, París: L’école des loisirs.

¹⁶ Correo electrónico recibido el 13/04/2012.

Blázquez, Adelaida (1990) *La ruche*, París: Belfond.

Blázquez, Adelaida (1994) *Las Tinieblas exteriores*, Enrique Ortenbach (trad.), Barcelona: Ed. Lumen, col. Femenino singular.

Blázquez, Adelaida (1995) *Le prince vert*, París: Belfond.

Blázquez, Adelaida (1999) *Le bel exil*, París: Grasset.

Boixareu, Mercé y Lefere, Robin (Coords.) (2002) *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...*, Madrid: ed. Castalia,

Choppin Alain (2002) “La Historia de España en los manuales escolares”, in Mercé Boixareu & Robin Lefere (Coords.), *La Historia de España en la literatura francesa*, Madrid: ed. Castalia, p. 27-35.

Genette, Gerard (1989) *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

Illie, Paul (1981) *Literatura y exilio interior (Escritores y sociedad en la España franquista)*, Madrid: Editorial Fundamentos, col. Espiral.

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,.

Molina Romero, Maria del Carmen (2003) “Identité et alterité dans la langue de l’autre”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18, p. 69-79

Ricoeur, Paul (2003) *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.

Ugarte, Michel (1999) *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid: Siglo XXI.