



Lengua, Patria e Identidad: El Exilio Personal de Teresa Gracia

By Jessie Evans Babcock

**A Paper Presented to the Faculty of Mount Holyoke
College in Partial Fulfillment of the Requirement for
the Degree of Bachelor of Arts with Honor**

Department of Spanish and Italian

South Hadley, MA 01075

May 2003

Prefacio

Decir que este estudio surgió de circunstancias extraordinarias no es ninguna exageración. Fue un encuentro en el aeropuerto de Roma el que provocó la idea para este trabajo—un encuentro entre viajeros que, como muchos que pasan durante la vida, no pareció significativo en el momento. Ahora me doy cuenta del enorme y profundo efecto que esa breve experiencia ha tenido en mí, y creo que es preciso relatar lo que me sucedió para dar al lector una idea de la historia detrás de mi trabajo, así como los motivos para empezarlo. Por entonces, sin embargo, sólo pensé que era pasajero, una conversación que pronto se quedaría en los más oscuros rincones de mis recuerdos.

Al contrario, con el paso de tiempo los detalles de aquel día siguen estando vivos en mi mente. Me había marchado de Madrid la mañana del 27 de junio de 2002 para un viaje de seis semanas, cuatro en Italia y dos en las islas griegas. Llegué al aeropuerto de Roma poco después del mediodía, cansada y desorientada por el penetrante calor, el sonido extraño del italiano y el desconocimiento del lugar.

En el camino a la sala de reclamación de equipaje, busqué a alguien que hablara español e italiano y me ayudara a encontrar el tren a la estación central de Términi. Por casualidad (como la llamamos, por falta de otra palabra), me puse a hablar con algunas monjas a quienes escuché usar ambos

idiomas, pero pronto ellas me pasaron a otra mujer—todavía no sé cómo exactamente ocurrió—quien, según ellas, me podía ayudar mejor.

Empezamos a charlar, esta señora de cierta edad y yo, y me dijo que vivía en Roma con su marido e hijos pero que era española de nacimiento. Entre una cosa y otra, me preguntó qué estudiaba en la facultad y luego, una vez enterada de que era filología hispánica, qué autores me gustaba leer. Mencioné algunos famosos, la mayoría de siglos pasados, tan sólo dos de ellos del siglo XX, pensando que seguramente ella—obviamente culta y fina—creería que era otra extranjera que apenas conocía los escritores actuales de las letras hispanas.

Mas ella, por su parte, no parecía nada despreciativa; noté, no obstante, que los autores que ella leía pertenecían casi todos al siglo XX. Entre ellos, me habló de una escritora, amiga suya y recién fallecida, que se llamaba Teresa Gracia. Me contó de la gran originalidad y genialidad de sus obras, igual que de su vida como exiliada desde el último año de la Guerra Civil hasta los años ochenta. Teresa Gracia había estado confinada varios años en dos campos de concentración franceses, había viajado por toda Europa hasta la muerte de Franco, había escrito unos libros que apenas se conocían en España . . . me quedé impresionada por el aprecio que tenía esta señora por su amiga.

Más aún, me dijo que el hijo de esta escritora seguía viviendo en la casa de su madre mientras ordenaba sus efectos personales. Si yo quería

ponerme en contacto con él, seguramente estaría encantado de hablar conmigo. Casi sin darme cuenta de lo que estaba pasando, me dio el número de teléfono de este hombre y algunos de los títulos más conocidos de Teresa Gracia—*Las Republicanas* y *Destierro*. Apunté la información en unas páginas blancas de mi guía turística, pero sabiendo mis planes a mi regreso a España, en los que no incluía una parada en Madrid, creía que nunca llegaría a conocer los libros hasta que volviera a Estados Unidos, ni mucho menos que fuera a conocer al hijo.

Nos despedimos poco después y no pensé en nada de lo que había sucedido hasta que perdí la guía turística en el camino hacia Urbino, cuatro días más tarde. Me dio mucha pena perderla, no sólo por el dinero que me costó comprar una nueva, sino también por darme cuenta de la oportunidad que había perdido. Por fortuna, me acordé del nombre de la escritora y los dos títulos de sus obras, aunque por supuesto ya no tenía el teléfono ni el nombre del hijo. Por el momento, sólo podía seguir con mi viaje y no preocuparme mucho por lo que, en realidad, no había sido más que la oportunidad de descubrir una autora desconocida.

No obstante, al final del viaje, ya a principios de agosto, volví a pensar en el encuentro entre esta señora, cuyo nombre no llegué a conocer hasta mucho más tarde, y yo. Pensaba, precisamente, en la tesis que había decidido escribir, una tesis de graduación que todavía no tenía tema. Me pregunté si

acaso había algo allí, en lo que me pasó en Roma, que me podía servir más allá de lo que las apariencias sugerían.

Empecé a buscar información sobre Teresa Gracia en Internet, donde encontré una bibliografía más amplia de sus obras—tres libros de poesía y tres obras de teatro, por lo visto. Dos de los títulos, incluyendo *Las Republicanas* que tenía ya tantas ganas de leer, se encontraban en la biblioteca de la Universidad de Massachusetts-Amherst, la cual formaba parte del Five College Consortium y a la que tenía acceso como estudiante de Mount Holyoke College.

En aquel momento, tras descubrir esta novedad, un instinto—algo que no podía ni ahora puedo definir—me dijo que esta escritora merecía un estudio detallado de su vida y sus obras. Merecía, en efecto, una tesis. Cierto que aún no conocía los méritos de sus obras; sólo tenía los elogios de su amiga y mi infatigable instinto, y por locura o por fe confiaba en los dos.

Así, pues, surgieron los inicios de este estudio que el lector encuentra en las siguientes páginas. Desde entonces hasta ahora, he ido ampliando el conocimiento de una escritora que en junio era tan sólo un nombre desconocido. Claro está, la historia completa de mi investigación para esta tesis no es lo que ahora nos importa; mas espero probar con este prefacio y el estudio que sigue que a veces la casualidad, el encuentro pasajero y el instinto son los motivos más seguros para la investigación literaria.

INTRODUCCIÓN

El tema

Nacida el 22 ó 23 de enero de 1932 en Barcelona, la escritora María Teresa Gracia García—conocida como Teresa Gracia—se exilió a Francia con su familia a principios de 1939, justamente a finales de la Guerra Civil en España (1936-1939).¹ Allí, ella y su madre se quedaron más de un año en dos campos de concentración, los de Argelès-sur-mer y Saint-Cyprien. Después, se escaparon con el padre a Toulouse donde ella se crió; luego, ya adulta, ella viajó a Venezuela e Italia, viviendo en ambos países brevemente. En Italia, empezó a escribir sus primeros dramas y versos. Tras la muerte de Franco en 1975 y, por tanto, con el fin de la dictadura, ella volvió a su patria, definitivamente en 1980. Instalada en Madrid, se dedicó a la escritura, y publicó obras de teatro y poesía, así como artículos periodísticos y reseñas hasta su muerte el 10 de septiembre de 2001.

El estudio que espero desarrollar en esta tesis se concentra en el tema del exilio relacionado a la vida y obra de esta dramaturga y poeta española. Prácticamente desconocida por críticos literarios, incluso por los españoles, la vida y obra de Teresa Gracia me fascinan por la escasez de materia—no hay ni un solo estudio crítico lo suficientemente amplio de su obra—así como por

¹ Se discute la fecha exacta de su nacimiento; según la entrevista que hizo Teresa Gracia con Alicia Alted Vigil en julio de 1995, sus padres nunca se pusieron de acuerdo sobre el tema (citado en Alted, “El exilio” 9)

la expresión de una vida vivida fuera de la patria.² Una investigación detallada de Teresa Gracia no sólo nos aporta un intromisión en su vida y obra, sino también un entendimiento profundo del exilio durante la Guerra Civil, y el efecto político literario en las personas que lo sufrieron.

Enfoque del estudio

Un trabajo como éste tiene muchas posibilidades en cuanto a su enfoque, sobre todo dado el carácter autobiográfico de la obra de Teresa Gracia. Efectivamente, la vinculación de su vida y su obra nos hace difícil realizar una crítica de la poética de la autora, puesto que ambas existen tan estrechamente relacionadas, de forma dialéctica.

Dicho esto, este estudio pretende examinar la confluencia de su vida—específicamente los años en los campos de concentración y luego el exilio en el extranjero—y las aspiraciones que tenía la escritora para la expresión artística de la misma. Analizando su propio entendimiento del exilio, en particular, de su exilio personal, el cual aparece tanto en sus obras literarias como en sus cartas personales, espero llegar no sólo a precisar su poética, sino también ofrecer una crítica de la misma.

El exilio de Teresa Gracia, a diferencia del que experimentaron la mayoría de los intelectuales españoles, por ejemplo, está vinculado a su

² Por ahora, es cierto que no se ha publicado ningún estudio completo de la autora. No obstante, la crítica y profesora Wendy Llyn-Zaza, de la Universidad de Auckland, está trabajando en un monográfico sobre Teresa Gracia que espera publicar próximamente, en uno o dos años.

concepción de la lengua como única patria. Es cierto que otros escritores exiliados tenían una conciencia de la importancia de su lengua, pero por su madurez tenían también un concepto distinto de lo que significaba España. Es decir, su visión de la patria conlleva implicaciones políticas, históricas y sociales, mientras la de Teresa Gracia, una niña a la hora de marcharse del país, depende de su conocimiento de España por la única vía posible: la lengua, una lengua compartida con sus padres, así como con los refugiados con quienes vive en los campos.

Su idioma materno, entonces, le permite establecer una conexión al pasado, a una historia y, en su papel de artista, a una tradición literaria que le pertenece. Más importante aún, el idioma, así como el lenguaje poético, llegan a ser su única tierra. Privada de su tierra natal y de cualquier concepto de una patria, las palabras se convierten en el único modo de sentirse española. Como veremos, un aspecto esencial del exilio es el destierro, el desplazamiento que la autora siente por no vivir en un sitio propiamente suyo. Permanece como extranjera, una condición perpetuada por mantener otro idioma (en Francia e Italia) como su lengua materna frente a la lengua propia del país. A pesar de aprender el francés e italiano, ella elige escribir casi todas sus obras en español. Este hecho atestigua su deseo y necesidad de expresar en su primer idioma las experiencias más influyentes de su vida. De esa manera, pues, se une a los demás—incluso los que eran adultos en aquella época conflictiva—que comparten el mismo sentido de destierro durante la

guerra y después, durante el régimen franquista. Dicho de otra manera, al escribir obras en español, obras que se refieren transparentemente a su vida en el extranjero, Teresa Gracia llega a crear y afirmar su identidad española.

Con un conocimiento de los datos vitales fundamentales, estas preocupaciones se hacen evidentes en las diversas obras de la autora. Como este estudio se ocupa del exilio, sin embargo, analizar detalladamente éstas tiene menos importancia que explorar varios aspectos del exilio, ya mencionados, que aparecen en ellas. Es decir, nuestra pretensión no es entrar en un discurso crítico aislado de las obras, sino un discurso crítico que se relaciona con las experiencias personales y las preocupaciones artísticas de Teresa Gracia.

Aunque el trabajo por naturaleza se enfoca sólo en Teresa Gracia, es importante, al mismo tiempo, contextualizarla, histórica y artísticamente. Por tanto, se incluye asimismo una discusión de las circunstancias históricas en las que Teresa Gracia se encuentra—desde niña, al final de la guerra, hasta que vuelve a España tras la reconstitución de la democracia.

Estructura

El estudio se divide en tres partes fundamentales: el destierro físico, el regreso a la patria y el tema del exilio en la obra de la escritora. En la primera parte, constituida por los primeros tres capítulos, se contextualiza el destierro con un resumen de las circunstancias históricas que llevaron a la Guerra Civil,

así como la creación de los campos de concentración franceses. Este capítulo lo integran un contexto histórico junto con los datos vitales de la autora. Es importante reconocer, pues, la pertenencia de Teresa Gracia dentro de un grupo específico de españoles que huyeron de su país buscando asilo. En esta parte también se examinan las consecuencias de la estancia en los campos de concentración para su vida posterior en el extranjero, sobre todo en relación a cuestiones de lengua e identidad. La escasez de información respecto a su vida en el extranjero, aunque nos limita en los detalles de este período de su vida, no obstante nos revela mucho sobre las preocupaciones más importantes de la autora. Éstas se concentran no en sus experiencias en Francia y Venezuela, ni incluso en Italia, sino en el pasado, específicamente en los campos. En efecto, como veremos, su estancia en Argelès-sur-mer y Saint-Cyprien llega a ser casi una obsesión para Teresa Gracia, en su vida así como en su obra.

La segunda parte se enfoca, entonces, en el regreso de la escritora a España en los años ochenta, y las implicaciones del mismo en cuanto a su concepción de la patria, así como de su ser “español,” mujer y escritora. Esta parte analiza el sentido de no-pertenencia que sentía una vez instalada en Madrid—una falta de pertenencia vital y artística que resultó en su aislamiento casi total. A través de entrevistas y cartas, añadidas a manifestaciones sobre su actitud en diversos manuscritos inéditos, veremos cómo se sentía traicionada por la misma lengua que le posibilitaba mantener

una conexión a España durante su exilio. Su lengua, pues, queda casi petrificada, un artefacto que la desconecta de la lengua actual, la cual revela un progreso histórico por sus modismos. Finalmente, se estudia el intento de encontrar un interlocutor para expresarse, o bien por medio de cartas a amigos y colegas, o bien por medio de la poesía y el teatro.

La tercera parte incluye una discusión del exilio como se exhibe en diversas obras suyas—principalmente la pieza teatral *Las republicanas* y las colecciones de poesía, *Destierro* y *Meditación de la montaña*. Precisamente, esta parte investiga la búsqueda de Teresa Gracia de una tierra que le pertenezca, su conciencia del lenguaje como un recurso que dé expresión al exilio y unas estrategias lingüísticas (metáfora, imágenes, etc.) que le permitan hacer justamente esto. Asimismo, se demuestra la singularidad de las obras, las cuales a menudo se dirigen a los lectores y adoptan una posición de modestia artística con fines específicos.

La última parte y también último capítulo se concluye con las circunstancias de la muerte de la autora y las implicaciones de su arte en el mundo literario, en España y en general. Aunque Teresa Gracia permanece como una figura desconocida para la mayoría de los críticos e intelectuales, el incrementado interés por las historias personales durante la Guerra Civil le augura un pronto y seguro reconocimiento. Este interés se demuestra en la reciente publicación, por ejemplo, de una serie de artículos en la revista semanal del diario *El País*, en enero de 2003, la cual incluyó diversos

testimonios personales sobre el exilio republicano. A nivel específicamente relacionado a la escritora, el círculo de personas que la han conocido y que la conocen ahora a través de sus obras se extiende cada vez más. La individualidad de Teresa Gracia—no sólo por las experiencias de su juventud, sino también por sus creaciones artísticas únicas—penetra por todas partes. Aunque no llegue nunca a ocupar una posición “canónica” dentro de las letras hispanas, la influencia que tiene en sus lectores y la fascinación con que éstos le contemplan atestiguan una persona que merece nuestra atención.

CAPÍTULO I

INICIOS: DE LA GUERRA CIVIL A LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

La salida

Se marchó el día de su cumpleaños, el 23 de enero de 1939. Tenía tan sólo siete años. Junto con su madre, Angeles García Santillán (de Burgos), una tía y un primo, dejaron a su padre, Leopoldo Gracia Cantuer (de Aragón), quien esperaba seguirles después, el 26 del mismo mes. Sin el padre, entonces, se fueron de su casa, de Barcelona, su ciudad natal, y de España, la patria que en gran parte a niña Teresa todavía desconocía. Ella no lo sabía, pero no volvería hasta casi cuarenta años más tarde.

Así empezó el éxodo de los Gracia para escapar de España, justo antes de que los nacionalistas tomaran Barcelona el 26 de enero de 1939.³ Pero si los Gracia—una familia con raíces anarquistas, por no mencionar su pertenencia al bando republicano durante la guerra—evitaron las consecuencias de una victoria nacionalista y la posterior dictadura franquista, se encontraron con otros horrores en Francia.⁴ Su decisión les llevaría a dos campos de concentración franceses donde serían las víctimas y los testigos, junto con miles de sus paisanos, de condiciones inhumanas: barracas

³ El cerco y la caída de la ciudad señalaron el principio del fin: en dos meses, la guerra terminó cuando los republicanos se rindieron el 1º de abril.

construidas apresuradamente, llenas de refugiados, muchos de ellos mujeres y niños.

Efectivamente, en los últimos meses de la guerra, la decisión de huir del país fue la que tomaron muchos españoles—una decisión que, como se puede imaginar, les afectará durante el resto de su vida. Sus experiencias forman parte de la historia de España, encajadas en un capítulo que, para los que lo vivieron, será el fantasma que les perseguirá para siempre. La historia del exilio de Teresa Gracia es, por tanto, al mismo tiempo única y universal: es propiamente su historia, pero también pertenece a todos, por lo que nos puede ayudar a comprender lo que se vivía por aquel entonces. Hablar de su exilio significa hablar no sólo de un exilio personal sino de un exilio compartido y vivido por todos los que salieron de su país, adultos y niños, mujeres y hombres.

Lo sorprendente es el trayecto de acontecimientos que llevaron a este momento tan inesperado diez años atrás. Para nuestro propósito, es preciso examinar en breve las causas de la guerra, su desarrollo y las consecuencias para las personas que huyeron—las que llegaron a convertirse en exiliados.

⁴ Nota Teresa Gracia en su entrevista con Alicia Alted que su familia tenía una historia de ser anarquistas (Alted, *Entrevista 1*). Discutiré el anarquismo como pensamiento filosófico-político más adelante.

Contexto histórico: la Guerra Civil y sus consecuencias⁵

Los inicios

La Guerra Civil duró tan sólo tres años, de 1936 hasta 1939, pero sus implicaciones en la vida de los españoles y en la historia del país durante el resto del siglo han continuado hasta nuestros días.

Aunque las raíces políticas del conflicto empiezan más bien a finales del siglo XIX, se puede identificar el primero de los momentos decisivos en la declaración de la Segunda República el 14 de abril de 1931. Una coalición de organizaciones republicanas derrotaron al partido monárquico, encabezado por el rey Alfonso XIII, en las elecciones del mismo mes. El monarca se marchó de España, dejando la segunda democracia republicana en la historia del país. Las metas de la república giraban en torno a las reformas, sobre todo económicas y religiosas (Stein 1). Pero como Stanley Payne nota en su estudio *The Franco Regime (1936-1975)*, había obstáculos demasiado difíciles de vencer—una depresión económica, un creciente regionalismo y una actitud inflexible por parte de los republicanos respecto al compromiso con la derecha (42-43). Al cabo, estos impedimentos llevaron a una ruptura de las distintas facciones políticas que compusieron la izquierda. En las elecciones de febrero de 1936, la izquierda, entonces encabezada por el partido del Frente Popular,

⁵ Debido al enfoque específico en el exilio de una sola persona, me limito a hacer un resumen breve de la guerra, incluyendo desde las causas inmediatas hasta su conclusión y consecuencias. Para más información véanse, entre los numerosos estudios sobre el tema, la obra de Stanley Payne, *The Franco Regime, 1936-1975*, y *The Spanish Civil War*, de Hugh Thomas.

se vio desafiada por la derecha, encabezada por la CEDA, con un 33,2% del voto contra un 34,3% del FP (Payne 44-45).

Esta polarización llevó a un equilibrio político más y más tenue, causando una serie de conflictos, paros y motines hasta que se intentó un golpe de estado preventivo y contrarrevolucionario con el asesinato de Calvo Sotelo, uno de los dos líderes de la oposición, entre el 12 y el 13 de julio de 1936. Los falangistas, quienes habían estado preparando una rebelión contra el gobierno republicano para el 18 de julio, adelantaron la fecha al 17 de julio en Marruecos, a donde se envió un tercio de las guarniciones peninsulares (Payne 97-100). La guerra había empezado.

La guerra

El gobierno republicano, en manos del presidente Manuel Azaña y su ministro Casares Quiroga, dudaba que los falangistas triunfaran en un pronunciamiento y estimaba que más de la mitad de la población apoyaría a la República (Payne 99). Pero como pronto se dieron cuenta, el caso fue algo distinto.

Aunque la primera rebelión fracasó en Madrid, Bilbao, Valencia y Barcelona, tuvo éxito en Sevilla y Zaragoza y proporcionó la primera victoria esencial para establecer diversos núcleos de poder armado en el norte y el sur, los cuales podían coordinar y crear las condiciones necesarias para una guerra (Payne 102).

Durante los siguientes tres años, prosiguió una guerra la cual había surgido de una rebelión militar que, en principio, anticipaba durar dos semanas (106). Pero los republicanos consiguieron montar una fuerte oposición, a pesar de las victorias iniciales de los nacionalistas, incluida la toma de la región del Tajo en agosto por Franco y la ocupación por completo de las regiones del noroeste a mitad de 1937. Los republicanos defendieron la capital, por ejemplo, hasta el fin de la guerra. Los nacionalistas, sin embargo, con el poder de Franco y sus aliados de Alemania e Italia, mantuvieron la ventaja, aun con las contraofensivas lanzadas por los republicanos.

A finales de 1938, frente a una nueva ofensiva de los rebeldes, tras el éxito inicial previniendo la toma de Valencia por Franco y sus tropas, el gobierno de la República se trasladó de Valencia a Barcelona (Thomas 602). Su estancia duró poco tiempo: el día antes de que salieran los Gracia, las tropas de Franco estaban tan sólo a 34 kilómetros de Barcelona (Stein 21). Como ya hemos mencionado, los nacionalistas tomaron la ciudad el 26 de enero de 1939. Al final del siguiente mes, Azaña renunció como presidente y tan sólo un mes más tarde, el 28 de marzo, la capital cayó en manos de Franco. Con la caída de Valencia el día 30, la victoria fue completa y el ejército republicano se entregó el 1º de abril de 1939. Habían muerto

aproximadamente 600.000 personas.⁶ Con la guerra por fin terminada, España entraba en otra etapa de su historia.

Las consecuencias y los primeros éxodos

No es nuestro propósito examinar las consecuencias de la guerra y específicamente de la dictadura en la vida de los españoles. Lo que nos interesa, en cambio, son las condiciones que resultaron en un éxodo masivo del pueblo español al final de la guerra.

Como muchos historiadores ya han identificado, hubo dos movimientos grandes hacia países extranjeros: Méjico, por una parte, en donde se refugiaron la mayoría de los pensadores y artistas de la época (Cernuda, León Felipe, y Max Aub, entre muchos otros), y Francia, por otra, adonde huyeron una combinación de civiles—mujeres, niños y ancianos—y militares republicanos. Es este segundo grupo al que pertenece Teresa Gracia y su familia, quienes se juntaron con una multitud personas para escapar de España en lo que sería el éxodo más grande e importante de la guerra, incluso—usando las palabras de Alicia Alted en su artículo “La historia olvidada” para *El País*—“de todos [los éxodos] que se han producido desde comienzos de la época moderna por motivos políticos o religiosos” (12).

⁶ Las cifras de muertos durante la guerra—civiles, militares, víctimas del asesinato, personas muertas por el hambre y la enfermedad—se discuten mucho. Según la historia oficial, esa cifra ha sido tradicionalmente de 1.000.000, pero como Hugh Thomas explica en su estudio *The Spanish Civil War*, hay que dudar la autenticidad de la cifra puesto que refleja más bien intereses políticos y no la realidad. Conuerdo con él, pues, cuando estima el número en 600.000 personas, teniendo en cuenta las cifras de diversas fuentes así como juicios razonables sobre los muertos por enfermedad, por asesinato político, etc. que no se han tendido a exagerar en la cifra oficial (633).

Louis Stein describe el sentimiento de inquietud que penetraba la ciudad y que llevó a un frenesí de actividad: casi al mismo tiempo que las tropas nacionalistas avanzaron hacia Barcelona, se abrieron las fronteras entre Francia y España el 20 y el 21 de enero, lo cual provocó la salida masiva (Stein 21-22).

En su estudio sobre la presencia de los españoles republicanos en Francia durante y después de la Guerra Civil, Genèvieve Dreyfus-Armand, como otros críticos contemporáneos, nota el distintivo carácter del éxodo republicano durante la guerra, un éxodo hecho único por “su duración y su importancia” (*El exilio* 21). La emigración no fue un fenómeno nuevo al país, dado que siempre había habido gente que había salido para buscar un modo de enriquecerse, pero nunca había habido tales cifras de personas que huyeron a Francia en vez de exclusivamente a países latinoamericanos (22).⁷ En las palabras de la crítica, “Francia no había acogido nunca en su territorio un éxodo tan masivo y repentino como el de los republicanos españoles de 1939” (21). Asimismo, a diferencia de otras emigraciones, el éxodo republicano contó con la presencia no sólo de trabajadores (es decir, hombres), sino también ancianos, mujeres y niños.⁸

⁷ Explica Dreyfus-Armand que se produjo, por ejemplo, una emigración hacia el continente americano entre 1906-1915 y afirma, además, que “hasta los años sesenta, la emigración española hacia América fue siempre más importante que hacia Francia, *exceptuando la gran migración política de 1939*” (*El exilio* 22, énfasis añadido).

⁸ Señala Dreyfus-Armand que antes del éxodo republicano, la mayoría de los emigrantes fueron trabajadores que vinieron por la falta de mano de obra que experimentaba Francia en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo durante la primera guerra mundial (*El exilio* 22-3).

Dreyfus-Armand identifica cuatro oleadas masivas importantes a tierra francesa, tres de éstas entre 1936 y 1938 (*El exilio* 34). Cada una correspondía a las campañas de los nacionalistas en distintas regiones: la toma del País Vasco en agosto de 1936 produjo el primer flujo; la campaña del Norte en junio de 1937 produjo el segundo; y la ocupación del Alto Aragón el tercero (35). Estos éxodos—compuestos por una mezcla de ancianos, niños y mujeres—fueron en general organizados por los republicanos, aunque “con frecuencia,” nota Dreyfus-Armand, se produjeron espontáneamente (35).

De hecho, por el masivo flujo de refugiados buscando asilo, se desarrolló una legislación política por parte de las autoridades en Francia para poder manejar la situación (35-42). Los primeros refugiados llegados a Francia habían sido acogidos bien en colonias, o bien en familias de origen francés o español (Dreyfus-Armand, “El exilio” 179). Pero la presencia de tantos extranjeros tras la Retirada exigió una política decisiva por parte de las autoridades francesas. Específicamente, señala Dreyfus-Armand que “[a]nte las repetidas oleadas de refugiados y las situaciones de desamparo, los poderes públicos franceses elaboraron . . . una política de acogida. Se reafirmó el derecho de asilo, de acuerdo con la tradición republicana” (*El exilio* 35). Sin embargo, la situación no fue tan sencilla como parecía. Debido a “una xenofobia latente y las presiones de corporativismos siempre en estado de alerta,” rápidamente el gobierno francés dictó restricciones a la aplicación al

asilo. En efecto, intentaron impulsarles a la repatriación o, cuando no fuera posible, el alejamiento de la frontera (35).

En el caso de la Retirada, sin embargo, la legislación se enfrentó con la realidad de miles de personas que llegaron *en masse* durante tan sólo unas semanas—Teresa Gracia y su madre incluídas.

La Retirada de 1939

Hacia la frontera

Es el último éxodo el que tiene mayor significado para Teresa y su familia. Ella misma, en una entrevista con Alicia Alted, cuenta cómo les había llevado un camión hasta Besalú (según su memoria) y luego a pie, cómo caminaron durante dos días hasta llegar a la frontera (“El exilio” 10).

Llovía y hacía frío. Recuerda Teresa Gracia las imágenes de aquella noche de pesadilla:

Muchas mujeres iban con su ajuar En los bordes de los caminos, hacia la frontera, había montones de maletas abiertas con ropa abandonada. Se abrían las maletas para sacar algún recuerdo y se dejaban por el camino porque no se podía con el peso. Entonces, las mujeres echaban una última mirada de cariño a su ropa bordada y seguían para arriba. (10)

El ajuar, la ropa, las sábanas—todas las cosas de una vida. Más aún, este énfasis en los objetos personales demuestra el sentido específico que tenía Teresa sobre lo que los demás perdieron. Dejando sus posesiones en el camino hacia los campos y el asilo, los refugiados dejaron huellas físicas de sí mismos y de su identidad española. Aunque la escritora, ya adulta, no

menciona si su madre era una de las que dejaron sus cosas, el hecho de que recuerde aquella visión es importante para acercarnos a su concepto de lo que significaba ser español. Efectivamente, su recuerdo manifiesta una concepción de la identidad basada en lo material, no lo abstracto. Es decir, las cosas particulares que se acumulan se convierten en las señales exteriores de la nacionalidad. De ahí, dejar estas cosas—una señal física de la identidad—significa que la única manifestación exterior de su pertenencia a la patria sea la lengua castellana.

Por entonces, por supuesto, la importancia de esta visión y de su viaje se le habría escapado. Solamente sabía que tenía sed, que el bote de leche condensada que su madre había traído ya estaba vacío. Bebió entonces de un charco de agua, la única cosa que le satisfizo. Luego, vio a los gendarmes franceses en la frontera y empezó a darse cuenta de la situación. Como lo explica ella misma, “Allí tuve una crisis de histeria y de llanto y dije que me volvía para atrás, yo sola” (Alted, “El exilio” 10). Sus gritos de “Allez! Allez!” le asustaron; era el sonido de un idioma extranjero a su oído, el comienzo de lo que sería una obsesión por el idioma—el suyo y el extranjero.

Contexto histórico

Llamado “la Retirada de 1939,” este éxodo correspondía a la caída de Cataluña (y a la de Barcelona en particular), en la cual los Gracia formaron parte de un grupo que contó con cerca de 450.000 personas.⁹

Así, teniendo en cuenta la diferencia entre las cifras presentadas por las diversas autoridades, españolas y francesas, se estima que a principios de marzo había casi medio millón de españoles en tierra francesa—102.000 de ellos mujeres y ancianos, 68.000 de ellos niños (Zapatero 24, 128).¹⁰ Su carácter es distinto a las oleadas anteriores no sólo por el número de refugiados, sino también por su composición: como nota Dreyfus-Armand, Francia se vio obligada a ofrecer asilo “tanto a los soldados derrotados del ejército regular como a los civiles” (*El exilio* 43).¹¹ Es decir, una gran parte de la población, más de lo que nunca se hubiera podido imaginar, quedaba sin techo en tierra extranjera. Esta situación llevó, entonces, a un cambio en la política que hasta entonces se había mantenido. En efecto, las autoridades francesas intentaron cerrar la frontera varias veces, por ejemplo el 26 y 27 de

⁹ El número de refugiados que llegaron en las tres primeras oleadas, según menciona Dreyfus-Armand, se estima en más de 40.000 personas. Esta cita restada al menos un total de medio millón, se llega, aproximadamente, a 450.000 personas sólo en la Retirada (Dreyfus-Armand, *El exilio* 41-42).

¹⁰ Es imposible precisar el número de personas puesto que las cifras dependían en gran parte en los intereses políticos (franceses y españoles, igual) los cuales aumentaron y bajaron la cantidad según se quería presentar la situación. Este medio millón tiene en cuenta, según razona Dreyfus-Armand, los demás exiliados llegados entre 1936 y 1938. Aparte de las 170.000 ya mencionados, se cuenta con 220.000 soldados o milicianos, 40.000 inválidos y 10.000 heridos (Zapatero 24).

¹¹ Al principio, sin embargo, no se aceptaba a los milicianos [de cuando a cuando], pero con un flujo de soldados recién llegados a la frontera, el gobierno francés abrió sus “puertas” el 8 de febrero de 1939 (Dreyfus-Armand, *El exilio* 44-45).

enero, tras lo que Dreyfus-Armand denota como “una serie de contactos interministeriales” (44), hasta negar la entrada de 150.000 ancianos, mujeres y niños. Pero con la presión de tantas personas—“refugiados aterrorizados,” según la crítica—se vieron obligados a abrir la frontera, dejando entrar a los civiles la noche del 27 y 28 de enero (Dreyfus-Armand, *El exilio* 45; Stein 27). A su vez, la presencia de tal multitud exigió la construcción de un espacio para los refugiados hasta que el gobierno pudiera decidir cuáles medidas iban a tomar respecto a la situación. De ahí pues se construyeron campos de concentración, muchos de los cuales hechos por los mismos refugiados. Estos campos, de los cuales Argelès-sur-mer y Saint-Cyprien serían el único albergue de los Gracia durante 1940 y 1941, tienen su propia historia.

CAPÍTULO II
ARENA Y MAR:
LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN FRANCESES

Al borde de dos mundos

Cuando Teresa Gracia y su madre, su tía y su primo pasaron la frontera entre España y Francia el día 23 de enero de 1939, no entraron directamente en los campos. Al contrario, como lo cuenta Teresa, ya adulta, en diversas entrevistas, fue un acto de rebelión cuando ella y su madre decidieron viajar hacia el primer campo.

Desde la frontera algunas de las mujeres y niños—Teresa, su madre y su tía incluidas—subieron a unos trenes que les iban parando en diversos pueblos. Así es como se encontraron en Saint Simón (ahora Macizo Central), donde se quedaron en un albergue.

Su estancia en el albergue duró casi doce meses (“Prólogo” 11). Dormían cuatro en una habitación. Durante el día, los niños iban a la escuela del pueblo. Llevaban batas blancas, a diferencia de las negras de los franceses—“que les daba un aire muy triste,” en palabras de Teresa (citado en Alted, “El exilio” 11). En la escuela se separaba a los extranjeros de los demás, los nuevos exiliados, en un aula solos. Su maestro, recuerda la autora, “desesperado de que no le entendiéramos, se ponía a tocar el violín” (11).

Mientras tanto, en el albergue, las mujeres se ocupaban de cocinar, limpiar, lavar la ropa—hacer todas las cosas necesarias para mantenerse intactas a sí mismas y a sus hijos. Estaban preocupadas por sus maridos pero, paradójicamente, no hablaban de sus preocupaciones y menos, de lo que estaba ocurriendo en España, delante de los niños. De Andalucía, de Cataluña y de Aragón venían, anarquistas en su mayoría, para escaparse, refugiarse, buscar a sus maridos (Gracia, *Entrevista 1*). Esa última razón fue la que impulsó a Teresa y su madre a entrar, voluntariamente, en el campo de concentración de Saint-Cyprien el 25 de diciembre de 1939.¹²

La fundación de los campos

Antes de contar su llegada a aquellos campos al lado del mar, es preciso explicar brevemente la historia de dichos campos empezando con su fundación por el gobierno francés.

La presencia de casi medio millón de refugiados en el país provocó un caos inimaginable para las autoridades francesas. Su actitud al principio fue de xenofobia: según diversos decretos proclamados en abril y mayo de 1938, se distinguió entre “la parte sana de la población extranjera” y los “huéspedes irregulares” o “indeseables” (cit. por Dreyfus-Armand, *El exilio* 58-59). Estos últimos se asignaron, por dos decretos en noviembre de 1938, a “centros especiales” o sujetos a vigilancia constante, donde

¹² Hay que mencionar la inexactitud de este dato, puesto que ella no recordaba concretamente

permanecerían. El primer “centro especial” para acoger una llegada de combatientes republicanos, se creó el 21 de enero de 1939 (*El exilio* 59). Pronto se construyeron más centros, los cuales se convertirían en verdaderos campos de concentración. Como apunta Dreyfus-Armand de nuevo, el ministro de Interior de Francia, Albert Saurrat, distinguió entre un centro penitenciario y los campos: “No es lo mismo. Los internados en [los campos], no permanecerán allí más tiempo del necesario para preparar su expulsión o, según lo que decidan, su vuelta a España” (cit. por Dreyfus-Armand, *El exilio* 61). Desde el principio, entonces, se vieron los campos como un refugio temporal hasta que se pudiera resolver el “problema” de los refugiados españoles, es decir, expulsarles.

Dos de estos campos y dos de los más importantes eran los de Argelès-sur-mer y Saint-Cyprien. Según afirma Dreyfus-Armand, éstos “agrupaban, durante las primeras semanas de la Retirada, a casi los dos tercios de los internados” (61). Ni se puede imaginar el caos y desorden de aquellas primeras semanas, incluso los primeros meses, con la cantidad de gente, venida de todas partes de España, en tierra completamente extranjera. Como lo cuenta Dreyfus-Armand, la creación de los campos fue de carácter improvisado y provisional y, como se descubrió muy pronto, totalmente insuficiente (63-64).

a cuál de los dos campos llegaron primero (Alted, *Entrevista* 1).

El primero, el de Argelès-sur-mer, se construyó junto al mar, en “terreno pantanoso . . . una playa desierta dividida en rectángulos de una hectárea y rodeado de alambradas” (Dreyfus-Armand, *El exilio* 61). Dentro de estos límites se tuvieron que construir barracones para alojar a los recién llegados. Pierre Izard, primer adjunto del alcalde de Argelès-sur-mer en 1939 y responsable en gran parte del esfuerzo como concejal, oficial en la reserva y comerciante de madera (61), describe la situación así:

Le commandant n'avait ni d'ordres précis, ni plans, ni directives. On lui avait dit: 'Faites un camp, d'urgence . . .' Avec sa logique toute militaire il me transmettait les ordres reçus: 'Clôturez, montez des baraques. Je vous donne des "ouvriers" espagnols, des garde pour les encadrer. . . .' Le 27 janvier les réfugiés commençaient à entrer per Le Perthus. On en attendait 1 000 dans la journée. . . (Izard 214)

En efecto, había tan sólo un centenar de obreros españoles que “[a]penas . . . habían terminado los primeros barracones, que se llenaron enseguida de heridos” (Dreyfus-Armand 62). Evidentemente, el alojamiento (por así decirlo) provisional para los refugiados no satisfizo de ninguna manera la exigencia dada por las circunstancias. Poco a poco, se añadieron más “campos”—en realidad, dos o tres barracones sobrepuestos sobre la arena y rodeados por cuatro o más hilares de alambradas—que no pudieron acomodar la masa de gente que llegaba (62).

Tras este campo se abrieron otros nuevos, como el de Saint-Cyprien, pocos kilómetros al norte, igual que los de Arles-sur-Tech, Prats-de-Molló o Bourg-Madame (Dreyfus-Armand, *El exilio* 62). Cada uno se llenó con más

personas de las previstas y el gobierno francés respondía como podía. El campo de Argelès-sur-mer se dividió en dos sectores, civil y militar, este último organizado según su propia jerarquía interna (63).

Pero por desgracia, aunque las autoridades intentaron sistematizar la organización de los campos—incluso asegurar espacio suficiente e higiene básica—la falta de tiempo y el carácter imprevisible de la construcción de los campos llevó a una situación, añade Dreyfus-Armand, sin “rigidez administrativa” (63). Esto significaría para los ocupantes de las barracas unas condiciones horribles—una pesadilla de hambre, enfermedad y desesperación.

Hacia los campos

Es preciso notar, asimismo, que se limitó la entrada en los campos a los hombres, por lo menos en principio. Aunque había mujeres y niños como Teresa y su madre en los campos, se las intentó separar de sus esposos en la frontera. Mientras que los civiles fueron trasladados a “Departamentos” o campos de selección, los refugiados españoles, en palabras de Dreyfus-Armand, “se dispersa[ron] por el territorio francés en función de las posibilidades existentes y de las buenas voluntades locales” (*El exilio* 81). Estas posibilidades que cita eran “improvisados refugios”: albergues, escuelas convertidas, hospitales o incluso hoteles (81).

El viaje hacia los campos fue difícil y peligroso. Según recuerda Teresa, se habían ido en septiembre a Aurillac, otra ciudad en el sur, donde esperaban las dos en un hotel “limpio . . . que nos había tocado la suerte” (“Prólogo” 11). Su madre se enteró de que el padre estaba en Argelès-sur-mer y propuso a la niña entrar en el campo voluntariamente. Cuenta la escritora que “[e]n los primeros días de diciembre de 1939, mamá me propuso nuestra entrada voluntaria en los campos de concentración por una cuestión de solidaridad y vergüenza (carta a Jordi, 18 de septiembre de 1985, 1). Ella le dijo sí porque “así compartimos la suerte de muchos de nuestros compañeros” (cit. en Alted, “El exilio” 11). Entonces tuvieron que escaparse de la residencia, que estaba vigilada, para llegar de tren en tren hasta Perpiñan. Desde allí, se fueron andando hasta los campos. En el camino, vieron “miles de crucecitas” a los bordes. Como Teresa describe la escena,

Yo vi, en mi niñez, los inmensos cementerios que rodeaban los campos, por una extraña circunstancia . . . Los vi desde fuera, al llegar. . . vimos, al acercarnos al campo de Saint Cyprien [sic], del lado libre de las alambradas . . . inmensos campos de cruces de madera, bastante pequeñas, bajo las que descansaban al fin, muertos de hambre y de tristeza . . . nuestros compañeros o compatriotas. (“Prólogo” 11)

Su sentido de la muerte es inmediato, irrevocable. No se olvidará lo que ha visto. Era una visión concreta de la mortalidad que penetró toda su estancia en los campos, e incluso después, fuera de las alambradas.¹³

¹³ Actualmente, no existen las alambradas de los antiguos campos, ni tampoco las cruces que vieron Teresa y su madre. Sin embargo, sí existe un cementerio en Saint-Cyprien para los españoles que se quedaron. Como nota Dreyfus-Armand, “cerca de otros campos que vieron pasar decenas de miles de refugiados no quedan o quedan muy pocas huellas materiales de los

Una vez en la puerta, Teresa y su madre esperaron a entrar porque, en las palabras de la autora, “si era difícil salir de aquel lugar, también era difícil aceptar por parte de ellos un rasgo de moral en nosotros. Teníamos que ser salvajes, bestias, asesinos . . .” (cit. en Alted, “El exilio” 11). El permiso a entrar tardó todo el día hasta que se metieron en una barraca. De nuevo en su prólogo, nos pinta la escena con sus palabras: “A empujones acabaron los piadosos gendarmes por internarnos en el de Saint Cyprien [sic], y caímos en unos pocos metros de arena negra y mojada” (11). Al llegar a las barracas había, según los recuerdos de la escritora, “entre cincuenta y setenta o quizá más, mujeres y niños con las primeras necesidades por hacer. Algunos lloraban ya” (“Campo” 2). Una mujer anciana se despertó y les dio una manta. Era el día 25 de diciembre, el día de Navidad.

fallecimientos de los primeros tiempos y, en todo caso, no existe ningún espacio funerario específico” (*El exilio* 65).

La vida en los campos

“Allá [en los campos] nos echamos muertas de hambre y de frío” (“Campo” 2). Así describe la autora la vida en los campos en un ensayo titulado “Campo de concentración,” nunca publicado.¹⁴ Efectivamente, Teresa y su madre, como las demás personas, se enfrentaron con las peores condiciones posibles durante su estancia en los campos. La mayoría de éstos, sobre todo a principios de 1939, eran igual de miserables, llenos de enfermedades por falta de higiene, agua y comida suficientes. Como lo describe Dreyfus-Armand,

En esta playa desnuda, azotada por el viento, los refugiados debían cavar agujeros en la arena para protegerse como podían de la intemperie. La distribución de víveres, insuficiente y mal organizada desde el principio, daba lugar a escenas humillantes para los refugiados que se peleaban por conseguir un pedazo de pan. La permanente promiscuidad, así como la obligación de hacer sus necesidades en la playa acentuaban el malestar de los españoles. La utilización de agua de mar bombeada a tan sólo a algunos metros por debajo de la sucia arena provocó una epidemia de disentería. El sentimiento de degradación creció en paralelo con los malestares fisiológicos, como la sarna que se expandía o los piojos que pululaban. Además, se aplicaba una disciplina militar rigurosa. El campo estaba estrictamente vigilado por tropas de diversos cuerpos y por guardias móviles, estaba prohibido el acceso al mismo y los internos no podían salir de él más que para realizar los trabajos que les eran encomendados. (*El exilio* 62)

Lo citamos entero porque es necesario e importante conocer los detalles de la miseria y degradación que experimentaron los españoles. Son las experiencias en estos mismos campos las que perdurarán por toda la vida de

Teresa Gracia, hasta infiltrarse en su vida y su arte. Entender lo que experimentó ella nos ayuda a entender hasta qué punto se vio influida por la estancia en los campos.

Es cierto que algunas de las condiciones se mejoraron con el tiempo—por ejemplo, la construcción de letrinas de madera junto al mar y la transportación de agua potable en bidones en las primeras semanas de toda la confusión en 1939 (Dreyfus-Armand, *El exilio* 64). Pero estas novedades no aliviaban la falta de ropa y de comida que se habían dejado kilómetros atrás en el camino.

El campo de Argelès-sur-mer, como ya se ha mencionado, se situaba al lado del mar.¹⁵ Aparte de las circunstancias que llevaron a su fundación, hay que detallar la vida dentro y fuera de las alambradas. El campo mismo se separa del pueblo de Argelès, que se encuentra aproximadamente a un kilómetro y medio al oeste, en la región de los Pirineos occidentales (Apéndice A, 109).¹⁶ En 1939, según los datos conocidos, había 2.945 residentes del pueblo, la mayoría de ellos, agricultores (Stein 19). En la costa, por supuesto, la industria pesquera florecía y el turismo crecía cada vez más (20).

¹⁴ Agradezco a Rafael Muñoz Gracia, el hijo mayor de Teresa Gracia, por permitirme el acceso a este manuscrito.

¹⁵ Hay que advertir que la autora misma no distingue mucho entre los campos de Argelès y Saint-Cyprien. Cree recordar en la entrevista con Alicia Alted que entró primero en el campo de Saint-Cyprien, pero pronto ella y su madre pasaron al de Argelès, donde estaba el padre. Por esta razón nos concentramos en una descripción de aquél y no de ambos.

¹⁶ En francés, el *Département des Pyrénées-Orientales*, mejor conocido como el *Roussillon* (Rosellón).

Dentro de las alambradas, las actividades fueron muchas. El campo de Argelès, como otros, funcionaba como una pequeña ciudad. Para los niños, en cuya experiencia en los campos nos enfocamos ahora, había clases dadas por un sacerdote (Gracia, *Entrevista* 1). De hecho, para los estudiantes mayores había clases de francés, de deportes, clases para analfabetos; se celebraron festivales, con homenajes a España y al flamenco, así como se celebraron conferencias sobre temas como, por ejemplo, “El problema nacional,” “Aviación de bombardeo,” y “La guerra europea” (Villegas 21). Más aún, se hicieron informes sobre sus actividades en boletines—*El boletín de estudiantes* se llamaba el de Argelès-sur-mer, demostrando su capacidad de sobrevivir a pesar de la condiciones.¹⁷ Estas actividades, pues, les recompensaron de alguna manera por estar prohibida cualquier actividad política (Dreyfus-Armand, *El exilio* 88).¹⁸ Efectivamente, “la actividad cultural . . . se convirtió en un arma para combatir el desarraigo de los internados y para contrarrestar su inactividad” (95). Esta actividad actuó también como elemento subversivo, puesto que por sus actividades los internados lograron mantener vivo su idioma. Comenta Dreyfus-Armand que “la lengua se situó en primera línea de combate oponiendo dos visiones antagonistas del mundo” (95). Esta idea adquiere más significado aún para Teresa cuando se traslada con su familia a Toulouse.

¹⁷ Hay que notar que estos boletines aparecen escritos a máquina, lo cual implica un acceso a una máquina de escribir y, por tanto, a cierto tipo de comodidades.

¹⁸ No obstante, como añade más tarde, los internados no pararon su actividad política, sino que la hacían clandestinamente (Dreyfus-Armand, *El exilio* 89-91).

Aparte de las actividades culturales, se construyeron otros elementos que hicieron el ambiente más como una pequeña ciudad. Indica Dreyfus-Armand en su estudio la aparición del “barrio chino,” una especie de mercadillo nombrado por el mercado popular de Barcelona, donde se realizaron todos tipos de negocios por las localidades vecinas—sobre todo la comida (Dreyfus-Armand, *El exilio* 66).

Para los niños, las actividades consistían en diversos “juegos” diseñados para mejorar las condiciones lo mejor posible. Cuenta Teresa Gracia en su entrevista con Alicia Alted que, por ejemplo, solían amontonar la arena con las manos al fondo de las barracas para que no entrase el viento (*Entrevista 1*).

Llama la atención igualmente la celebración de la misa en los campos. Fue la única oportunidad de estar juntos los hombres y mujeres, ya que los gendarmes les separaban por género en las barracas. Recuerda la autora que “allí se mezclaban todos, se saludaban, se intercambiaban noticias y, mientras, el sacerdote diciendo misa lo mejor que podía” (Gracia, *Entrevista 1*). Pero pronto el desorden y el caos llevaron a la prohibición completa de las misas.

Significativamente, nota Teresa Gracia, las mujeres no participaban en ninguna actividad cultural: “las mujeres estaban entregadas a una suerte de desgracia, de tragedia antigua cocinaban unos guisantes horadados por gusanos que nos daban los franceses Cuando la población de gusanos en

las cazuelas era mayor que la de guisantes, las mujeres hacía una huelga de hambre” (cit. en Alted, *El exilio* 12). Las condiciones eran tales que lo peor de todo era la constante repetición de la miseria diaria.

Sin embargo, el gobierno francés hizo lo posible por echar a los internados. En consecuencia, les dieron cuatro opciones: volver a España, emigrar de nuevo, buscar un contrato fuera del campo o alistarse en la milicia (Dreyfus-Armand, *El exilio* 71). De esa manera, se vaciaron los campos poco a poco. Por ejemplo, en el campo de Argelès, se estima que había 77.000 el 3 de marzo de 1939 con un total de 225.000 en todos los campos; este último número bajó entre 35.000 y 80.000 a finales de diciembre del mismo mes en el cual salieron Teresa con sus padres a Toulouse (72). Aunque no podría haberlo sabido, Teresa Gracia, una niña ya casi de nueve años, iba a dejar los horrores de los campos para la relativa seguridad de Toulouse y, más tarde aún, París.

Tras haber conocido algo de las condiciones en los campos de concentración, debemos considerar el significado de la experiencia para ella durante el resto de su vida. Se quedó con su madre en los campos tan sólo un año, pero aquello que vivió perduraría con ella hasta infiltrar, de alguna forma u otra, toda su obra literaria. Aunque las obras mismas nos ayudarán a entender el impacto, cabe examinar también otras fuentes potenciales.

En su correspondencia a sus amigos y colegas, Teresa Gracia mantiene una fuerte conexión al pasado. En cierto sentido, vive el pasado cada vez que

escribe, porque casi todas sus cartas tienen que ver con su exilio, con sus pensamientos acerca de ello, con su estancia en los campos, o con las obras que han surgido de estos. Esto en su conjunto, pues, nos da una idea de la importancia que rige el pasado en su vida y arte.

CAPÍTULO III
EL LARGO DESPUÉS:
UNA EXTRANJERA-EXILIADA EN FRANCIA

El largo después

Su estancia en los campos duraría tan sólo un año. Ella misma nunca precisaba los detalles de su salida, pero según la entrevista con Alicia Alted, su padre “conoció a una señora que tenía a su marido en el frente y . . . les reclamó” (“El exilio” 13). Desde allí, los tres fueron a Toulouse, aproximadamente a 22 kilómetros de Argelès-sur-mer.¹⁹ Sería una ciudad importante en la educación y la juventud de Teresa Gracia. Como centro de actividad española entre la primera y segunda guerras mundiales, se convirtió pronto en asilo para los exiliados que permanecían en el extranjero. En cierto sentido, pues, los refugiados, al no volver a España por las circunstancias que fueran, se convirtieron ya en exiliados. En el caso de los Gracia, no se sabe con certeza la causa definitiva de su exilio en Toulouse. Indica la autora en su entrevista con Alicia Alted, sin embargo, que su padre creía que la familia permanecería en Francia por poco tiempo y que iban a volver en cuanto cayera el régimen franquista (2). Mientras tanto, esperaban y sobrevivían como podían.

¹⁹ Faltan los detalles en cuanto a la legislación política francesa que les permitía quedarse en el país. Ciertamente que las autoridades intentaron echar a la mayoría de refugiados, pero por lo que hemos conocido hasta entonces del proceso, parece que la conexión a la señora viviendo

Las tendencias políticas de su padre le influyeron. Su padre era, además de anarquista, procedente de una familia de militares y vegetariano. El anarquismo, en su forma más básica, pretende crear y organizar una sociedad sin la coerción del Estado; a su vez, quiere afirmar el derecho y la necesidad de la auto-administración por el pueblo (Bookchin 17; Miller 10). Pero como muchos críticos (Bookchin, Miller, Dolgoff entre otros) han señalado, es difícil, si no imposible, indicar una sola doctrina desde esta definición general. El anarquismo desde sus inicios en el siglo XVII se ha manifestado en diversas maneras, relacionándose con las doctrinas del marxismo, el comunismo y el colectivismo.²⁰ Llegó a España a finales del siglo XIX por medio de un catalán, Francisco Pi y Margall, cuyo libro *Reacción y Revolución* (1854) esencialmente empezó el movimiento en la península para ser ampliado por el ruso Bakunin, entre otros.

El anarquismo de su padre tuvo un gran efecto sobre los primeros años que vivió la niña Teresa en el exilio. Cuenta ella sobre su tratamiento que en casa “la disciplina que [el padre] me impuso tuvo mucho de castrense y algo de conventual: aparte del vegetarianismo y la gimnasia sueca me sometió a intensos estudios de castellano” (carta a Jordi 1). En efecto, la joven Teresa mantenía una fuerte conexión a su lengua por parte de sus padres, quienes insistieron en que se hablara castellano en casa. Además, como ella cuenta a

en Francia (no se sabe si era francesa o española) quien les reclamó les ayudó además a justificar su continuada estancia.

²⁰ En España, sin embargo, nota Teresa Gracia que los anarquistas no se llevaron bien con los comunistas, a pesar de estar ambos supuestamente a la izquierda.

Alicia Alted, su padre le proporcionó la oportunidad de conocer la gran tradición literaria de España. Su libro preferido era, durante toda su vida, el *Quijote* de Cervantes (*Entrevista 2*). Esta obra ejemplifica por excelencia la época más gloriosa en las letras hispanas, los llamados Siglos de Oro. El *Quijote* reside en la cumbre de toda literatura hispana (quizá incluso la literatura occidental), demostrando el genio de su autor al mismo tiempo que desafía a cualquier escritor, español o no, a componer una obra de tales proporciones míticas. Para Teresa Gracia, la obra sirve, por tanto, como una afirmación de España, de lo español y por supuesto de la lengua castellana. No sorprende, por consiguiente, que tuviera tanta influencia en la vida y obra de la escritora. Como veremos, el *Quijote* recoge su preocupación por la lengua “pura,” una lengua de sus antepasados literarios—desde Cervantes hasta Góngora. Efectivamente, hasta su muerte preservó en su casa en Madrid una copia del *Quijote* que le dio su padre. Aunque sus estudios escolares le llevaron a conocer otros “mitos” literarios españoles, es esta obra de Cervantes la que captura la imaginación de la escritora desde su juventud (*Gracia, Entrevista 1*).

Nos informa en una carta a su amigo Jordi el 18 de septiembre de 1985 que “en aquellos tiempos, mis padres decidieron que por ningún motivo debía yo de olvidar mi lengua y que recibía duros castigos si se me ocurría decir una sola palabra en francés en casa” (2). Por otra parte, en el prólogo a la edición de *Casas Viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*

(1992), comenta que “el exilio consistió en recorrer las fronteras de mi idioma, día y noche, como una rata enjaulada, en el loco intento de defenderlas de las miles de palabras francesas que las rodeaban” (“Prólogo” 12). De hecho, ni siquiera quería aprender el francés cuando era joven: cuenta a Alicia Alted que sólo quería hacer palotes (*Entrevista 1*). Esta relación con el español y francés, la cual se formó a través de castigos, se transforma en un conflicto que adopta la escritora misma y que la lleva a definir su identidad como española.

Para ella, pues, las experiencias más influyentes en su obra surgieron a raíz de su enfrentamiento con los franceses y el idioma francés. En primer lugar, se educó en escuelas francesas, concretamente el *Lycée de Jeunes Filles* (equivalente a una escuela primaria) de Toulouse. Por desgracia, la escuela no existe actualmente, pero los recuerdos de la escritora nos dan una idea de cómo era. Ella y una española de catorce años, Aurora Molina, eran dos en una clase de cuarenta alumnas francesas, separadas y despreciadas inmediatamente por su idioma (*Gracia, Entrevista 1*). Específicamente, en una clase durante el primer año del bachillerato, enfatiza—en un artículo inédito y sin fecha, titulado “Recuerdos teatrales de un español ofendido en Francia”—un episodio entre ella y su maestra, quien impuso el estudio de *Le Cid*, o *El Cid*, ““la obra cumbre de la literatura universal,”” por dos horas

diarias (1).²¹ El incidente existe esencialmente en la degradación de la niña por ser extranjera y por hablar otro idioma. Como Teresa recuerda la escena, la maestra desprecia al autor español, diciendo que “un autor de la península intentó tratar [la figura del Cid] sin el éxito ni el talento de Corneille. Su nombre ha sido olvidado. No lo mencionaré aquí” (3). Por supuesto, la versión española de autor anónimo y fechada en el siglo XII, precede la versión del siglo XVII del autor francés. Dadas experiencias como éstas, no nos sorprende el refugio que buscaba Teresa en su idioma nativo.

Este entendimiento tiene que ver con lo que ella llama su estrategia para “defender” su idioma frente a “las miles de palabras francesas”:

consistía en ir ensanchando el territorio, comiéndole terreno nada menos que a otra lengua, el francés, a la que intenté, si no hispanizar, sí quitarle el orden militar que le habían impuesto tanto la revolución del 89 como Napoleón (y que ya había sido vano intento de los surrealistas) no para convertirla en un idioma vasallo del nuestro, sino para, devolviéndole la vida que le faltaba, impedirle intentos imperialistas contra mis pobres posiciones, a las que defendí hablando y escribiendo un francés tal, que pareciendo de los más puros, se pudiese convertir inmediatamente en castellano—siempre ganaba riqueza en la operación—cuando tenía que cambiar la lengua en un instante, según que tuviese que hablar con franceses o con refugiados españoles como yo. (“Prólogo” 12)

Lo citamos entero porque merece la pena examinar los diversos aspectos de su declaración. Primero, su acto es una autoafirmación frente la amenaza del idioma y los que lo representa, como los gendarmes con quienes se encontraba

²¹ De nuevo, conseguí este manuscrito a través del hijo mayor de Teresa Gracia. Es significativo el título del ensayo, ya que se juega con el doble sentido de “español”—una persona nacional de España así como la lengua del país—ambos “ofendidos” por el incidente que cuenta.

diariamente en los campos. Esto se expresa a través de un campo semántico que enfatiza su relación hegemónica con el francés, eso es, con palabras como “un idioma vasallo,” “intentos imperialistas,” y “defendí hablando.”²²

Precisamente, su contacto con el lenguaje, tanto el español como el francés, se caracteriza como una batalla. La escritura, por consiguiente, se convierte en la única arma que le defiende por ser una extensión de sí misma.

Pero a diferencia de un conflicto entre agresor-víctima, la escritora toma su lengua para dársela de nuevo ahora purificada—quitando aquellas connotaciones que llevaba para ella. Su pretensión resulta en una transformación de la lengua hablada en la escrita, en un lenguaje poético. Como afirma en la entrevista con Alicia Alted, se veía otorgada con “una misión casi divina: purificar el francés” (2). Este sentimiento le permite justificar su oficio como escritora como un destino que debe cumplir. Significativamente, el acto de transformar la lengua hace a su vez que adquiera la autora una agencia propia. No deja que el francés le domine, sino que lo utiliza para sus propios fines. Sus primeros intentos literarios, de hecho, se escribieron en francés probablemente por esta misma razón.

Esta estrategia se vería cambiada cuando Teresa empezó a darse cuenta del poder que poseía su propia lengua. Relata, por ejemplo, cómo siguió un grupo de tres españoles al Square Wilson en el centro de Toulouse. Lo describe así:

²² Uso la palabra “hegemónica” en el sentido de una negociación entre dominante-dominado.

Salían las palabras de sus bocas bien abiertas, sonoras, alegres, con un deje algo triunfante, y no como las nuestras, bajas, cargadas de enfermedad Intuí entonces que podía haber una forma de hablar el castellano arrogante y despreocupada (¿el habla de los vencedores?), muy distinta de la nuestra, en que las palabras crecían con dificultad en la tierra en que nos habíamos convertido, de forma que las decíamos todas como si las resucitásemos. (“Prólogo” de *CV* y *SP* 14)

Lo significativo aquí es su énfasis en las palabras mismas—la importancia del incidente surge no de su encuentro con los jóvenes, sino con su *manera de hablar*.²³ En aquel momento, reconoció ella la potencia de las palabras como agentes de la auto-afirmación, otra vez en el contexto de una lucha entre los “vencedores” y los (implícitos) perdedores. Más aún, las palabras se utilizan como una estrategia conciente de asegurar que ella perduraría como española, que no se convertiría en francesa hablando su idioma. En vez de ocultar su origen español, como lo hizo con su madre en el tren a los campos, la niña se da cuenta de las posibilidades que su lengua le aporta. Escribe en *Destierro*, por ejemplo:

Sola quedó y sin quien la hablase, la lengua de mis padres.
En mí se fue posando, enjuagábala yo en sangre
que cada día se abría venas diferentes.
A los pies me ha llegado
sobre ella ando
a falta de otra suela:
la tierra en que nací. (33)

Aquí se identifica la tierra, la patria, con la lengua misma; ya es la única “suela” que tiene la escritora. Es necesario destacar además la conexión de

²³ De hecho, notamos que la primera frase pone énfasis sintáctico en las palabras—son ellas las que son el sujeto en vez de los jóvenes que las pronunciaron.

ambas realidades a su propia sangre: en una carta a su amiga Joaquina Aguilar López el 16 de julio de 1981, le dice que “el idioma es la sangre, es el alma (y dale) y que según sean una y otra será la lengua.” La lengua forma parte, por tanto, del interior que permite que viva el individuo; quedar sin la lengua, como quedar sin la tierra, significaría la muerte.

Su experiencia en el extranjero: Caracas, París y Roma

Al principio, sorprende que el período que vivió Teresa Gracia en el extranjero, y que duró desde su salida de los campos en 1940-1941 hasta su vuelta a España en 1980, carezca de detalles. Afortunadamente, por una combinación de artículos, cartas y entrevistas, se puede reconstruir una historia de diversas actividades artísticas, empezando después de trasladarse de París, donde había comenzado un curso de filosofía, en Caracas, en 1948 (Vicente Hernando 83). El motivo por el traslado, según dice ella en la entrevista con Alicia Alted, se resume en el comentario que hizo su padre y que aún recuerda la autora: “Al menos oiremos hablar español” (2).

Evidentemente, la lengua francesa les apartaba de los demás, haciendo buscar refugio en las palabras para sentirse españoles. Paradójicamente en Venezuela, compartir un idioma y vivir dentro de una cultura hispana les permitiría acercarse a España más que Francia, a pesar de la distancia.

En Venezuela se hace columnista a los dieciocho años y escribe piezas en el diario *Últimas noticias*. Dos años más tarde, en 1952, vuelve a París tras

el cierre de la universidad venezolana por un golpe de estado y estudia en la Sorbona, concluyendo su carrera de periodismo en la *École de Journaliste*. Al mismo tiempo, se reúne con otros amigos exiliados y estudia “atentamente” las obras del Siglo de Oro español (Gracia, *Entrevista 2*). Su visión de España es toda imaginaria: nos informa en su entrevista, riéndose, que “[c]reía que [España] estaba poblada enteramente por las torres de Quijote, que a todos se les imponía esto” (2). Como veremos, su conexión entre la España-real y la España-mítica de la literatura tendrá implicaciones muy significativas tras su regreso definitivo al país en 1980. Por entonces, sin embargo, trabaja en la revista *Argument*, así como en la redacción de *Présence africaine*, donde aparece su primera novela en francés, *Panama Party* (1962). Mientras tanto, realiza un papel en dos películas, *El Andén* (1957) y *París nous appartient* (1960). Durante este tiempo, se casa con un argelino, pero se separan antes de irse a Roma, en 1969. Allí, se hace cargo de *Ceres*, revista española de la FAO (Food and Agriculture Organization) de las Naciones Unidas. Es en Roma donde escribe *Las Republicanas*, *Destierro*, *Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*, así como *Casas Viejas*. En Roma también se casa con José Luis Muñoz, redactor de *El País*, a quien conoció a través de su trabajo en la FAO.²⁴ Con él tiene dos hijos, Rafael (1970) y Raimundo (1971). Aunque regresa de vez en cuando en los años setenta, es su

²⁴ Ha sido difícil sacar detalles de su vida personal, puesto que los hijos han sido reticentes acerca del tema. Para nuestro propósito, y según la información de ella misma en sus cartas, el exilio vale más por su efecto total durante toda su vida.

enfermedad crónica la que le obliga a dejar su trabajo para la FAO y volver a España definitivamente en 1980 (Vicente Hernando 83).

En realidad, los detalles sobre esta etapa de su vida son pocos para darnos una idea de lo que supone el exilio para ella tras su experiencia en los campos. También, nos hace preguntarnos por qué permaneció durante tanto tiempo en el extranjero. Aunque sus padres habían sido anarquistas previo a la guerra, ella misma probablemente podría haber vuelto antes de la muerte de Franco, en 1975.²⁵ La escasez de información vital implica, además, la importancia de su estancia en los campos de concentración en el resto de vida. Dicho de otra manera, el destierro para ella lo era todo. Aunque no empezó su carrera literaria escribiendo sobre los campos, cuando llegó a su madurez se concentró casi exclusivamente en aquel período de su vida, y de la historia española.

²⁵ Efectivamente, su madre volvió mucho antes que ella, ya en los años sesenta según informó ella en su entrevista con Alicia Alted (2).

CAPÍTULO IV

LA EX-EXILIADA

El regreso

En su “Prólogo al lector” de la edición de *Casas Viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura* (1992), Teresa Gracia habla de sus preocupaciones por el retorno a su patria. Escribe lo siguiente:

En los años setenta, empezamos muchos a preocuparnos por nuestro retorno. ¿Volveríamos todos juntos, como salimos, salvo los que se quedaron en las playas francesas, en los campos alemanes . . .? ¿Daríamos abasto para recibir los abrazos de la población reunida en los andenes de las estaciones o en los muelles de los puertos . . .? ¿Existía en realidad España? (Esa pregunta nos la hacíamos los más jóvenes) (15)

Precisamente, para los que se criaron fuera de su país natal, los exiliados de la llamada segunda generación como Teresa Gracia, no había una seguridad en cuanto a lo que encontrarían al volver. Esta pregunta era más preocupante para “los más jóvenes,” justo por su desconocimiento de lo que era el país antes de salir. En realidad, su España era una idea más que otra cosa.

Contexto histórico

Efectivamente, el país que encontró Teresa Gracia en los años ochenta era otro al que dejó en 1939. Aunque sin entrar en los detalles del régimen franquista (1939-1975), hay que hablar, sin embargo, de las implicaciones de

la transición a la democracia para los que, como Teresa Gracia, volvieron a la “patria” después de tantos años en el exilio.

Tras la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, España entró en transición hacia una monarquía constitucional, gracias en gran parte a su nuevo rey, Juan Carlos I. A pesar de que Franco quería que su heredero instaurara una monarquía franquista, el soberano reconoció la necesidad de cambiar las instituciones del gobierno para el beneficio del país y sus ciudadanos.

El proceso de reformar y establecer las bases políticas para la democracia fue bastante largo y complicado. El nombramiento de Adolfo Suárez como Presidente del gobierno resultó, muy a la sorpresa de sus detractores, en una serie de propuestas de reformas políticas, económicas, etc. (Hooper, *New Spaniards* 41). Finalmente, en octubre de 1978, una constitución fue aprobada por las Cortes. España ya era una democracia.

Además de los cambios políticos, hay que recordar que el carácter fundamental de España había cambiado, dejando de tener una economía agrícola para pasar a ser industrial. Como nota David Gilmour en su estudio sobre la transición, “a society . . . predominantly rural in 1936, had become, within forty years, industrialized and largely urban-based” (42). En este sentido, incluso antes de que muriera Franco la economía en general había experimentado un desarrollo, un crecimiento—por la política del gobierno así como por la ayuda de gobiernos extranjeros, como, por ejemplo, EEUU (Carr

y Fusi 49). Estos cambios dieron lugar, a su vez, a la creación de un hueco entre la España industrial y la España agraria—las llamadas “dos Españas” (64). Muchos emigraron a las grandes ciudades, provocando un éxodo rural y originando una nueva clase media compuesta de trabajadores “white collar”—secretarias, profesores, técnicos (66-70, 83).

Pero la transición trajo otras implicaciones sociales. Precisamente, hubo cambios de actitudes, principalmente económicas y sexuales. Así, en *Spain: Dictatorship to Democracy*, afirman Raymond Carr y Juan Pablo Fusi: “By the 1970s Spain had become a curious mixture of traditional—largely Catholic—values and the behaviour thought proper for a consumer society” (79). La modernización significaba más consumismo, con valores del capitalismo (79). En cuanto a la sexualidad, comenta John Hooper en su libro *The New Spaniards*, había mucha más libertad, al menos en su expresión. Afirmar el autor que “[t]he years since Franco’s death may have seen only tentative or gradual changes in other spheres of Spanish life, but in matters sexual there has been a revolution”—la época del llamado *destape sexual* (*New Spaniards* 187). En los años tras la muerte de Franco, apareció rápidamente la pornografía en todas sus formas posibles, desde las revistas hasta clubs y programas de televisión, ya que la censura no existía con la fuerza de antes. Aparte de esta manifestación, actitudes acerca de las relaciones sexuales y los derechos de la mujer (no sólo sexuales) se empezaron a desarrollar, por lo menos en temas como la contracepción, ya

legal, y más posibilidades de trabajar fuera de la casa (Hooper, *Spaniards* 192-195).²⁶

Igual que las transformaciones sociales, surgieron otras tendencias nuevas que tendrían un gran impacto para el país. Carr y Fusi, así como John Hooper, observan el crecimiento de un llamado “nacionalismo local,” sobre todo en Galicia, Valencia, Cataluña y el País Vasco, que contrastaba con el énfasis en la unidad total bajo Franco (Carr y Fusi 156-167; Hooper, *Spaniards* 204-251). Nota Hooper que “[m]ore . . . than any other people in Europe, the Spaniards tend to put their loyalty to their region on a par with, or even ahead of, their loyalty to their country” (*New Spaniards* 200). Como evidencia, Hooper señala factores históricos, geográficos y culturales: el aislamiento regional debido al tamaño del país; una historia de conquistas por diversos imperios (los tartesos, los romanos, los visigodos, los musulmanes, etc.) y el constante cambio de territorios entre Francia y España, sobre todo en Cataluña, Navarra y el País Vasco durante la Edad Moderna; y los efectos culturales y lingüísticos debido a esta historia tumultuosa (*New Spaniards* 203-209). Incluso bajo una política de “unificación,” en la época de los Reyes Católicos y luego en la de Franco, esta política era más bien una imagen creada por el Estado y no estrictamente una realidad.²⁷ En el caso de la

²⁶ Hooper sostiene que había menos sexismo con la llegada de la democracia, pero dudamos hasta qué punto se puede, en realidad, defender tal noción. Por lo que la autora ha visto en los primeros años de este milenio gracias a diversos viajes y diversas interacciones con gente de todo el país, las actitudes sobre el papel de mujer no han cambiado mucho de las tradicionales, es decir, casarse y cuidar de los niños.

²⁷ Discuto esta idea en más profundidad en la próxima sección de este capítulo.

dictadura, por ejemplo, Hooper sostiene que el esticto “centralismo” franquista “succeeded in creating nationalist regionalist groups in areas such as Extremadura and Murcia where no one had previously questioned their Spanishness” (*New Spaniards* 210). Más significativamente aún, tras el fin de la dictadura, la aparición de las distintas lenguas de cada región, ya no prohibidas en las escuelas, permitía el resurgimiento de las distintas culturas. Compartir un idioma en común significa la unificación de la gente que lo habla; eso implica que la gente de cada comunidad autónoma ya tenía conexiones más fuertes con los que hablaban su idioma—bien sea el catalán o bien sea el euskadi. Además, organizaciones “locales” como el grupo terrorista ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, o *Euskadi y Libertad*) en el País Vasco servían para separar sus miembros más aún del resto del país. Claro que todos siguieron hablando el castellano, pero la presencia de—y, más importante aún, la preferencia por—estas otras lenguas hicieron que el carácter unificado cambiara.²⁸

Vemos, por consiguiente, que tras más de cuarenta años, la España y la patria que encontró Teresa Gracia a volver se había transformado, por dentro y por fuera. Al llegar casi al final de la transición, aunque ella hubiera estado en el país antes, de visita, la escritora se vió enfrentada por una realidad que

²⁸ No cabe duda de que los residentes de las diversas comunidades autónomas hablaban su lengua durante los años bajo el franquismo. Pero el acto de convertirse en una lengua reconocida por el gobierno da autoridad al idioma en cuestión y a pesar de sus beneficios lleva en sí cierta inevitable fragmentación lingüística nacional.

no correspondía a la imagen que guardaba. Su retorno a la patria, por tanto, dio lugar a un sentimiento agridulce que nunca la dejaría.

Encontrarse extranjera en casa

En 1980, pues, Teresa Gracia regresó definitivamente a España y se instaló en Madrid. Allí, en la Plaza Matute en pleno centro de la ciudad, permanecería hasta su muerte en septiembre de 2001 (Apéndice A).

La vuelta a la patria—una patria que sólo conocía por la literatura y por la lengua—supuso una confrontación con la realidad debido a la imagen idealizada que guardaba durante tantos años en el exilio. Ella misma habla en su entrevista de que “Quería volver a la España de siglos atrás” (2). Según contó su amiga Joaquina Aguilar durante una entrevista en Madrid el enero pasado, a Teresa le sorprendían los cambios que habían pasado durante su ausencia: la aparición de las comunidades autónomas, por ejemplo, así como la insistencia de los catalanes por hablar el catalán en vez del castellano (Aguilar). Aunque al principio nos cuesta entender su perspectiva, puesto que su familia tradicionalmente ha estado a la izquierda política, cabe pensar en el fuerte sentido de unidad nacional que tenía la escritora de su patria. Es decir, su España era la del Siglo de Oro, época en la que se ha presentado a España histórica y literariamente, hasta muy recientemente, caracterizada por la

unidad.²⁹ Esta idea de la unificación para Teresa Gracia es importante si consideramos el efecto en su identidad. Precisamente, sentirse muy española implica una unión física, así como una lengua común a todos. La falta de ambas por la aparición de las comunidades autónomas y sus propias lenguas resulta, si sólo inconscientemente, en una fragmentación de la persona, la duda de quién es respecto a los demás.

Estos cambios, combinados con la larga ausencia que pasó desde que salió del país hasta que regresó, tuvieron diversas consecuencias. Primero, Teresa Gracia se sintió traicionada en cierto sentido por tener que enfrentarse con una realidad que no anticipaba. Solía aislarse, salvo con sus amigos que ya conocía en el extranjero, según cuentan Joaquina Aguilar y su colega, el escritor Alfredo Castellón en sus recientes entrevistas. Ambos comentaron que Teresa prefería quedarse en casa.³⁰ Aguilar la caracteriza como muy inocente, ingenua, sobre todo en sus relaciones con la gente. Decía la escritora lo que pensaba, sin considerar las sutilezas de la etiqueta (Aguilar). Efectivamente, según Aguilar y Castellón, ella tenía una fuerza vital—nunca hablaba de su enfermedad, por ejemplo, e hizo lo posible para ganar dinero, manteniendo a su familia tras la separación de su segundo marido.

²⁹ La idea de unificación empezó con los Reyes Católicos en el siglo XV y continuó con los reinados de Carlos I (1516-1556) y Felipe II (1556-1598). Durante este período, el país tenía una imagen de ser un imperio unificado por sus diversos territorios—desde las Américas hasta Italia, Alemania y los Países Bajos—y por la lengua castellana. Es esta España mítica la que conocía Teresa Gracia gracias a los escritores de aquel período. Sin embargo, como nota Henry Kamen en su obra *Spain, 1469-1714: A Society of Conflict*, la realidad fue un conjunto de territorios los cuales mantenían sus propias instituciones y estructuras internas (9-14). Cualquier unificación existía sólo teóricamente, en nombre.

No obstante, lo que le importaba era escribir, sobre cualquier otra cosa. Una plétora de cartas, fechadas desde los últimos años de los setenta hasta mediados de los ochenta, atestiguan sus intentos de publicar como sea. Asimismo, escribía de vez en cuando reseñas y artículos periodísticos en el *ABC* y otros diarios.³¹ De hecho, escribió una pieza teatral llamada “La ex-exiliada,” aún inédita, en la que imagina una conversación entre dos parejas de mujeres.³² Ambas—Adela y Mujer Número Dos, así como Adela y María—dramatizan una especie de diálogo interno de la escritora sobre su retorno. En un momento, por ejemplo, Adela pregunta a otra mujer no nombrada, “¿Tan seca la tierra estaba?” Responde la segunda, “Se iba secando a medida que se iba haciendo extranjera. Y no daba de sí aquella tierra como para que se hablase en ella un idioma tan hermoso como el nuestro” (3). Aquí se asocian la tierra, la lengua y la propia identidad de la autora. Se siente extranjera (y como resultado su sentimiento de ser española es tenue) por el idioma, que le parece menos “hermoso” al que conoce ella, eso es, la lengua poética de siglos atrás. Su dependencia del español, por

³⁰ Cuando salía a ver una película, por ejemplo, sólo veía las películas antiguas, las de Buster Keaton, u otras de la misma época.

³¹ En el primero (sin fecha), se publicó un artículo titulado “La literatura y el tiempo”; la reseña titulada “Notas sobre ‘Bajo el signo del eclipse’” critica un libro de poesía de Juan Planes. No se sabe si alguno de los dos llegó a publicarse. Otros artículos que aparecieron en *El País* y otros diarios no se han encontrado todavía. Es interesante que publicara en el *ABC*, diario de la derecha en España, igual que en *El País*, diario de la izquierda, dada su actitud conservadora en general respecto a España y su sentido de la unidad-fragmentación por la lengua. Quizá esta presencia en ambos lados represente una ambivalencia política por su parte.

³² El manuscrito lo conseguí de su hijo Rafael. No está fechado.

consiguiente, le traiciona cuando regresa y se encuentra frente a su lengua cambiada.

Además, como explicó Joaquina Aguilar, a Teresa le habrían gustado que sus obras hubieran tenido cierto éxito: “Quería que la gente la leyera . . . y le hacía ilusión que la gente la conociera, que la entrevistara” (Aguilar). Aunque Teresa dijo en una entrevista para la revista *Quimera* que no creía que se montara nunca una representación dramática suya, su confesión entre amigos indica que esperaba algo de reconocimiento público (Marco 51). En “La ex-exiliada,” por ejemplo, escribe la escritora en una acotación que “[s]e dan [los personajes] media vuelta y le dan la espalda al público (*si lo hay, claro*)” (9, énfasis añadido). Evidentemente, tenía ella sus dudas de llegar a ser representada una obra suya.

Esta pretensión de reconocimiento, en nuestra opinión, señala una conexión que Teresa hacía entre la publicación (y subsiguiente recepción por los lectores) y una afirmación de su identidad. El acto de escribir, por ser una expresión y extensión del autor—o, en nuestro caso, de la autora—es un acto de autoafirmación por naturaleza. La persona automáticamente se convierte en su propio agente de acción debido a su creación. Pero es la publicación de lo que escribe la que aumenta este efecto. Es decir, si el escritor afirma su autoridad con el acto de escribir, la publicación de su texto se la afirma a los demás. La escritura ya no existe en un espacio privado, sino en un espacio público, el cual enfatiza la escritura como una autoafirmación. Las obras de

Teresa Gracia ejemplifican esta idea por su enfoque en la identidad y la historia particular de la escritora—incluso en obras que no tienen que ver con su destierro. En la edición de *Casas Viejas y la señorita Pura*, por ejemplo, escribe la autora un prólogo en el que nos cuenta su experiencia en los campos. Ambas obras, aunque tienen que ver con temas de la guerra, no hablan propiamente de su pasado. Este prólogo, aunque parezca irrelevante, sirve su propósito de afirmar la importancia de sus creaciones y de la escritora misma.

Su búsqueda de un foro público para su escritura no era nada fácil, ya que su estilo de escribir y la lengua que empleaba eran muy distintos a los que eran populares en aquella época.³³ Efectivamente, lo que más le chocaba era los cambios que habían recorrido por su idioma. Como nos cuenta en el mismo “Prólogo” a *Casas Viejas y señorita Pura*,

Se me hace a veces difícil leer a un poeta español de ahora, o a un dramaturgo, pues por su idioma han pasado cuarenta o cincuenta años suavemente, dejando caer en él algún giro nuevo, restos traducidos de surrealismo, palabras nuevas o cuyo sentido se ha corrido un poco como pasa con las prendas de color en el agua caliente . . . cuando por el mío esos mismo años tropezaban para meter entre mí y las palabras la cuña aérea del olvido, o se hacían cómplices de algún secuestro—lo que no podía decir: mi casa, mi calle—o, peor, de la substitución de alguna de ellas por otra, extranjera, a la que yo expulsaba durmiendo en el curso de las muchas pesadillas lingüísticas, que me tocó padecer. (13-14)

Parece que la escritora quiere afirmarse como defensora de una lengua “pura,” sin la contaminación de otros idiomas. Es una lengua artística para ella, más

allá del español que se habla día a día. Se implica justo esto por adoptar una posición de mártir (“las muchas pesadillas lingüísticas, que me tocó padecer” es tan sólo un ejemplo); ella caracteriza su condición como una enfermedad (algo de que padece) y la ve por medio de una lente fatalista, lo cual convierte su escritura en algo parecido a una misión divina. Esta estrategia manifiesta su preocupación por encontrar una identidad puramente española a través de la lengua. Precisamente, consigue afirmarse si habla un idioma que le es suyo, que es puro. Además, es una lengua del pasado que atestigua la gloria del país (aunque ésta sea totalmente imaginada)—no es el idioma de los vencidos, de los años bajo Franco, de todas las decepciones y desilusiones.

El retorno para Teresa Gracia significa, finalmente, un retorno a su lengua y, como hemos visto, a las cuestiones más esenciales de su identidad. No solamente tiene que combatir la ruptura entre la España-real y la España idealizada, sino también se tiene que enfrentar a sí misma como española. Aunque comparta el pasado de gloria a través de la literatura, la actualidad no le ofrece nada en comparación. No entiende la lengua actual—o al menos no se siente cómoda con ella—porque no ha compartido las experiencias que dieron expresión a los acontecimientos históricos. Si la lengua era su patria durante todo su exilio, ¿qué le sucede cuando se intenta reemplazar las palabras con la verdadera patria solamente para descubrir que no es lo que esperaba? En ese caso quedan sólo las antiguas palabras, un refugio al pasado

³³ Para una discusión del contexto literario en esta época, véase el capítulo 8.

donde la seguridad de ese otro espacio la pueda sostener en la realidad, en el nuevo presente.

CAPÍTULO V

LA VIDA HECHA ARTE: *LAS REPUBLICANAS*

Entre 1968 y 1972, según César de Vicente Hernando en su introducción en la revista *ADE* (enero-marzo de 1998), Teresa Gracia escribe su primer obra teatral, *Las Republicanas*, también su obra más autobiográfica.³⁴ En efecto, cuenta la historia de las mujeres republicanas en un campo de concentración, identificado como Saint-Cyprien.³⁵ A éste llegan una mujer, Angustias, y su hija, María Teresa, representación explícita de Teresa Gracia como niña. La pieza incorpora muchos de los detalles de la vida en los campos que menciona la autora en diversas entrevistas y, específicamente, en el prólogo a la edición subsiguiente de *Casas Viejas y la señorita Pura*: el hambre, los piojos, la miseria general de su condición. Asimismo, la obra examina algunos de los mismos temas que se presentan en *Destierro*: la construcción de la identidad, la pérdida de la tierra, la lengua como modo de autoexpresión y de recuperación y la tensión entre el idioma

³⁴ Nuestro enfoque en el exilio de Teresa Gracia limita un análisis de la obra a los aspectos que aportan un mayor sentido de cómo ella entendía sus experiencias en los campos y, por tanto, no permite un análisis propio de las características literarias-teatrales.

³⁵ El personaje de María Teresa hace una referencia indirecta al campo donde tiene lugar la obra cuando dice, al final de la última escena, “Cuando se caiga el cielo alrededor del campo de Saint Cyprien, me detendré” y una de las dos ancianas le responde, “Pronto nos trasladarán a Argelès” (45). No obstante, la propia autora afirma en la entrevista en *Quimera* que “[y]o veo ‘Las republicanas’ en el inmenso campo de Argelès” (Marco 50). La confusión entre los dos sitios confirma lo que notó Alicia Alted en su entrevista con la autora, eso es, que Teresa se confundía entre los campos específicos, pero que la fuerza de la experiencia en ambos aún ejercía una gran influencia sobre ella (3).

materno contra el extranjero. Igualmente, el género del teatro permite a la escritora matizar éstos con otras preocupaciones respecto a su exilio.

El hecho de que la obra es teatro tiene implicaciones importantes en cuanto al efecto en el lector-espectador. Según la autora en las acotaciones que abren el texto, la pieza se caracteriza como tragedia. El uso de esta categoría dramática la conecta a una tradición aristotélica, así como al énfasis en una experiencia teatral cuyo propósito es a la vez la diversión y la instrucción. En efecto, señala José Paulino, en su ensayo inédito titulado “Dos escenarios para la memoria del exilio,” que el llamado “carácter testimonial” de la obra sitúa al público “ante unos hechos desconocidos que deben modificar su relación con la realidad a que el texto literario se refiere” (3).³⁶ La obra, pues, intenta influir a los espectadores en su pensamiento sobre el exilio republicano español y, de esta manera, servir como modo de instrucción. Dicho de otro modo, la autora “se dirig[e] intencional y pragmáticamente al espectador, pues esos acontecimientos [los hechos pasados] . . . se elaboran como memoria individual para extenderse y formar parte de la memoria colectiva” (3). En efecto, las experiencias personales de la autora se imponen en la “memoria”—en realidad, una construcción de la obra—colectiva del público (compuesto o bien de lectores, o bien de espectadores) de la que no se ha hablado hasta entonces.³⁷ El género teatral,

³⁶ Encontré este ensayo entre los papeles personales de Teresa Gracia y obtuve una copia de su hijo Rafael.

³⁷ Claro que existe una diferencia entre el público-espectadores y el público-lectores. La interacción del primero es mucho más que el segundo, puesto que hay una colectividad

por tener lugar dentro de una seuda-ficción, admite una participación que genera una especie de catarsis colectiva—para la autora y para el público que aprende la historia “olvidada” a través de la representación.

Al mismo tiempo, como hemos señalado, esta participación colectiva de Teresa Gracia y el público sirve para compartir la construcción del pasado y de sí misma.³⁸ Los temas que explora la escritora son nada más que sus recuerdos personales de aquella época puestos en escena. La representación de éstos le permite a la vez revivir la experiencia y reconstituirla como quiere que sea recordada. José Paulino, por su parte, afirma que la acción en el escenario dramático de la obra “es actuación y actualización de ese tiempo histórico y de esa memoria, gracias, sin duda, a la función del presente teatral que permite revivir la pérdida que condicionó la vida y reconstruirla ante los espectadores” (3). De alguna manera, pues, la obra funciona como una autoficción que se extiende, a diferencia de la poesía, hasta el público que la lee o ve. Los espectadores, pues, son cómplices del propósito de la autora de construir su identidad.

A pesar de su carácter autobiográfico, *Las Republicanas* no traza una historia estrictamente lineal, sino episódica. Según las preocupaciones de la escritora, los temas cobran primacía sobre la acción. En palabras de José Paulino de nuevo, “no hay progreso alguno de la acción por medio de diálogo,

presente que observa la representación puesta en escena. Esta obra, por desgracia, nunca ha llegado a ser representada, pero un análisis teórico de las consecuencias de su representación no obstante merece nuestra atención.

³⁸ Véase más adelante para una discusión de este último tema.

sino que las voces y parlamentos son la acción misma” (4-5). Es una obra de palabras en la que la perspectiva de Teresa Gracia encuentra expresión en cada una de sus “republicanas.”³⁹ Según ella dice en el prólogo a *Casas Viejas y señorita Pura*, por ejemplo, “[u]n escritor no podría presentarse con el nombre de uno de sus personajes porque va cambiando de identidad con cada uno de ellos” (7). Este comentario habla directamente del sentimiento que vemos por toda la obra de Teresa Gracia, la construcción de la identidad viene de la fragmentación y de la ausencia. No sabe quién es ni tampoco tiene base firme para averiguarlo, así que tiene que buscarlo a través de su escritura, sobre todo usando el teatro. Es éste género el que le permite explorar las distintas facetas de su personalidad en una ficción que expresa su angustia por definirse, a la vez que la ayuda a construir una definición de quién es por medio de sus personajes.

El entendimiento de sí misma como repartida entre todos su personajes es importante para nuestro análisis de su exilio y el efecto en su concepción de quién es. Dicho de otra manera, su identidad se vincula a aquellas experiencias juveniles en los campos de concentración, experiencias que eran individuales y colectivas a la vez. En palabras de Paulino otra vez, Teresa Gracia “se representa niña como era entonces, pero se escribe a sí misma en la multiplicidad de las voces” (7). Por un lado, se siente española por haber

³⁹ Por toda la obra la autora incluye diversos comentarios al lector, como, por ejemplo, cuando no identifica a la marquesa hasta que dice en una acotación, entre paréntesis, que “ya sabemos su título y además se llama Mercedes” (12). Obviamente, este tipo de comentario no

compartido con las demás españolas (las republicanas) una vida encerrada; pero, por otro, ve la necesidad de distinguirse de ellas para individualizarse. Después de todo, la experiencia que tiene dentro de los campos no tiene el mismo significado que la de las que eran ya adultas. Quizá por eso intenta entender con más profundidad estética y filosófica la perspectiva de las mayores que la rodeaban.

Otro tema significativo es el de la tierra y su influencia sobre los personajes de la obra. Teresa Gracia describe la pieza en las acotaciones como una representación “para peces y navegantes. El público recibe las palabras por boca de los peces que se quieren ahogar sacando la cabeza al aire . . . ” (7). La imagen de los peces como las republicanas que protagonizan la obra es muy apropiada: los peces, “que se quieren ahogar sacando la cabeza al aire,” están fuera del mar y, por tanto, fuera de su ambiente. El riesgo (la probabilidad, incluso) de la muerte es alto y constante. A nivel simbólico, las republicanas se ahogan debido al idioma extranjero que las rodea mientras que luchan por expresarse.

El símbolo del mar sólo añade más matices a la metáfora. Usualmente asociado con la vida o la mujer, el mar conlleva connotaciones no estrictamente neutras, según Teresa Gracia. Como dice ella a Alicia Alted durante la entrevista, “[e]l mar tenía intenciones enemigas, lo cargamos inmediatamente así,” aunque concede que en realidad era probable que fuese

aparecería en una representación dramática de la obra, llevándonos a la conclusión de que la

una ficción de los internados (2). Por un lado, si pensamos en la mar como la patria, esta connotación de malestar tiene otro sentido de peligro, puesto que ésta vacila entre, digamos, una carga positiva y negativa. La patria se ha convertido en una tierra no habitable y de esa manera, les ha traicionado. Así, pregunta el personaje de Mercedes al principio de la obra: “¿No estamos, queridas hermanas, como en un extraño mar que una ajena, impermeable piel encierra, la de un monstruo muy frío, amplísimo e invisible . . .?” (12). En términos del exilio, las imágenes comentan el aspecto de estar separadas del ambiente natural; es una pérdida física de la que las protagonistas son siempre conscientes. Por otro lado, el mar implica una amenaza a sus vidas psíquicamente en términos de su identidad, imponiéndoles que se mantengan españolas en tierra completamente extranjera. En la entrevista para la revista *Quimera*, se hace eco de estos sentimientos cuando ella dice de *Las Republicanas* que

[e]l personaje de la marquesa habla, al final de una patria. Como también habla de la tierra y la tupida manta que esa tierra constituye y que la va a cubrir y que ella quiere que la recubra, supongo que se trata de una patria muy terrena. Es la tierra donde se ha nacido, esa tierra de la cual siempre han estado muy cerca las mujeres . . . No les dolía la pérdida del gobierno A estas mujeres les dolía la pérdida de la tierra, simplemente. (Marco 50)⁴⁰

obra es para ser leída más que ser vista.

⁴⁰ El discurso al que se refiere la autora incluye lo siguiente: “. . . entre todos nosotros hemos de llevar una cosa en los hombros que es nuestro país Y si muriésemos porque nos haya chafado uno u otro de los dos países . . . al menos nos cubrirá idéntica manta, sea la que se nos dio al nacer para abrigar el último sueño, aquélla, la de la tupida tierra . . .” (53).

En su discurso, se asocian las mujeres con un concepto muy físico de la patria—la tierra—que no se relaciona con la abstracción de una entidad política, histórica o social sino que reside en lo sustancial (“A estas mujeres les dolía la pérdida de la tierra, simplemente”). La tierra como una manta aumenta esta idea, si pensamos en la visión que recuerda la autora de todas las cosas dejadas en el camino hacia los campos; como la ropa y otros objetos personales, estas mujeres también dejaron su tierra cuando se fueron de su patria. Su comentario, a su vez, exhibe la dicotomía tradicional entre los géneros en la que las mujeres están relacionadas a lo terrenal (y lo emocional), mientras que los hombres están relacionados a lo abstracto (y lo intelectual). Este punto de vista, sin embargo, se matiza en la evidente erudición que Teresa Gracia demuestra en boca de sus protagonistas.

De hecho, la asociación de las mujeres lo terrenal parece más bien una construcción conveniente para escribir sobre la importancia de la tierra en el destierro de la escritora. Por ejemplo, una mujer dice en la escena titulada “Campo de concentración” que “[n]os ha de hacer de tierra la carne misma que llevamos. A cada paso que doy, me piso” (35). Su comentario demuestra claramente la conexión que todos los refugiados sienten con la tierra que les falta en cuanto a su concepción de la identidad, en este caso del propio cuerpo. Pero Teresa Gracia va más allá de las dicotomías en la medida que rechaza una visión bifurcada del tema. Precisamente, como se exhibe en la obra, esta corporalidad no se limita a las mujeres. Según comenta María Teresa en la

última escena, “[y] ahora me acuerdo de lo que decía mi padre: un hombre ha de quedarse plantado en la tierra con la reja y recoger frutos con la mano, y no le importe quedarse todo el día prendido al aire por el árbol y al campo por el surco” (41). Su comentario, que viene de una figura masculina, manifiesta la preocupación universal de la relación entre tierra-patria y el ser humano. La tierra, en efecto, ejerce una influencia existencial sobre la escritora que se demuestra por toda la obra.

No obstante, son las republicanas las que exhiben esta preocupación por la tierra concreta. Conformándose con la universalidad del destierro para estas mujeres, la obra tiene una protagonista femenina colectiva.⁴¹ Como las voces de un coro griego, las republicanas hablan casi indistinguiblemente. Incluso en las acotaciones, señala la autora de sus personajes que “[s]on los más listos, aunque a menudo se equivoquen y pongan en labios de una lo que otra pronunció” (7). Esto significa que la pieza adquiere el carácter de experiencia mutua: las voces de cada una se comparten entre sí. El destierro, en consecuencia, se convierte en una experiencia colectiva también. Es decir, en vez de explorar el destierro en términos de historias individuales, Teresa Gracia construye una obra la que afirma la condición de experimentarla como un punto de unión. Ciertamente es que el personaje de María Teresa llega a ocupar cierto centralismo en la obra, pero se incorpora dentro de la historia de todas. Su presencia tras llegar al campo en la primera escena, sobre todo en la escena

titulada “La metamorfosis,” proporciona un hilo común por toda la obra, a diferencia de las demás protagonistas (como Micaela) que aparecen en una escena y desaparecen prácticamente en las siguientes. Pero la obra tampoco llega a dirigirse desde la perspectiva de la niña por completo, ya que la historia se concentra en una experiencia compartida, colectiva—la prohibición de las misas, en “Velorio ante el mar,” por ejemplo—que incluye a todas.

La mayoría de la obra se ocupa de diversos episodios en la vida de los internados. Así, en “Velorio ante el mar por los novios muertos ahogados” y “Campo de concentración” tratan, respectivamente, de la separación de los sexos y la prohibición de la misa, así como de un conflicto entre las mujeres y los gendarmes y la comprensión por parte de la niña María Teresa de los acontecimientos en España. Estas dos escenas, juntas a la primera que abre la obra, destacan además por su preocupación por dar expresión a su condición a través de las palabras. Ninguna es una imagen verosímil en una tradición realista. Como explica la escritora, se busca un lenguaje poético no natural. La marquesa comenta, por ejemplo, lo siguiente: “[e]stas olas que suben y bajan, tan disparejas, plumizas, ¿no están como horadando letras en el aire? ¿No son cien metros de mar la extensión de una página llena?” (15). La lengua y las palabras, la escritura, son temas que aparecen por toda la obra. En boca de Micaela, el tema es el conflicto entre el idioma de los que les vigilan y el de ella: “el francés, que lo hablen ellos . . . EL FRANCÉS, ¡PA

⁴¹ Los únicos personajes masculinos que aparecen son los gendarmes franceses (otra especie

LOS FRANCESES!” (13). Significativamente, el discurso no solamente enfatiza el tema del rencor que sienten las republicanas por el otro idioma, sino también replica un español oral-popular (“pa” en vez del completo “para”), propio del sur, el cual funciona como una señal de su identidad española y de ahí afirma su conexión con la patria, aunque solo sea lingüísticamente. Explica Rafaela, otra republicana,

Desde que [Micaela] ha salido de allá, está asustada . . . Oye hablar algo . . . no sabe si es una lengua o si son varias, no por qué se ha pasado la suya para darle a entender dos palabras solas: *quédate aquí*. Pero desde *aquí* ya no sitúa bien la puerta de su casa y, en fin, que nunca supo escribir. (13-14)

En este caso las palabras manifiestan una estrecha relación con el lugar geográfico donde están. Rafaela sugiere, con algo de gracia, que “la puerta” a Francia es el campo de concentración; y que las implicaciones del éxodo han convertido la casa que conocía Rafaela en extraña, incomprensiva, donde hasta la lengua misma la confunde. No sabe dónde está ni quién es.

La obra se cierra con la escena llamada “La metamorfosis” y trata más explícitamente del cambio que se efectúa en la niña, María Teresa, personaje físicamente asociado con Teresa Gracia. La niña, ante el mar, se encuentra con dos ancianas, una llamada Manuela. Afirma Wendy-Llyn Zaza que las dos ancianas son una mezcla de Teresa la Mayor, resultando en un llamado “desdoblamiento” de personajes (42). Esta idea encuentra su razonamiento en el paso de tiempo que ocurre entre los hechos, cuando la autora era niña, y el

de ser humano) y el niño Alfonso al principio de la obra. Ambos no cobran vida como

momento de escribir sobre éstos, cuando la autora se ve mayor. En la obra, las tres mujeres hablan con cierta evasión, señalando que aunque “invisibles como somos, estamos aquí en representación de cien” (43). Este comentario implica claramente el sentimiento que tienen (y, por extensión, que tiene la autora) de estar en lugar de muchos otros que vivieron las mismas experiencias sin llegar a ser reconocidos. De esa manera, la obra funciona como testimonio no sólo individual, sino también colectivo. Las ancianas actúan como consejeras de la niña, figuras inexistentes que le ayudan a entender su situación. Dice una de ellas,

trionfas de la prisión en el momento en que, sin ver las barracas o aun viéndolas . . . te sientes presa, hasta el punto de que no cabe entre tú y tu carcelero el menor de los resquicios, del universo. Pero ten por seguro que también lo tienes tú amarrado a él: mientras vivas, no te podrá dejar. Durante el día . . . en que la tierra se separa muy bien del cielo y otros prisioneros vestidos de uniforme y con el arma al cinto te quieren liberar de la humana presión del firmamento para colocarte limpiamente frente a ellos en la línea recta trazada por la trayectoria de un disparo, el deber es escapar, aunque cambie la bala de mano. (44-45)

Aquí la escritora expresa un elemento fundamental de la condición de ser presa de otro. Y es que los internados existen sujetos a los que les guardan; cada uno se define por el otro porque sin la guardia los internados no serían presos, y sin los internados la guardia no tendría que vigilar. Pero los consejos de las ancianas no bastan, sino que sugieren que se tiene que escapar. Aunque no se diga explícitamente, la obra parece afirmar que las palabras son

las que generan la fuga de las alambradas para proporcionar una libertad no disponible bajo otra estrategia. Más tarde, María Teresa la niña describe que las palabras “se aferran como a una tabla de salvación que flotase por los aires a altura de la boca, esos débiles cuerpos, presos de los franceses, bañados por entero en un idioma extranjero . . .” (49)—un reconocimiento de los poderes de curación que tienen las palabras e igualmente su inestabilidad. Significan todo y nada a la vez. Se personifican las palabras, “esos débiles cuerpos” que se bañan, igual que las republicanas, en un mar extraño—el mar metafórico del francés y el mar literal en que se bañaban los refugiados.

La metamorfosis que ocurre en el desenlace de *Las republicanas* se refiere claramente a la niña, María Teresa. Aunque Virtudes Serrano, en su análisis de la obra ve un mensaje de solaridad entre las mujeres (385), el final parece más bien, como sostiene Wendy-Llyn Zaza, que se relaciona más a la comprensión que la niña obtiene, la cual se ve desde la perspectiva adulta de la escritora (42). La transformación tiene consecuencias importantes: en la tradición ovidiana, la metamorfosis denota un cambio radical de la persona en bestia o al revés. Pero la metamorfosis también puede denotar el cambio de una forma inmadura del espécimen a su forma madura. En palabras de Zaza, “[d]icha metamorfosis se diferencia de la de las ancianas cuya vida representa una larga historia . . . la joven no añora la patria que abandona sin haberla conocido. Carente, pues, de un pasado sobre el que edificar el presente” (42). El comentario de la crítica aborda el tema de la ausencia en la vida y obra de

Teresa Gracia, sobre todo en relación a su identidad, la cual efectivamente se basa en la nada, en la pérdida de tierra propia. Este cambio radical, pues, se efectúa en la niña, según imagina la autora, haciéndola madurar. En efecto, el personaje de la niña (y por extensión su creadora) se da cuenta de que tiene tan sólo su destierro, el cual tiene lugar en los campos. Concuera Zaza en que “su único punto de referencia es el que le proporciona el campo de concentración” (42). Al final, es esta ausencia causada por el destierro la que la define y le da una identidad propia. Así, tras la muerte de una de las ancianas, María Teresa regresa a su madre con un evidente cambio y le pide que “[c]uando sea de día, vuélveme despacio hacia la aurora, no me vaya a cortar la vista ese hilo rojo” (53). Las palabras, finalmente, la salvan de las alambradas que la habían rodeado física y psíquicamente para llenar el profundo espacio que guarda dentro de sí misma.⁴²

Las Republicanas, la primera obra teatral de Teresa Gracia, así plantea los temas más claves de su arte—sobre todo en cuanto a su destierro y la importancia de la lengua en él—de una forma pública (al menos teóricamente), pero sumamente personal a la vez. Estos temas, por su parte, se ven ampliados y examinados a fondo en todas las obras subsiguientes.

⁴² Para una discusión más detallada de la obra, véanse los artículos de Virtudes Serrano, “La expresión dramtúrgica de Teresa Gracia: Vida y Territorio” y César de Vicente Hernando, “Escribir el pasado contra el presente: *Las Republicanas*.”

CAPÍTULO VI

EL DESTIERRO EN *DESTIERRO*

La primera obra publicada de Teresa Gracia, *Destierro* (escrita en 1974 pero no publicada hasta 1982) trata de los temas más claves en el arte de la escritora: la ausencia de la tierra y la patria, la lengua en su capacidad de recuperar éstas y la función de la poesía en la autoconstrucción de una identidad. En este poema, el cual constituye el libro entero, Teresa Gracia explora asimismo, y de forma sumamente personal, el destierro en términos existenciales a fin de que éstos—el poema y el destierro—alcancen una trascendencia más allá de lo individual.

María Zambrano (1904-1995), filósofa y escritora española que se exilió en Francia y Cuba tras la Guerra Civil, escribe en el prólogo a

Destierro:

En el poema de Teresa Gracia el destierro aparece en toda su pureza, en toda su reveladora hermosura; herida destinada a no cerrarse nunca pues que ella en su radical entereza no podría dejarla cerrar en falso, es decir en vano, dándose el lujo de ofrecer el hueco propicio a la falacia. Mas la heridas no duran si no se ahondan, si no se purifican, *si no cumplen una función vital*, si no son heridas que atraviesan las diferentes capas del sentir y del pensar (8, énfasis añadido)

Zambrano aquí nos revela un aspecto esencial del destierro con que vive Teresa Gracia durante toda su vida: su perdurar y su eternidad. Visto por la filósofa, el destierro no es solamente una condición circunstancial que pasa sin dejar huella, sino que marca profundamente la persona de forma parecida a

una herida, según lo caracteriza ella. Paul Ilie, en su estudio *Literatura y exilio interior*, se hace eco de esta idea cuando sostiene que “[l]a separación del país de uno significa algo más que la falta de contacto físico con la tierra y los edificios . . . el exilio es una condición mental más que material” (7). En efecto, el destierro de Teresa Gracia llega a adquirir un carácter psíquico y emocional, el cual supone implicaciones significativas para ella a la hora de definirse como española, como mujer y como escritora.

Precisamente, el destierro de Teresa Gracia es más que una condición que la afecta en su personalidad; su destierro define su personalidad. El comentario de Zambrano confirma esta noción cuando se implica que cuanto más profunda la herida, más afecta a la persona. En efecto, la herida que siente por el destierro—aquél sentimiento de faltarle la tierra—cumple “una función vital” para Teresa Gracia: se convierte en la señal por excelencia de su identidad. El destierro hace que se sienta española en la medida que la vincula a la historia del país y, de ahí, a la patria. Es decir, la guerra la sitúa dentro de una experiencia sumamente “española” al definir a dos generaciones de españoles—los padres y los niños, como ella, que vivieron desterrados o exiliados durante aquella época. Su herida funciona, en este sentido, para afirmar su pertenencia a España. El destierro-exilio como condición humana no es nada nuevo; pero el destierro y exilio personal de Teresa Gracia sí la distingue de los demás al ejercer tanta influencia sobre su concepción de sí misma. A diferencia de otros españoles que vivieron el exilio, la autora

entiende su identidad como formada por una ausencia de tierra propiamente suya.

Esta faceta del destierro—la conexión de Teresa Gracia a la tierra—es fundamental para entender, por tanto, el significado de éste en su vida y obra.

Zambrano, por su parte, afirma que

Teresa Gracia en su poema nos hace sentir el destierro de la tierra mismaY así la herida de la tierra es la herida del verdadero hombre en su siempre interrumpido alborar, herida sedienta de amor y de justicia que se abre real y simbólicamente en esa niña, Teresa Gracia . . . en el corazón mismo de la derrota, tras las alambradas de los Campos de concentración. Teresa Gracia representa a la niña única, esa Niña, la de siempre . . . que recibe la herida, en quien la herida se abre en toda su magnitud

Y la niña recibe así con la herida de la tierra madre y de la historia propias, la palabra nacida y no aprendida, amor. (8-9)

Zambrano empieza relacionando la tierra, símbolo de la patria, con la condición del ser humano; pero pronto, en el caso de Teresa Gracia, este ser humano se concretiza en la propia escritora, la cual afirma su identidad como mujer y como española a través de su relación con la tierra-patria como madre. En efecto, el destierro define a Teresa Gracia no sólo como española, sino también como mujer y como escritora. Como añade Zambrano en el mismo prólogo, “[*Destierro*] es el canto de ella misma, de la niña que *por la palabra se hace madre, mujer*” (10, énfasis añadido). Destaca en esta caracterización del poema la conexión que hace la filósofa entre la identidad y el acto de

escribir, al que compara con el dar a luz.⁴³ Pero a diferencia de las manifestaciones tradicionales de esta idea, Zambrano conecta la escritura a la realización de la persona no sólo como individuo, sino también como mujer: es la escritura la que la convierte en mujer por su función reproductora de madre. El destierro de Teresa Gracia existe, pues, vinculado a su concepción de sí misma en todos sus papeles: española, mujer, escritora.

Esta ausencia física se intenta expresar a través del único medio que le queda a la escritora: la lengua, específicamente la escritura. Teresa escribe en el “Prólogo” a la edición de *Casas Viejas y la señorita Pura* que por la poesía “logré vivir en el mismo centro de mi patria (la lengua)” (12). Efectivamente, las palabras mismas se convierten en las señales literales de su relación a la patria. De hecho, la herida que siente es por una tierra que en realidad no ha conocido salvo por su lengua—la literatura—y es por la lengua también que ella da expresión a su pérdida. Esta conexión entre el destierro y la tierra cobra vida en los versos que escribe. Ella empieza, curiosamente quizá, hablando de la creación del poema y del acto de escribir mismo. Nos declara que

Este que leéis aquí,
o quizá allá os lean,
teme, con mucho temor dentro,
lanzar a media altura
(campo del hombre, es la tierra una mirada). . . . (18)

⁴³ Es un tropos tradicional el acto de escribir caracterizado como el dar a luz, el cual se ve en obras escritas igualmente por hombres y mujeres, desde el Siglo de Oro hasta nuestros días.

Adoptando aquí una modestia literaria, se humilla ante sus lectores y causa un efecto retórico. Pronto descubrimos que el caso es más complicado, puesto que para ella las palabras son a la vez la única manera de expresarse y la única manifestación de la patria que conoce. Escribe más adelante que

Por aquí, por el poema,
 llueve
 la única forma de silencio
 que vuelve a la tierra
 la purifica
 la atraviesa
 y ésta es la dádiva del hombre. (22)

En estos versos, la ausencia define la existencia. Es decir, las palabras—paradójicamente “la única forma de silencio”—son capaces de “purificar” la tierra. Si nos preguntamos en qué sentido las palabras purifican, debemos tener en cuenta su comentario en el “Prólogo,” donde escribe que “[t]uve que limitarme a la lengua que no varía, la de la poesía” (10). Dicho de otro modo, las palabras, específicamente las palabras convertidas en poesía, efectúan una “purificación” en la medida que dan expresión a la ausencia de tierra que siente. Pero aparte de esta conexión, se puede enlazar la idea de la ausencia-presencia a la misma identidad de la autora. Al mismo tiempo, las palabras actúan para llenar esa ausencia y conectarla lingüísticamente a lo que físicamente no tiene.

Efectivamente, la escritura sirve, además de una expresión del destierro, como medio de recuperar lo que ha perdido. En palabras de la autora:

No ven ya mis ojos cuya mirada iba del pulso al suelo
 la tierra que fui pisando con pies cada vez mayores.
 Los brazos extendidos ando, las palmas hacia abajo,
 pidiéndole a la tierra una limosna en cantos.
 Si algo sube será que de mis llantos
 ha crecido el bastón que me sostiene:
 un verso, éste con barro,

 y luego otro y otro,
 que me da la tierra paso a paso
 y le devuelvo yo llora que llora. (20)

En estos versos, se manifiesta la importancia de la tierra física, a la que pide la autora, caracterizándose como mendiga, “una limosna en cantos,” metáfora para sus versos. Asimismo, confirma en los últimos cinco versos, y sobre todo en los penúltimos, que la escritura la conecta a la tierra, la devuelve, en la medida que sus palabras en la forma de una creación literaria la ayudan a llenar la ausencia. De esta manera, la escritura, la poesía en este caso, sirve a la escritora un propósito más allá de la autoexpresión o autorreflexión, eso es, la posibilidad de recrear literalmente la tierra que le falta a fines de recuperarla.

La lengua y su poder para Teresa Gracia adquieren más matices en la sección titulada “Destierro y que me quiten la tierra,” donde escribe lo siguiente:

Aislado está entre murallas muy altas
 que tocan el cielo antes de que lo alcance el día
 que va subiendo desde por la mañana

 Cuida, cuida, refugiado,
 una sola palabra y te traicionas
 y entra el extranjero en el fortín,
 paseando.

Y pretendes, y levantas descorteses murallas
 que quizá crezcan solas
 subiendo por todos los puntos
 en que los has mirado bien. (25-26)

En esta parte destaca primero el enclaustramiento que construye ella con la imagen de las murallas: barrera física por las alambradas del campo, así como lingüística, por la diferencia de idioma. Advierte así a un interlocutor no nombrado la importancia de la lengua ya que “una sola palabra y te traicionas”—el idioma te manifiesta de dónde vienes. De hecho, este aviso se relaciona con las precauciones que tomaron ella y su madre en su viaje hacia los campos, a los que, cuenta a Alicia Alted, se le prohibía hablar el español para que los demás no se enterasen de que eran españolas (*Entrevista 1*). La lengua, pues, se convierte en la única señal de la patria y de la identidad. Pero como estos versos exhiben, las barreras hechas por el idioma, incluso “descorteses,” pueden servir de protección para dar una seguridad a quienes las tienen también.

En la misma sección, la escritora vuelve a esta idea de la tierra para explorar el significado de estar en terreno no propiamente suyo. Escribe así:

¡Qué tierra tan pequeña te rodeaba!
 A veces, la pisabas.
 ¿Era la tuya, era la de otro?
 Para la que en torno a ti giraba,
 (diámetro dos metros)
 sólo necesitabas,
 pues no podías vivir en el aire sólo,
 una huella de la patria ajena . . . (26)

Aquí la voz poética se dirige a sí misma como niña en los campos, donde permaneció en un sitio extranjero al mismo tiempo que vivió con su idioma dentro de las alambradas. Surge desde allí la paradoja de pertenecer lingüísticamente y no pertenecer físicamente—la condición perpetua del exiliado. En realidad, según se daría cuenta después, el espacio en que vivió era mucho más pequeño de lo que creía (“¡Qué tierra tan pequeña te rodeaba!”), una indicación de los límites físicos y geográficos frente a los bordes sin límite de la lengua.

Mas las técnicas literarias que se utilizan en el poema son tan reveladoras como los temas. En el caso de *Destierro*, la escritora usa una métrica disfrazada que parece verso libre. En realidad, emplea una combinación de endecasílabos y heptasílabos para dar una forma fluida y oscilante como el mar a sus versos. Esta técnica, además de conectarla a una antigua tradición literaria que valoraba una estructura poética rígida, dan expresión a su preocupación por la purificación de la lengua. Las palabras se purifican no sólo por surgir dentro de la “poesía,” sino también por adherirse a las normas que imponen su colocación.

Igualmente significativo, el lenguaje que la escritora emplea manifiesta su preocupación por trascender el nivel personal de sus experiencias y llegar a lo universal. Dice ella en su entrevista en *Quimera* que “[a] veces me han reprochado el [uso de] un lenguaje culto para presar ideas o sentimientos de mis compañeros de reclusión. Era su lenguaje” (Marco 48-

49). Efectivamente, la escritora parece evitar el mero testimonio personal—tal como se exhibe en las memorias en prosa, por ejemplo—a través del cultismo de su lenguaje: sus palabras atestiguan el proyecto literario que pretende realizar. En realidad, sus palabras son más bien descriptivas y no precisamente eruditas—como, por ejemplo, cuando escribe “una llave inglesa / en que se apresura / la negra y larga si no diáfana pluma” (21)—que son dictadas por la métrica. De todas formas, el lenguaje para Teresa Gracia efectúa una conexión con los demás desterrados y, de esta manera, hace que el poema trascienda el nivel personal. Como explica durante su entrevista en *Quimera*, “comprendía que podía prestar mi voz a los que no la tenían. Ese poema, *Destierro*, ya no es mi voz. Es la de muchos otros, los que quedaron en los campos de concentración tanto tiempo . . .” (Marco 48). Es curioso, entonces, que casi todo el poema se escriba desde la perspectiva del “yo,” sobre todo cuando la escritora habla del acto de poner en verso sus sentimientos (17-20). Igualmente, se dirige a un “tú” interlocutor, aunque, según hemos visto, éste parece representar a la autora misma. Pero existe una ambigüedad, ya que el “tú” podría ser un término universal que implica un refugiado no específico.⁴⁴ Al fin y al cabo, existe una tensión entre el propósito que tiene la autora, por un lado, de afirmarse como individuo, de dar expresión a los temas más significativos de su propia existencia; y, por otro, de la necesidad que siente de hablar por/a todos. Esto puede señalar, a su vez,

⁴⁴ Por ejemplo, los versos, “Cuida, cuida, refugiado, / una sola palabra y te traicionas” (26)

un conflicto interior sobre los fines de la poesía autobiográfica como una especie de terapia personal.

Una faceta importante para el entendimiento de esta cuestión es la presencia de la metáfora en el poema. Hablando de las metáforas que utiliza la autora, Teresa Gracia cuenta en una carta a Manuel Borrás, fechada el 29 de diciembre de 1982, que a un amigo suizo le sorprendió, “sobrecogido por la violencia expresiva” de *Destierro*, “la ausencia total de metáfora.” Ella continúa diciendo que

Es en el fondo una alabanza increíble: la metáfora estaba pero no la veía. Si ésta se distingue de la comparación en que sólo el segundo término aparece escrito . . . quien al leer una metáfora de mucha fuerza expresiva le toma por el primer término mismo (el ocultado) del conjunto, demuestra la perfecta adecuación de la metáfora, de la imagen, a una realidad que sólo a través del arte poético más transparente se pudo expresar. La metáfora, cuyo peligro es siempre el de caer en un oscuro simbolismo, está tan viva que se llega a pensar que por debajo de ella no existió otra cosa. (1)

Esta técnica de esconder el segundo término viene, apropiadamente, de los “clásicos” que estudiaba—de Góngora, por ejemplo, quien utilizaba la metáfora pura en sus sonetos. Esta conexión supone implicaciones importantes dado el estilo del poeta barroco. María Cristina Quintero, en *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*, analiza la metáfora en la poética gongorina para explorar la teatralidad de la misma. Quintero identifica diversos aspectos de esta idea, entre ellos el carácter visual del lenguaje metafórico—exhibido por medio de técnicas literarias como el

sostiene este razonamiento.

paralelismo y la simetría, igual que por una concentración en imágenes asociadas con la vista (36). Además, indica la aparición de la voz poética dramatizada a través de la construcción de un interlocutor o un diálogo propio al drama, con lo cual el poeta efectúa una auto-representación (28-31). En cuanto a *Destierro*, destacan imágenes muy visuales (las murallas, la medida de los campos) además del diálogo interior (“¿Qué tierra tan pequeña te rodeaba! . . . / ¿Era la tuya, era la de otro?”), por citar un ejemplo). Esta teatralidad que comparte la poeta con el estilo de Góngora la ayuda a definirse como española y escritora en la medida que le ofrece la oportunidad de construirse como un personaje y de ahí como persona. Dicho de otro modo, el artificio del estilo le permite presentarse por medio de la voz poética; esta técnica, a su vez, le proporciona la identidad sustancial que ha perdido debido a su destierro. La lengua, por su parte, efectúa esta construcción por ser el medio a través del cual la representación se posibilita; son las palabras las que le permiten caracterizarse como quiera. Al fondo, según Quintero sostiene, para Góngora y otros poetas del Barroco la metáfora “effects a change, a transformation on the object being described, not in terms of itself, but rather in terms of the presentation and representation of that object through the metaphorical language employed by the poet” (37). Es decir, la metáfora—y por extensión el lenguaje poético—funciona no sólo como un modo de autoexpresión, sino también como un mecanismo de autotransformación. Así pues, la poesía de Teresa Gracia se aprovecha de la tradición literaria

española, apropiándose de sus estrategias retóricas, métricas o metafóricas para el propósito de crear una identidad. Al final, por lo menos en *Destierro*, los temas personales que más afectan a la escritora tienen la primacía sobre el deseo de que su poesía trascienda su vida.

CAPÍTULO VII

BUSCAR LA TIERRA EN *MEDITACIÓN DE LA MONTAÑA*

Esta colección de liras, publicada en 1988, recorre un amplio territorio poético, desde contemplaciones sobre la patria perdida hasta la posibilidad de volver a ésta, con todas las implicaciones del exilio del que los dos extremos dejan constancia.

En la sección bajo el título “Lamento por la patria perdida,” se compara su condición metafóricamente con la hiedra (“yedra” según la deletrea) que intenta respirar inútilmente el aire. Como escribe, “[a]l que aspiro el oxígeno han quitado / desde que me expatrié; / era aire respirado / que a mi boca venía equivocado” (11). En estos versos, Teresa Gracia se agarra a su patria como la hiedra al árbol, pero lo que respira es aire “equivocado,” representación quizá de la realidad que confrontó tras su regreso al país. Curiosamente, se ve el exilio como una autoexpatriación, una decisión consciente que hace la escritora de separarse de la patria. Esta idea implica un cambio de perspectiva ya que sus obras anteriores (escritas, significativamente, previas al retorno) manifiestan una angustia por unas circunstancias inesperadas que la obligaron a ser desterrada. Luego, la escritora continúa con lo siguiente:

Ámote tierra mía
como a mí misma; sé que tú he de ser
en cuanto llegue el día
de mi comparecer.

.....
 Nos juntaremos tres,
 el viento, tú, montaña, más el alma.
 La tierra que me des,
 en mí araré con calma.
 ¡Cultivable seré, de sola palma! (12)

Se mezclan aquí la idea abstracta de la tierra, figurada en el símbolo de la montaña, con la capacidad de cultivarse. Ella, la planta, obtiene vida a través de la tierra misma, la cual representa la patria. El último verso expresa esta esperanza; ella podrá ser cultivada, eso es, crecer y transformarse en propiedad de su “tierra.” La combinación de patria, alma y viento—representación quizá del paso de tiempo por su movimiento—se juntan para producir la planta madura, la escritora. La agricultura, pues, se convierte en una metáfora que describe el proceso de llegar a una identidad conferida por la patria, así como se arraiga en la idea de la patria como tierra concreta, una entidad física.

Mas hay que darse cuenta de que esta tierra para Teresa Gracia no es específicamente “española,” pues como reconoce ella misma, nunca conoció su tierra natal como era. En el “Prólogo” a *Casas Viejas y la señorita Pura*, explica que “[n]o pudo ser el exilio, para mí, añoranza de una patria en realidad desconocida. Lo que escribí desde su mismo fondo [del exilio] . . . carece de descripciones de calles, de plazas o de puertos . . .” (10). Así, pues, su pérdida de la tierra, de la tierra, no se basa en recuerdos de un sitio concreto, como vemos en los versos ya citados, sino en la pérdida general de la Tierra que le es suya. De hecho, por todo el libro las imágenes que usa para

dar expresión a su condición atestiguan una relación psíquica-emocional que tiene ella con España.

Efectivamente, Teresa Gracia usa la imagen de la montaña como símbolo de la tierra para expresar esta relación única. El símbolo adquiere un mayor significado en la sección titulada “El eterno retorno,” donde la escritora empieza dirigiéndose a la montaña misma:

No quería, montaña
de arrellanada paz en la llanura,
instilar en tu entraña
en gotas de amargura
recuerdos de imposible agricultura.

Como no tienes olas
—tanto creciste que al mar alejaste—
medran tus amapolas
sin sal que las devaste
y en cambio un yacimiento me dejaste

.....
A tus pies, boca abierta,
con polvo haré mi santa comunión:
en iglesia desierta,
arreatada unión;
bajo especie de lluvia extrema unción. (27-28)

Las imágenes del mar y de la montaña construyen una tensión entre las dos tierras con las que la autora se identifica: la de su tierra natal, Barcelona, y la de Francia. Las características de las dos—la de la agricultura, las amapolas, la llanura, por un lado; y las olas, la sal y el polvo, por otro—mezcladas por las dos estrofas, resultan, como escribe, en una “arreatada unión,” unión de violencia y de conflicto. Ella se ve en medio de dos mundos, ninguno de los cuales es capaz de dejar completamente. Esta condición, en nuestra opinión,

está directamente relacionada al hecho de que era niña cuando salió de España, la patria que, en realidad, nunca existía salvo en la imaginación, en la ficción de sus palabras. Al mismo tiempo, no quiere rendirse al país extranjero en que se ha enterrado pero tampoco puede escaparse de éste físicamente. Visto tras el retorno, el exilio de Teresa Gracia se ve transformado por el cambio de perspectiva. Su lugar dentro del paisaje, que durante tanto tiempo se le negó, le proporciona la comprensión de que nunca, en realidad, llegará a formar parte de la patria que le es ajena. La poeta ha formado su identidad conscientemente sobre la ausencia de la tierra propia, pero una vez recuperada la tierra, al menos en el sentido literal, se da cuenta de que no le pertenece. La primera estrofa ya citada de “El eterno retorno” demuestra esta idea al continuar la metáfora de la agricultura. Estos versos dan mayor expresión a la tensión que siente como una “planta” por la imposibilidad de plantarse, es decir, regresar a formar parte de lo que siempre busca: una tierra que le sea suya. En efecto, Teresa Gracia ocupa una posición de un perpetuo no-pertenecer, condicionada por la ausencia que la define.

Complicando el caso está el tema de la lengua, la cual se ve incapaz de expresar frente al silencio—ausencia y presencia a la vez—que la rodea:

.....
mas yo quedaba sola en la corriente

de aquel silencio extraño
que arrastró mis palabras al olvido
haciéndome tal daño

que quedé sin sentido
y mi habla devastada en un gemido

que no obtuvo respuesta
en la noche que rápida encendía
su resbalosa cuesta
con la estrella vigía
donde el silencio de la tierra ardía. (38)

Este silencio que se expresa tiene doble función: primero, el “silencio de la tierra” corresponde a un silencio poético que, según la autora, es un elemento necesario de la escritura. Escribe Teresa Gracia en “La música de la montaña” que “[u]n poema surge de lo no expresado, y tiene siempre la pretensión de decir aquello que no se ha dicho, que está flotando en el silencio” (63). Este comentario demuestra su pretensión de llenar el “silencio” indecible de sus experiencias en los campos con tan sólo las palabras de sus versos, una labor difícil, si no imposible. En efecto, hay otro silencio que se manifiesta y es el de sus palabras arrastradas “al olvido,” eso es, el silencio del desconocimiento. De ahí surge el problema clave: las palabras no son capaces de expresar lo que siente la escritora, y los versos que logra escribir quedan olvidados por los demás. Esta técnica manifiesta una humildad retórica, basada en la supuesta incapacidad de escribir que, por supuesto, es negada por la presencia de los mismos versos.⁴⁵ Esta paradoja del silencio como ausencia-presencia (es decir, la falta de sustancia es en sí una presencia) al mismo tiempo corresponde a su identidad, que se define por

⁴⁵ Para una mayor explicación del significado de esta “humildad retórica,” véase el siguiente capítulo.

la misma paradoja. Desde esta perspectiva, la confrontación artística y estética que tiene la autora consigo misma la lleva a una autoafirmación a través de la escritura—obsesiva, repetitiva—sobre su exilio y las implicaciones del mismo tras su retorno.

Aquí, pues, se manifiestan las preocupaciones más existenciales de la autora: cuestiona las bases fundamentales de la identidad y la condición humana. Además, no está sola en su labor, ya que se ve observada desde arriba por “la estrella vigía” (el cielo, Dios). Al final del fragmento, el silencio de la tierra, su patria, le ofrece una visión correspondiente a lo que busca, es decir, un silencio que arde. Concluye el libro escribiendo lo siguiente:

La lengua a mí volvía
y eran secretas sus palabras todas.
Sólo las conocía
medidas en las odas
con que canté la creación de mis bodas. (40)

En estos versos se exhibe más claramente su afirmación en el poder de la poesía que la ayuda a crear una identidad que es completamente suya. “Las odas”—sus composiciones, se convierten en la manifestación de tierra e individuo, “las bodas” que crea la poeta con sus palabras.

Mas la forma de las liras tiene importancia también en este análisis. En una carta fechada el 8 de enero de 1987 a su editor de Pre-textos, Jesús García Sánchez, la autora precisa el esquema métrico de *Meditación de la montaña*. En su forma más básica, el poema se compone de estrofas de cinco

versos, heptasílabos y endecasílabos, que riman de ABABB, rima consonante (1). Más interesante aún, Teresa Gracia emplea diversas técnicas muy antiguas, como por ejemplo el endecasílabo castellano antiguo del marqués de Santillana, con apoyatura en la quinta sílaba. Las rimas, por su parte, manifiestan lo que se llama un *rengifo*, “un clásico,” el cual aparece en el *Arte Poética Española* de 1759 y admite las rimas entre versos consonantes con la asonancia de dos únicas rimas.⁴⁶ Estas estrategias literarias aumentan el significado que del pasado tiene en la poesía de Teresa Gracia. No sólo sirve de modelo ejemplar, sino manifiesta literalmente la conexión de la autora con su patria por medio de una historia compartida. Teresa Gracia continúa la antigua tradición de las letras hispanas y así logra afirmarse como española y como poeta.

Significativo también es que la autora ve esta métrica como método de explorar su propia identidad. Indica en la entrevista en *Quimera* que “[l]a poesía medida le obliga [al poeta] a entrar en un camino interior. Uno solo en que el verso y esa galería interior coinciden” (Marco 53). Así, se ve la poesía como una especie de autorreflexión mediante las palabras que sirven para encajarla dentro de un contexto puro “español” de las letras hispanas. De hecho, como Teresa Gracia afirma más adelante en la misma entrevista, usaba las liras en el estilo de fray Luis de León porque “[y]o tenía esa [misma] pasión, aunque no era religiosa. Tal vez fuera panteísta: pasión por la tierra

⁴⁶ No he podido localizar más información sobre este término.

que me fue arrancada, por el idioma que me quitaron. Entonces se me ocurrió utilizar el metro de la pasión mística para esa pasión” (Marco 53). El énfasis en la tierra y la lengua es muy llamativo en la explicación que da la escritora porque denota su búsqueda de una forma poética para dar expresión a los temas más fundamentales de toda su vida y obra. Precisamente, ve su relación con éstos en términos de una experiencia religiosa que para ella ayuda a trascender sus versos desde el testimonio individual hasta la poesía, dándoles una justificación literaria.

De esta manera, pues, *Meditación de la montaña* sigue en el trayecto figurado de las dos obras anteriores, pero con diferencias importantes a causa de su perspectiva cambiada. No se trata explícitamente de sus experiencias en los campos, sino de las implicaciones de su retorno. Cuando había escrito estos poemas, en los primeros años de los ochenta, el pasado todavía permanecía vivo en sus recuerdos, pero, por lo que hemos visto, aquella preocupación pasó a ceder al retorno y la posibilidad de pertenecer a la tierra que uno ha dejado durante mucho tiempo. Al final, estas cuestiones no se ven resueltas completamente, sino que exigen un continuo proceso de evolución y de transformación en la persona de la autora misma.

CAPÍTULO VIII

APROXIMACIÓN A LA POÉTICA DE TERESA GRACIA

Aproximarnos a la poética de Teresa Gracia, al menos en la medida en que se relaciona con su exilio, significa combinar las manifestaciones de la misma en sus obras así como sus comentarios en diversos ensayos y sus cartas a amigos y colegas.

Sus composiciones epistolares, precisamente, nos proporcionan una visión de la escritora y de los temas literarios por los que se preocupaba. Uno de los ejemplos más claros viene de la carta que escribió a Manuel Borrás desde Madrid, fechada el 29 de diciembre de 1982. Empieza preguntándole “¿[s]abes que en ésta mi carta voy a intentar por primera vez desarrollar una poética?” Sigue hablando de la presencia de la metáfora en su *Destierro* y luego le dice, “[m]i género de metáforas es, para ahondar en su definición, de acción.” Esta acción tiene que ver con una estética teatral, incluso en su poesía. Ya hemos visto su afirmación del escenario como único lugar “donde la palabra se convierte tan inmediatamente en acción, que parece llevar una especie de valentía interna para transmutarse en hecho vivo” (“Prólogo” 12). Su dramaturgia, pues, penetra hasta su poesía por medio de la creación de diálogos entre sí misma y su patria, por ejemplo, o aún entre sí misma como niña y adulta (*Meditación de la montaña y, en teatro, Las Republicanas*).

Pero su poética llega a ampliarse para incluir sus pensamientos sobre el oficio del poeta, sobre sus propias capacidades de ser escritora, sobre la dificultad de ser poeta y madre de dos hijos a la vez. En una carta a Enrique Rivas, fechada los primeros días de octubre de 1980, nos dice que “[e]s muy reciente mi vuelta a la lectura y a la escritura, gracias a Dios. Aunque lo hago tan torpemente, casi perdido el idioma en el agua de fregar.” Se pone claramente de manifiesto el conflicto que sentía de ser madre y poeta a la vez. Su hijos, ya adolescentes, le habrán ocupado más tiempo, su enfermedad cada vez peor, y la necesidad de cuidar sola de su familia la debían haber hecho consciente de las dificultades inherentes al ser escritora.⁴⁷

Aún así, como escritora exhibía sus inseguridades a menudo. En otra carta a Manuel Borrás, el 21 de junio de 1983, le dice que

Nada hay más desvalido que un autor. Ya no sé si lo soy de mi libro. Lo he servido lo mejor que he podido, y ya he terminado mi jornada. ¡Ah, si alguien pudiese enmendarlo, darle lo que le falta! ¿Crees que la publicación me facilitaría el hallazgo de un coautor? . . . Pero en realidad, quien bien lee, ¿no está acaso escribiendo él mismo lo que sólo cree descifrar?

De nuevo, Teresa Gracia adopta una modestia literaria, es decir, falsa, para un efecto retórico que intenta silenciar a sus detractores antes de que respondan con la crítica tradicional de que su escritura es tan sólo el trabajo de una

⁴⁷ Este conflicto no es nada nuevo. Como nota Patricia O’Connor en su libro sobre la dramaturgia femenina en España, las causas históricas por la ausencia de mujeres escritoras se debe al hecho de que “las mujeres se han quedado atrapadas en la función materna por diversas razones . . . han dedicado largas etapas de su vida a numerosos embarzos y al cuidado de los niños dentro del hogar . . . Mientras que las mujeres esperaban o trabajaban recluidas y seguras dentro de las casas, los hombres . . . han hecho suyas las calles, los lugares de comercio . . . y en general todo lo que estuviera fuera de la casa” (10). Hasta muy

mujer. Al mismo tiempo, la autora implica al lector en el proceso de dar forma a su escritura; de la misma manera que el teatro permite una interacción entre el público y el dramaturgo, ella duplica este compromiso en su poesía: la escritura se convierte en una labor mutua en la que el lector, en el acto de leer, afirma el propósito de la escritora y se hace cómplice de su autorepresentación. En *Ocho poetas raros*, por su parte, la escritora confiesa en el prólogo a sus poemas que “Cada vez que voy a decir poeta, se me traba la lengua El poeta, como sabe que existe un dios de la creación que le puede castigar . . . intenta demostrar que su poema es necesario, y justo y revelador de una verdad” (“La música de la montaña” 62). Ambos ejemplos nos dan una idea de cómo veía su oficio como escritor, por lo menos la cara que puso al público. Al escribir tanto sobre sí misma, no nos debe sorprender sus miedos de escribir mal: se iba manifestando, al fin y al cabo, todo su interior. También, como en el ejemplo anterior, su falsa modestia funcionaba de estrategia literaria, una auto-afirmación que efectivamente silencia a cualquiera que intente criticarla.

Existe una tradición literaria de esta estrategia, bien conocida en la obra de Santa Teresa de Ávila (1515-1582), por citar tan sólo un ejemplo. Alison Weber, en su estudio *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, afirma que una “retórica de la humildad” se utilizaba para “dispose the reader favorably toward the writer. The modesty formulas could also be used to

recientemente las mujeres escritoras simplemente no tenían el tiempo para dedicarse a la

offset the presumption implied when the writer expressed the expertise that conferred on him the privilege to take up the pen” (49). Aunque, en el caso de Sta. Teresa, el motivo de esta retórica encuentra sus raíces en un contexto religioso e histórico el cual fue mucho más depreciativo de la escritura femenina que el contexto contemporáneo de Teresa Gracia, las dos escritoras comparten un deseo de disimularse por razones retóricas. Para Teresa Gracia, esta humildad afectada tiene razones literarias más que religiosas, pero igual que Sta. Teresa, tiene la consciencia de moverse en un ámbito literario normalmente restringido a los hombres. Este ámbito, por turnos, la impulsa a utilizar una retórica de la humildad.

Estas dudas se extendían a su vida personal también. Escribió a su amiga Aurora de Albornoz, desde Roma, el 10 de agosto de 1975, que “[y]o soy un mar de dudas. Antes amén de que se ciegue la tinta de mi pluma y del mismo papel, ya se me torna sola el optimismo y creo que nunca escribiré nada decente. Y como que siempre escribo de cosas particulares, a mis temores naturales y a mi seguridad, hay que añadir la vida perdida . . . ” (2).

Efectivamente, como ya se ha dicho, el acto de escribir obras autobiográficas en su fondo le obliga a revelarse poéticamente ante sus lectores. Esta carta supone además el deseo por parte de la autora de trascender la mera autobiografía al mundo de arte y las dudas de su capacidad para hacerlo:

. . . aquí estoy, rodeada por el idioma que me había hecho de vehículo . . . deslizándose por los aéreos rieles de la escritura.

escritura, una situación que la autora demuestra es aún relevante a las mujeres de hoy.

Y espero visitas, como siempre. Pero llevo tan poco tiempo aquí, que no conocerán mi dirección otros personajes, así que, para engañar la espera, me recibo a mí misma, mandándome invitaciones silenciosas, de esos aburridos encuentros nacen poemas que lanzo a la calle desde una ventana, con la esperanza de que en alguno de ellos se pose el leve pie de un personaje de comedia o de tragedia, que entonces tiraría yo de un hilito de tinta con que los tengo amarrados a mi mesa, para capturar al nuevo Invitado y ofrecerle, como siempre, mi mano derecha. (16)

En este discurso se exhiben dos niveles de su poética. Primero, en la superficie, toma la posición antiguamente adoptada por los autores clásicos que pide a una musa (o la creación literaria, en este caso) que se manifieste. Desde esta perspectiva, el escritor no es propiamente el autor de su composición, sino la vía por la que se nos revela. Así, en otro momento de su prólogo, la escritora declara que “[e]n realidad, lector, no tengo voz propia. Soy un simple recinto cargado de múltiples microbios, donde resuenan otras voces, unos cantos, de personas imaginarias, tal vez, o vivas pues cada una de ellas se ha contagiado en él de la enfermedad de su elección para vivir” (8). Se hace patente, pues, su visión de sí misma como un “recinto”—una caja vacía que se llena con las palabras de otros. Esta actitud le ayuda a mantener su modestia literaria—una estrategia que, al contrario, reafirma sus pretensiones como escritora.

Se implica este sentimiento cuando continúa escribiendo lo siguiente:

¿Será que los escritores que somos mujeres . . . no somos muy precavidos, no tenemos sentido del orden y somos incapaces de prever nada de antemano de forma que sepamos poner cada cosa en su sitio, cada persona en su asiento, y levantarnos para

indicar que determinada visita ha terminado? ¡Oh, la posibilidad, también, de cerrar la propia puerta! (“Prólogo” 8)

El comentario es revelador por intimar con el feminismo, un tema con que la escritora se niega fuertemente a identificarse. Sus amigos y sus hijos tampoco creen en una postura suya vinculada a cualquier definición de feminismo— desde la afirmación de los derechos políticos-sociales iguales hasta la aserción de la superioridad de las mujeres. No obstante, está claro que la autora adopta una posición de separación consciente entre los géneros. Efectivamente, utiliza los mismos estereotipos—que las mujeres, por ejemplo, pongan “cada cosa en su sitio,” que estén organizadas pero que no sepan anticipar nada—en un tono irónico indicado en parte por las preguntas retóricas que componen el fragmento. En vez de quedar como declaración o afirmación, las preguntas ponen en duda la verdad del supuesto carácter “femenino” de los escritores que son mujeres.

Paradójicamente, hay que señalar la ruptura que existe entre lo que dicen Teresa Gracia y sus amigos y lo que se exhibe en sus textos. Cierto es que la autora dijo a Alicia Alted que no era en absoluto feminista (2); y concuerda su amiga Joaquina Aguilar que lo que ella valoraba era la persona, el individuo (Aguilar). En una carta a Manuel Borrás, por ejemplo, fechada el 1º de mayo de 1983, Teresa critica el manuscrito que le había mandado y luego añade en una nota al pie: “Desgraciadamente las mujeres poetisas se pueden contar entre las más burdos de los poetas, ellas que podrían manifestar una loca libertad habiendo habitado tanto los mundos interiores. Por sus

poemas se pasen toda la jerga poética, mas no tienen ni parte de un alma poética que hombres y mujeres se repartirían a medias.” Por lo que ella misma nos dice entonces parece que no simpatizaba con el feminismo en la escritura. Pronto se descubre, sin embargo, que su tono es más irónico que desdeñoso—después de todo, ella misma es de aquellas que manifiestan “una loca libertad” habitando “los mundos interiores.” En efecto, se puede caracterizar a Teresa Gracia como feminista en la medida en que se afirma a través de la escritura y sus obras, a pesar de que no lleguen a leídas ni representadas a ningún público. Es decir, su identidad como mujer, por mucho que quiera negarla, tiene que ver con sus intentos literarios. De alguna forma, quiere escapar de aquel destino del ama de casa, cuidando de sus hijos.

De hecho, como indica Patricia O’Connor en *Dramaturgias femeninas de hoy*, el mero hecho de que escribiera teatro presupone una especie de feminismo. Como dice la crítica, “el teatro, al requerir disciplina, síntesis, brillantez verbal, conocimientos sociales, y acción, se ha considerado un género apropiado a los talentos y experiencias masculinos El teatro, más que otros géneros, exige . . . una sofisticación verbal, social retórica y estilística” (13, 16). El teatro, aunque el de Teresa Gracia nunca llegó a representarse, se convierte en una afirmación pública de la escritora y su identidad no sólo como mujer, sino también como artista. Vemos, pues, que Teresa Gracia sí participa en el feminismo al participar en un mundo de la escritura normalmente reservado para los hombres.

Aparte de sus inseguridades sobre ser autora, Teresa Gracia tenía, al otro extremo, ideas muy firmes sobre quiénes eran verdaderos escritores. En un ensayo inédito sobre Alberto Cardín, titulado “Un libro, una aventura, Alberto Cardín,” ella concuerda con él en que

el escritor no ha de saber de antemano lo que va a escribir. . . . Y *no ha de saber* lo que va a escribir porque la literatura no consiste en trasladar al papel algo que ya tiene perfecta existencia en otro plano. El ‘paralizado,’ o escritor, que puede ser hasta errante, escribe sólo aquello que no puede vivir de otra forma que escrito, algo que no ha controlado de antemano, y que se presente, nuevo, ante él prueba de la autenticidad de ese encuentro sin testigos, de la pureza del hallazgo, es que se haga contra el que está escribiendo, contra sus creencias mismas, porque hacia él van, para que su mano las coja y transforme, las cosas que más le han de doler. (1)

Según ella, la escritura debe ser lo suficiente libre para que lleve al escritor a nuevas revelaciones, incluso las que van en contra de sus creencias. No se sabe cómo componía Teresa Gracia cuando se ponía a escribir—los borradores de sus manuscritos sólo demuestran que hizo escasos cambios una vez escrita la primera versión. Sin embargo, nos parece irónica su concepción de la libertad dentro de su propio estilo que era, principalmente al escribir poesía, muy formalizado, compuesto cuidadosamente.

Quizá el hecho más llamativo de las cartas es la conservación de la correspondencia que *ella* mandaba. Preservar ésta, la mayoría fotocopiada, y no las cartas que recibía, por un lado, implica un consciente reconocimiento de su importancia para el futuro; y por otro, manifiesta su deseo por un interlocutor que le escuche. Las obras, tan estilizadas por su forma, no

permiten la misma interacción con sus lectores que las cartas. En sus cartas, escribe con cierta formalidad, pero en general los temas cambian de un tema a otro y con la informalidad de una composición espontánea.⁴⁸ Su correspondencia, pues, era otra manera de afirmarse al mismo tiempo que le permitía reflexionar informalmente con sus colegas y amigos.

Contexto literario

Difícil es imponer una categoría literaria sobre la obra de Teresa Gracia. Claro que comparte ciertos aspectos de diversas generaciones, digamos, literarias, pero como ella misma reconoce no pertenece estrictamente a ninguna generación española en su debida época.

Para que entendamos en qué medida cabe o no cabe dentro de las tendencias artísticas en España, es preciso examinar el contexto literario al que pertenecería por el tiempo en que escribía. Esta tarea, por su parte, nos cuesta trabajo de trazar por la escasez literal de crítica sobre la autora. No forma parte ni de las antologías críticas de escritores contemporáneos, ni de las que tratan de escritoras.

En su ensayo “La cuestión de la vanguardia en el teatro español durante el período de la transición política,” Urszula Aszyk identifica la formación de un movimiento durante los años franquistas llamado el “nuevo teatro español” (138). Este teatro nuevo tenía en su base el teatro

⁴⁸ Evidentemente, Teresa Gracia sí revisaba sus cartas porque muchas, sobre todo las escritas

“vanguardista” de los años veinte, con figuras como Valle-Inclán, y por tanto, la primacía de una estética próxima a la vanguardia europea: “[se creaban] variantes del teatro del absurdo, teatro de la crueldad, teatro surrealista, nuevo teatro alegórico, teatro abstracto” que no había existido en España de tal forma anteriormente (141). Como nota Aszyk, sin embargo, sus obras se caracterizaban por temas políticos más que absurdos o surrealistas. Su propósito era “despertar en los espectadores la reflexión sobre la situación del ser humano en una situación limitada por la historia y la política, aludiendo así con frecuencia a la dictadura franquista” (141). Las consecuencias son una profusión de, en palabras del crítico Martín Esslin, ““o *teatro como instrumento de expresión de las obsesiones, pesadillas y ansiedades individuales*, o teatro como expresión de una ideología política y una acción social colectiva”” (cit. en Aszyk 141, énfasis añadido). En el teatro de Teresa Gracia, por ejemplo, esta idea se enlaza con los temas personales (la identidad relacionada al destierro, por ejemplo), obsesiones privadas de la autora (su estancia en los campos de concentración) que intenta expresar a través del drama. Además, las novedades de este nuevo teatro se ven adelantadas por los cambios políticos y socioculturales que ocurrieron tras la transición a la democracia y el fin de la censura. Aunque no duró mucho (hasta mediados de los ochenta, según Aszyk), este período en el teatro español nos ayuda a contextualizar la obra de Teresa Gracia. Precisamente, aunque escribió

a máquina, revelan correcciones añadidas a mano.

durante los años setenta en Roma, aún pertenece a una nueva vanguardia española por publicar sus libros tras su vuelta definitiva en 1980. Más importante aún, su teatro cabe dentro de lo que llama Esslin (algo despreciativamente) un teatro de “ansiedades individuales.” En el caso de Teresa Gracia, esto significa un teatro que es sumamente autobiográfico y explora, como hemos visto, las preocupaciones acerca de su condición como exiliada.

Igualmente, en el ensayo “Imágenes del exilio en la dramaturgia femenina,” Wendy-Llyn Zaza explora el tema del exilio que aparece en dos obras de mujeres, una de ellas la misma Teresa. A nivel estético, sus comentarios acerca del exilio nos pueden dar a entender el significado de la obra de Teresa Gracia (39). Desde esta perspectiva, su teatro se convierte en un desafío a los que estaban en el poder. El exilio, pues, como no empezó por motivos personales, es una condición que le forzó a separarse de su tierra; su reescritura de aquel exilio, usando sus propias palabras para (re)crearlo, constituye una afirmación de su autoridad y su identidad personal-artística.

Al mismo tiempo, Teresa Gracia comparte algo de la tradición del 27, la cual incluye a poetas como Luis Cernuda, García Lorca, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Jorge Guillén y muchos otros. Según Andrew Debicki en su estudio *Spanish Poetry of the Twentieth Century*, esta generación se caracteriza en general por “the quest for meaning through the creation of original imagery All of [these poets] reacted against the

literalism of realistic writing All avoided anecdote and sentimentality” (33). Efectivamente, los rasgos de su poesía se encuentran asimismo en la de Teresa Gracia. Como hemos sostenido, la autora pretende trascender la anécdota de su experiencia personal para explorar los temas más al fondo de ésta: la lengua, la patria y su identidad. Evita el testimonio a favor de la meditación o la autorreflexión sobre el exilio. Pero a diferencia de otras tendencias de aquella generación, la obra de Teresa Gracia destaca por su relación a la tradición gongorina, según hemos examinado. Precisamente, aunque Debicki señala que los poetas del 27 atacaron la idea de una poesía surrealista la obra de Teresa Gracia sigue más bien concentrándose en la búsqueda de una purificación lingüística. Esta diferencia encuentra su razón en el interés que tenía la escritora en la lengua purificada que la conectaría a la patria. Esta lengua que viene de los clásicos que estudiaba exige su separación de las figuras literarias del 27, a pesar de compartir con ellos un “shift to subjectivity, [and a] more direct focus on personal experience,” según informa Debicki (45). Así, aunque la autora misma se veía atraída e influida por la literatura del Siglo de Oro, su poética demuestra una conexión a la tradición más cercana a sus predecesores contemporáneos en las letras hispanas.

CONCLUSIONES

Los últimos años

Los últimos años de la vida de Teresa Gracia son difíciles de caracterizar. Ciertamente que padecía de una condición conocida como lupus, la cual es una enfermedad crónica del sistema inmunológico que ataca a los tejidos y los órganos del cuerpo. Es causada por una combinación de factores genéticos y ambientales. No existe cura.⁴⁹

A pesar de esta enfermedad, Teresa Gracia continuó en sus últimos años escribiendo y publicando. Sus dos últimos libros, *Casas viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura* y *Manifiesto contra el verso libre y cuarenta y tantos sonetos al soneto*, se publicaron en 1992 y 1998, respectivamente; mientras que el prólogo a sus poemas en la antología *Ocho poetas raros* se publicó en 1998. Sus cartas a amigos y colegas—como a Aquilino Duque y a Roque Llop—atestiguan una persistente actividad epistolar, incluso en los noventa cuando le es difícil escribir por su enfermedad. No obstante, mantiene su mirada hacia atrás, hacia su vida en el exilio, en su capacidad de sujeto de diversas entrevistas, las de Alicia Alted, por ejemplo, para su artículo sobre las mujeres exiliadas, así como la de Wendy-Llyn Zaza, después un artículo suyo sobre la escritora.

⁴⁹ Esta información viene de la página Web del American Lupus Foundation of America: <www.lupus.org/index.html>.

A través de estas actividades, pues, Teresa Gracia sigue recuperando su voz y su identidad. Por desgracia, esa voz se silencia el 10 de septiembre de 2001, día en que muere la escritora en un hospital madrileño.

Influencia en las letras hispanas

Actualmente, la influencia que tiene la obra de Teresa Gracia en las letras hispanas es mínima, por no decir casi inexistente. Vista desde la perspectiva crítica, la escasez de material sobre la autora indica un desconocimiento total dentro del mundo literario.

Pero como he descubierto durante mi investigación, hay un círculo bastante amplio de gente que la ha conocido a ella y a su obra, casi todos por conexiones personales con ella o con sus amigos. La mayoría de los críticos que han escrito sobre ella o sobre sus obras conocían personalmente a la escritora. Este hecho en sí no es nada raro, pero adquiere significado en el asunto del éxito literario. Es decir, por ahora Teresa Gracia permanece como una figura conocida sólo por un grupo pequeño, pero es este grupo el que poco a poco le está dando más reconocimiento por artículos, entrevistas y libros.

Asimismo, el continuo interés por el exilio republicano durante y después de la Guerra Civil ha atraído más atención de los españoles tanto en cuanto al número de publicaciones como de lectores. En enero de 2003, como hemos mencionado, *El País* hizo un reportaje en su revista semanal sobre el

exilio republicano. Igualmente, en el mismo mes, un canal catalán hizo un documental sobre los españoles, catalanes en su mayoría, que huyeron a Francia tras la caída de Barcelona en 1939. Ambos ejemplos manifiestan el aumento de popularidad que goza el tema del exilio actualmente.

No obstante, el estilo de Teresa Gracia hace más difícil su popularidad para la mayoría de sus paisanos. Su mundo es muy erudito y no muy accesible a una tradición literaria realista que ha surgido durante los últimos veinte años. Teresa Gracia no pertenece a esta tradición y por tanto, no gozará del reconocimiento que merece y que quería hasta que cambien las tendencias literarias.

Apuntes finales sobre el exilio de Teresa Gracia

Su destierro y luego exilio—primero en los campos, luego en diversos sitios en el extranjero—hacen posible su identidad española. La ausencia define la sustancia. Su obsesión por el pasado, por expresar su experiencia en los campos, es finalmente una obsesión por definirse como española.

En este trabajo, la lengua tiene un papel fundamental. A través de las palabras, escritas o habladas, ella se conecta al pasado, a una patria que existe no en realidad, sino en su mente, en las obras clásicas que lee. Ella se afirma—como española, como escritora, como mujer—a través de su idioma materno. El acto de escribir es, por tanto, una manera de llevar su voz al aire libre. Aunque no exista público que lea lo que escribe, esta afirmación en las

palabras le sirve como señal física y literal de su identidad. Igualmente, pone de manifiesto un desafío como mujer a las estructuras de poder que intentan silenciar a escritoras como ella.

El exilio de Teresa Gracia, pues, la define como persona y también como artista. El exilio la persigue durante toda su vida y en toda su obra. No se puede escapar de él ni quiere. El exilio, la ausencia de ser, de pertenecer, le da el material para explorar las cuestiones más esenciales de la condición humana: ¿qué significa el ser humano?, ¿qué significa la falta de tierra propia? y ¿cómo se expresan la ausencia y el silencio? Son preguntas que trascienden el exilio personal para convertirse, finalmente, en una exploración filosófico-poética de los problemas y las dudas que nos persiguen a todos.

APÉNDICE A: FOTOGRAFÍAS**Teresa Gracia**

Foto en De Vicente Hernando (82), no fechada



Calle en la que se encuentra la casa de Teresa Gracia



Vista de la calle Plaza de Matute actualmente

Fotos de la autora, enero de 2003



Salón de la casa de Teresa Gracia actualmente



Otro salón de la casa

Fotos de la autora, enero de 2003

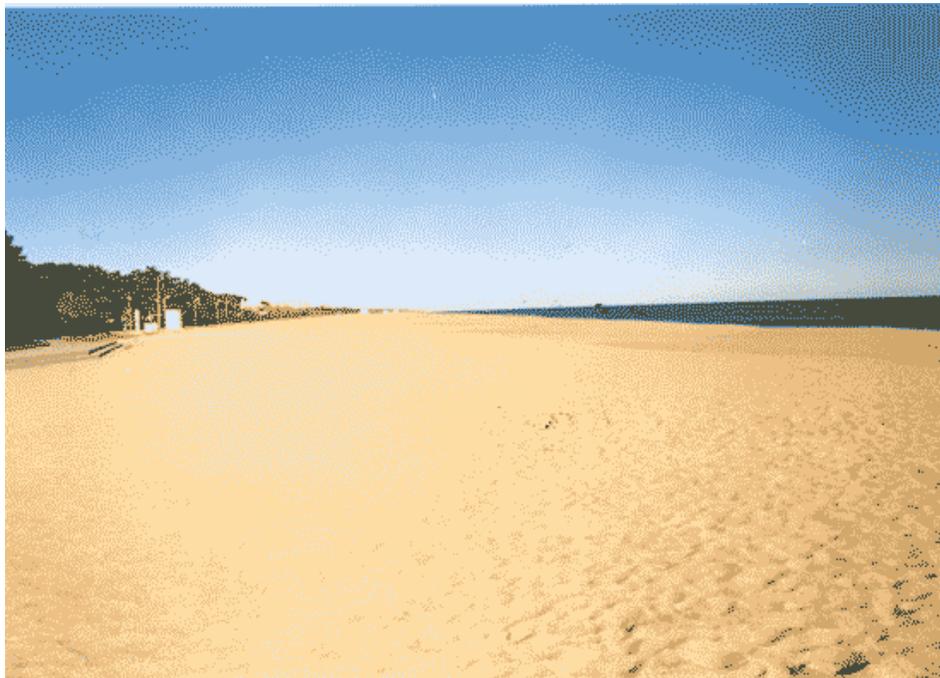


Argelès el pueblo actualmente



Saint-Cyprien el pueblo actualmente

Fotos de la autora, enero de 2003



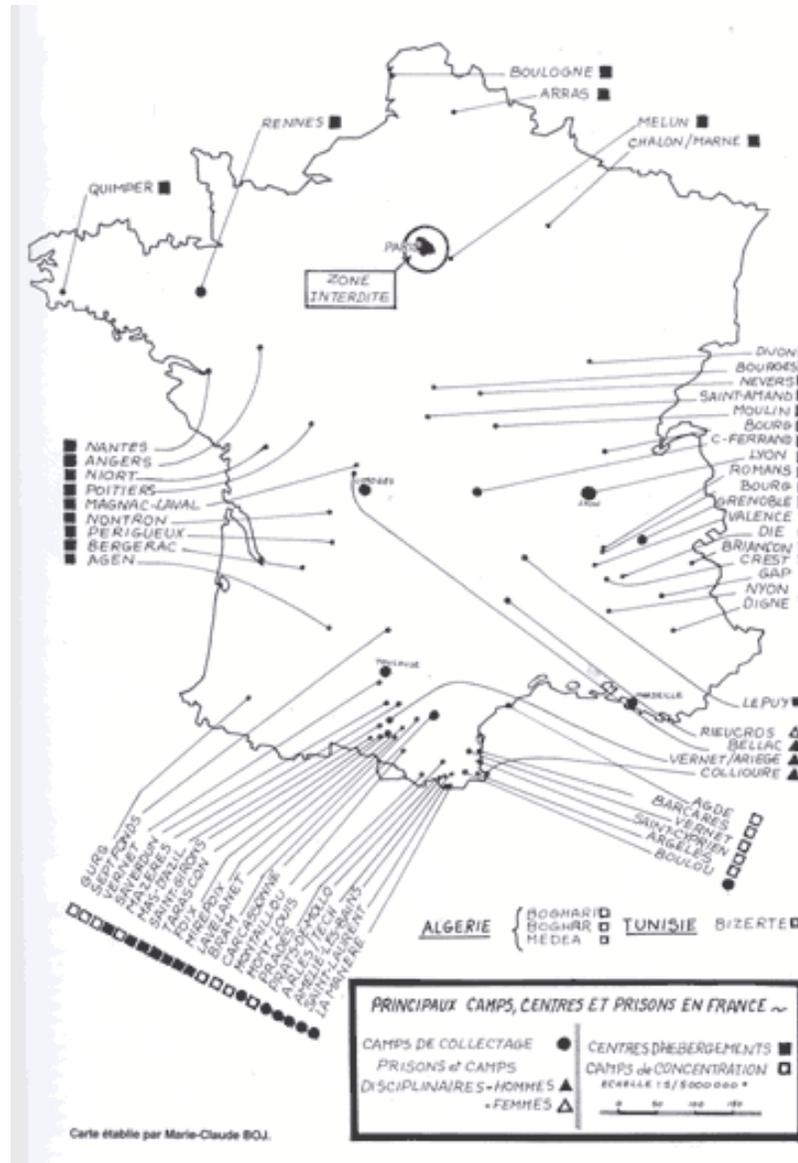
La playa de Argelès-sur-mer actualmente

Fotos de la autora, enero de 2003



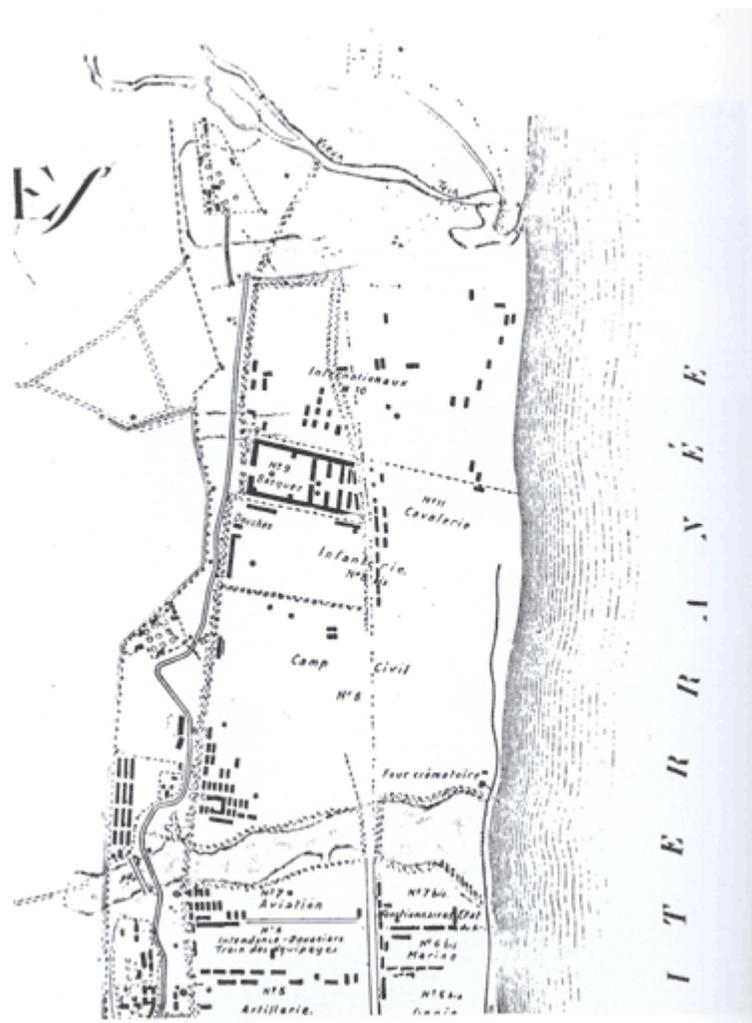
La playa de Saint-Cyprien actualmente

Fotos de la autora, enero de 2003



Plano de los campos de concentración franceses

Foto en Villegas (17)



Plano del campo de Argelès-sur-mer

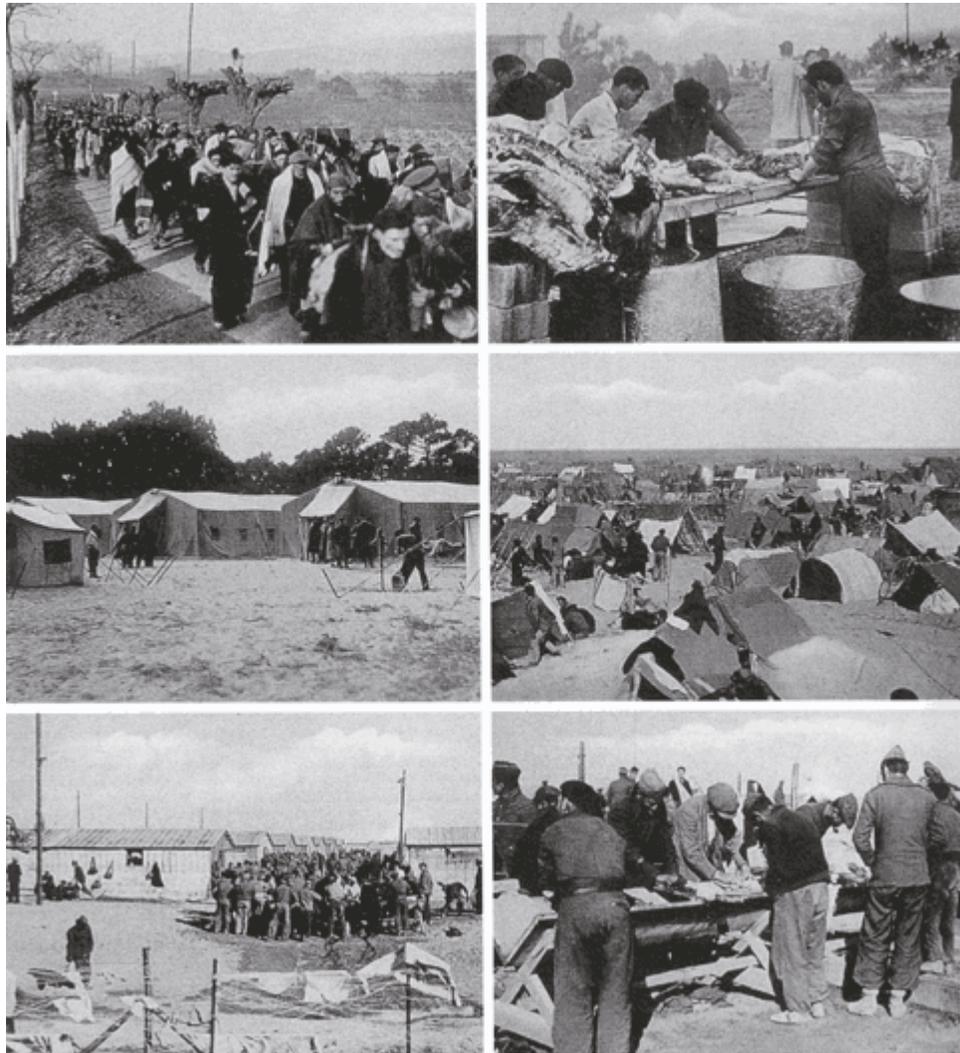
Foto en Villegas (212)



Escena del éxodo, febrero de 1939 (Foto en Villegas 21)



El camino a Argelès-sur-mer (Foto en Villegas 217)



Escenas del exilio republicano (Foto en Zapatero 42)



Reparto de alimento a los exiliados republicanos españoles

(Foto en Zapatero 32)



Refugiados en el campo de Argelès-sur-mer (Foto en Zapatero 36)

APÉNDICE B:
ABREVIATURAS CORRESPONDIENTES A LAS FUENTES

CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas

CNT: Confederación Nacional de Trabajo

FP: Frente Popular

POUM : Partido Obrero de Unificación Marxista

APÉNDICE C: CRONOLOGÍA

23.I.1932	María Teresa Gracia García nace en Barcelona de Leopoldo Gracia Cantuer y Angeles García Santillán
23.I.1939	TG y su familia se marchan de España tras la caída de Barcelona por los nacionalistas
25.XII.1939	TG y su madre entran voluntariamente en Saint-Cyprien en búsqueda del padre
dic-enero de 1939-40	Los Gracia se trasladan a Toulouse
1948	Los Gracia viajan a Caracas, Venezuela, donde TG trabaja de columnista
1952	TG vuelve a París y se matricula en la Sorbona, donde termina el estudio del periodismo
1957	Fecha de la película <i>El Andén</i> , en la que realiza un papel
1960	Fecha de la película <i>Paris nous appartient</i> en la que realiza un papel
1962	Primer libro, <i>Panama Party</i> , publicado (en francés) bajo el nombre Teresa Gracia Santillán
1969	Se traslada a Roma para trabajar en la FAO
1970-71	Casada y madre de sus dos hijos, Rafael y Raimundo
1980	Vuelve definitivamente a Madrid por su enfermedad
1982	<i>Destierro</i> publicado por Pre-Textos
1984	<i>Las Republicanas</i> publicada por Pre-Textos
1988	<i>Meditación de la montaña</i> publicada por Pre-Textos
1992	Publicación de <i>Casas Viejas</i> y <i>Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura</i> en la misma edición por Endymión
1998	Publicación de <i>Manifiesto contra el verso libre</i> por Huerga Fierro y la antología <i>Ocho poetas raros</i> en que se incluyen varios poemas de <i>Meditación de la montaña</i>
10.IX.2001	Teresa Gracia muere en Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Joaquina. Entrevista personal (Madrid). 22 de enero de 2003.
- Alted, Alicia. "El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las mujeres." En *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 4 (1997): 223-238. *Proyecto Clío*. 1-15. Acceso 25 de septiembre de 2002. <http://clio.rediris.es/exilio/mujerex/mujeres_exilio.htm>.
- . "La historia olvidada." *El País*. 12 de enero de 2003. 12-13.
- Aszyk, Ursula. "La cuestión de la vanguardia en el teatro español durante el período de la transición política." *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Ed. de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Univ. Park (PA): Estreno, 1999. 137-146.
- Bookchin, Murray. *The Spanish Anarchists: The Heroic Years, 1868-1936*. New York: Harper Colophon, 1977.
- Carr, Raymond y Juan Pablo Fusi Aizpurua. *Spain: Dictatorship to Democracy*. London: George Allen & Unwin, 1979.
- Castellón, Alfredo. Entrevista personal (Madrid). 22 de enero de 2003.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century*. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- De Vicente Hernando, César. "Escribir el pasado contra el presente: Las republicanas." *Revista de la asociación de Directores de Escena en España (ADE)* 64-65 (1998): 82-90.
- Dreyfus-Armand, Geneviève. *El exilio de los españoles en Francia: de la Guerra Civil a la muerte de Franco*. Trad. de Dolors Poch. Barcelona: Crítica, 2000.
- . "El exilio republicano en Francia." *Exilio*. Dir. Virgilio Zapatero. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002, 178-193.
- Gilmour, David. *The Transformation in Spain: From Franco to Constitutional Monarchy*. New York: Quartet Books, 1985.
- Gracia, Teresa. "Campo de concentración." Manuscrito inédito, sin fecha. 1-4 (falta núm. 3).

- . Carta a Aurora de Albornoz. 8 de agosto de 1975. 1-3.
 - . Carta a Jesús García Sánchez. 8 de enero de 1987.
 - . Carta a Joaquina Aguilar López. 16 de julio de 1981.
 - . Carta a Jordi [Apellido no conocido]. 18 de septiembre de 1985. 1-2.
 - . Cartas a Manuel (Manolo) Borrás. 29 de diciembre de 1982, 1 de mayo de 1983, 21 de junio de 1983.
 - . *Casas viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*. Madrid: Endymión, 1992. 7-16.
 - . *Destierro*. Valencia: Pre-textos, 1982.
 - . Entrevista con Alicia Alted en Madrid. 7 julio de 1995. 3 cintas.
 - . "La ex-exiliada." Manuscrito inédito, sin fecha. 1-15.
 - . "La música de la montaña." *Ocho poetas raros: conversaciones y poemas*. Eds. Miguel Ángel Bernat y José María Parreño. Madrid: Ardora Ediciones, 1992. 61-85.
 - . *Las Republicanas*. Valencia: Pre-textos, 1984.
 - . *Manifestación contra el verso libre y cuarenta y tantos sonetos al soneto*. Madrid: Huerga y Fierro, 1998.
 - . *Meditación de la montaña*. Valencia: Pre-textos, 1988.
 - . "Prólogo al lector." *Casas viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*. Madrid: Endymión, 1992. 7-16.
 - . "Recuerdos teatrales de un español ofendido en Francia." Manuscrito inédito, sin fecha. 1-4.
 - . "Un libro, una aventura, Alberto Cardín." Valencia: Pre-textos. Manuscrito sin fecha. 1-2.
- Hooper, John. *The New Spaniards*. London: Penguin, 1995.
- . *The Spaniards*. London: Penguin, 1986.

- Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Izard, Pierre. "Argelès-sur-mer. L'exode espagnol." *Plages d'Exil: Les camps de refugies espagnols en France – 1939*. Nanterre: Bibliotheque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), 1989. 213-218.
- Kamen, Henry. *Spain, 1469-1714: A Society of Conflict*. London: Longman, 1983.
- Marco, José María. "El arte de la lira: Entrevista con Teresa Gracia." *Quimera: Revista de Literatura* 87 (1989): 48-55.
- O'Connor, Patricia. *Dramaturgas Españolas de Hoy: Una Introducción*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Payne, Stanley. *The Franco Regime, 1936-1975*. Madison: U of Madison P, 1987.
- Paulino, José. "Dos escenarios para la memoria del exilio." Manuscrito inédito, sin fecha. Universidad Complutense (Madrid): 1-15.
- Quintero, María Cristina. *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1991.
- Serrano, Virtudes. "La expresión dramaturgic de Teresa Gracia: vida y territorio." *El exilio teatral republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: GEXEL, 1999. 379-390.
- Stein, Louis. *Beyond Death and Exile: The Spanish Republicans in France, 1939-1955*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- Thomas, Hugh. *The Spanish Civil War*. New York: Harper, 1961.
- Villegas, Jean-Claude, ed. *Plages d'Exil: Les camps de refugies espagnols en France - 1939*. Nanterre: Bibliotheque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), 1989.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Zapatero, Virgilio, dir. *Exilio*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002.

Zaza, Wendy-Llyn. "Imágenes del exilio en la dramaturgia femenina." *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Ed. de Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Univ. Park (PA): Estreno, 1999. 39-47.

OBRAS CONSULTADAS

- Abellán, José Luis. *El exilio español de 1939*. Tomos IV y VI. Madrid: Taurus, 1976-78.
- Alted Vigil, Alicia. “El exilio de los niños.” *Exilio*. Dir. Virgilio Zapatero. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 2002: 124-133.
- Cros, Pierre. *Saint-Cyprien de 1939 à 1945*. Canet: Editions Trabucaire, 2001.
- Dolgoft, Sam, ed. *The Anarchist Collectives: Workers’ Self-Government in the Spanish Revolution (1936-1939)*. New York: Free Life Editions, 1974.
- “Exilio: La historia olvidada.” (Reportaje compuesto por diversos artículos) *El País Semanal*. 12 de enero de 2003: 14-25.
- Falcón, Lidia. *Mujer y sociedad*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1973.
- Grando, René, Jacques Queralt y Xavier Febrés, eds. *Camps du Mepris: des chemins de l’exil à ceux de la resistance 1939-1945*. Canet: Editions Trabucaire, 1999.
- Marichal, Juan. “Las fases políticas del exilio (1939-1975).” *El exilio español de 1939*. Tomo IV. Ed. José Luis Abellán. Madrid: Taurus, 1976. 229-236.
- Preston, Paul. *The Coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic*. London: Routledge, 1994.
- Ragué Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España, de 1975 hasta hoy*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Ramón Resina, Joan, ed. *Disremembering the Dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy*. Atlanta: Rodopi, 2000.
- Rodrigo, Antonina. *Mujer y exilio, 1939*. Madrid: Compañía Literaria, 1999.
- Rolland, C., dir. *Histoire(s) d’un Siècle à Argèles-sur-Mer*. Argèles-sur-Mer: Mairie d’Argèles-sur-Mer, 2000.

Villán, Javier. "Escribir para la muerte." *El Mundo*. Madrid, 15 de septiembre de 01. Acceso 27 de septiembre de 2002. <http://www.el-mundo.es/papel/2001/09/15/opinion/1047649_imp.html.>

Zatlin, Phyllis. *Cross-cultural approaches to theater: the Spanish-French connection*. Metuchen: Scarecrow Press, 1994.

Zavala, Iris y Myriam Díaz-Diocaretz, coords. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Tomo V. Madrid: Dirección General de la Mujer, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1993-98.

Zaza, Wendy Llyn. *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia femenina de la España contemporánea*. Auckland: U of Auckland P, 2000.