

MADRES MALAS Y LITERATURA DEL EXILIO

M. Carmen Molina Romero

Universidad de Granada

RESUMEN

Existe un denominador común a una serie escritores contemporáneos de origen español pero de expresión francesa, como Agustín Gómez Arcos, Jorge Semprún o Michel del Castillo, que se materializa como una temática recurrente en sus obras. En casi todas sus novelas puede descubrirse una mujer «mala» y, para más señas, la figura de la madre y la necesidad que tienen de hablar de ella. ¿Qué ocurre cuando la madre, real o simbólica, resulta ser mala, bien porque reniegue de su función principal, la maternidad, o de su función social? Madrastra también la madre patria que ha expulsado de su regazo a estos autores, entonces niños de la guerra. En sus imaginarios, estas dos realidades están demasiado cercanas para evitar que no se confundan. España se ha convertido en una madrastra para ellos, una madre cruel que les fuerza al exilio y les obliga a renegar de su lengua.

PALABRAS CLAVES: exilio, lengua, madre, literatura franco-española siglo XX.

ABSTRACT

There is a common factor to several contemporary authors of Spanish origin but with a French expression, such as Agustín Gómez Arcos, Jorge Semprún or Michel del Castillo, which comes to a recurrent subject matter in their works. In nearly all of their works we can find out an «evil» woman and, to be more specific, the mother figure and the necessity they have to talk about it. What is the matter when that mother, true or symbolic, turns out to be evil by denying either her main duty —motherhood— or her social one? A stepmother also is the mother country that has expelled these writers —then war babies— from their lap. In their fiction these two realities are too close as not to be confused. Spain has become a stepmother to them, a cruel mother who sends them into exile and makes them deny their mother tongue.

KEY WORDS: exile, language, mother, 20th century French-Spanish literature.

¿Sería arriesgado decir que detrás de toda obra literaria que se precie se esconde una mujer y, casi siempre, una mujer mala? Esto parece hacerse realidad cuando consideramos una serie de autores contemporáneos, nacidos en el siglo XX en España, pero que han elegido el francés como lengua de expresión literaria. Nos referimos a Agustín Gómez Arcos, a Jorge Semprún y a un autor como Michel del Castillo para quien, pese a estar nacionalizado francés, la cultura y la influencia



española tienen un gran peso en sus libros. De padre francés y madre española, este último conserva su apellido castellano y crea una obra literaria que, en gran medida, se sustenta en la búsqueda incesante de la madre y de la razón de su abandono.

¿Es cierto que detrás de toda obra literaria estaría, para más señas, la madre y la necesidad de hablar en cierto modo de ella? ¿Qué ocurre entonces cuando la madre, real o simbólica, resulta ser mala? ¿Puede haber una mujer peor que aquella que reniega de su función principal, la maternidad, y es capaz de abandonar a su hijo en plena guerra para salvarse más fácilmente, a sabiendas de que será deportado a un campo de concentración nazi? Madre(s) en definitiva que no desea(n) o no ama(n) a sus hijos, que se alejan de ellos, por muerte natural o abandono voluntario. Madrastra también la madre patria que ha expulsado de su regazo a estos autores, entonces niños de la guerra. En sus imaginarios, estas dos realidades están demasiado cercanas para evitar que no se confundan. España se ha convertido en una madrastra para ellos, una madre cruel que les fuerza al exilio y les obliga a renegar de su lengua. Desgarro del exilio, desgarró de la lengua y desgarró de la madre van unidos para esos niños vapuleados por las circunstancias bélicas. En *L'Algarabie*, aunque escrita por Semprún en francés, numerosos fragmentos o frases aparecen en español. Para sus escritos más íntimos el protagonista, Rafael Artigas, emplea el español y compone concretamente un poema en honor, o más bien habría que decir «en ultraje» a la madre patria y al deseo de regresar a ella. Se trata de una sodomización simbólica inspirada en el cuadro de Goya «La Marquesa de Solana»:

*La madre patria se abrirá de piernas:
Llegaremos a nado
por el estuario oceánico del sexo
hacia lo ignoto y lo recóndito,
o entraremos a saco
por el ojo del ano... (Semprún, 1981: 33)*

Carlos Bustamante, otro personaje de esta misma novela y para más señas doble del personaje central (en él se opera una transubstanciación del alma de Artigas), detesta la España de Franco; para él no es una patria sino una «déchirure» y afirma, jugando con la repetición del sonido [m] contenido en la palabra madre, que «tout y est merdique, minable, mesquin, marécageux, momifié, mortel» (Semprún, 1981:298). Esta aliteración de consonantes iniciales en esos seis adjetivos no es ociosa. El rechazo de la madre patria se expresa a través de un juego sonoro que se sitúa, precisamente, en la esfera del sonido [m]. Este expresivo sonido maternal, cuya repetición aparece en palabras como «mamá» o «mimo» o en el balbuceo del niño, toma una connotación negativa en el ejemplo.

Este planteamiento nos lleva a interesarnos por un análisis de la figura de la madre en las novelas de los autores citados, que oprime con un amor espléndido y temible. En el centro de estos mundos de ficción encontramos siempre al niño y el intenso influjo de la relación con la madre: en cierto modo son, todos, niños mal queridos, cuya memoria está inoculada por la ausencia de la madre o su desamor. No pueden escapar de la tiranía de una felicidad a la vez exultante y fúnebre de una

infancia que ya no pueden recuperar. Amputados de esa niñez conservan una melancolía que se traduce por una obsesión de la madre y de la palabra. La magia de la lengua y el deseo de escritura se gestan en ese momento.

Antes de adentrarnos más en el tema debemos considerar el grado de imbricación entre vida y ficción en la obra de los autores y que producirá una interrelación entre niveles diegéticos. La representación de la madre y su presencia pueden desplazarse e intensificarse del nivel extradiegético al metadieético. En este sentido el caso de Semprún estaría situado más cerca del polo extradiegético, pues partiendo de un recuerdo de su infancia bien concreto y de la pérdida de la madre a los 8 años, el escritor desarrolla la necesidad de escribir para hablar de esta escena primera, primitiva o primigenia. La madre real hace una incursión en la diégesis y actúa como elemento que la origina. En el segundo segmento se encontraría Michel del Castillo, en cuya obra se injertan recuerdos autobiográficos de modo tan natural que resulta imposible desligar la vida de la escritura. La frontera entre el nivel extradiegético y el metadieético se diluye al proponernos una imagen de la madre que surge tanto de la realidad como de la ficción. En tercer lugar aparece Gómez Arcos, cuya representación de la madre se sitúa dentro de la ficción, desligada de un sustrato biográfico. La madre es, para este exiliado rezagado de mediados de los años 60, un elemento clave de sus novelas en tanto que símbolo de la familia y del orden establecido que va a contestar su papel social.

Cada autor depura así en su discurso una representación de la mujer: Semprún proyecta una imagen de la Mujer con mayúscula y de la feminidad. Michel del Castillo no crea en realidad más que un único personaje femenino, gigante y tentacular, que está presente en cada una de sus obras, su madre. Gómez Arcos estira los trazos de sus personajes femeninos hasta el límite, haciéndolos más ricos y complejos que los masculinos —sin duda también más malos—.

Las ficciones del almeriense Agustín Gómez Arcos están ancladas en la infancia, desde donde se pretende obtener una mirada nueva sobre el mundo. En su emblemática novela *L'Agneau carnivore* (1975) nos presenta una infancia a la vez «mimada» y truculenta: Ignacio está atrapado en un mundo infantil cerrado y agobiante donde se admiten, sin embargo, toda clase de libertades. La madre permitirá todo al niño incluso el incesto con su hermano mayor, a condición de que no franquee los muros que rodean la casa, de modo que hasta los 11 años no saldrá del recinto familiar subyugado por la presencia materna. Una madre castradora y todopoderosa reina en un espacio asfixiante. Las madres de Gómez Arcos son egoístas; aspiran a una empresa personal importante a costa de sus hijos. Por lo general, son niños angustiados y silenciosos que heredan los errores y los fracasos de los padres. El matriarcado es un elemento categórico en las novelas de este andaluz afinado hasta sus últimos días en París: la figura de la madre se dibuja imponente mientras que los padres son seres grises, anodinos o cobardes. Madre mala es una asociación recurrente en el imaginario de este escritor, pues no hay nada mejor que una madre mala para despertar la conciencia del lector, sorprenderlo y ayudarlo a que se sacuda el conformismo. El escritor tiende a insertar un elemento subversivo (a veces también fantástico) en lo cotidiano para transgredirlo y transformarlo en símbolo. Las imágenes que Gómez Arcos nos ofrece en sus relatos son grabados al agua fuerte de una España negra y ancestral.



En *L'Agneau carnivore* la guerra ha destruido la pareja que formaban Matilde y Carlos y sus ilusiones de crear un mundo distinto. En el seno de esta familia de cadáveres en descomposición viene al mundo Ignacio, el segundo hijo del matrimonio, engendrado en el desamor. Enseguida se establece una extraña relación con la madre que vive enterrada en un mundo de silencio. Enclaustrada voluntariamente en su casa, se empeña en destruir todas esos valores convencionales de jovencita de buena familia en los que había sido educada. Su mayor reto es desterrar cualquier sentimiento de amor codificado socialmente, ya sea el amor materno, el amor de pareja, el amor a Dios...

Esta madre poco corriente, autoritaria y llena de odio, fascina sin embargo al niño. Él presiente que ese comportamiento aberrante es en realidad un desmontaje implacable del modelo de la madre e intuye la herida abierta que esconde su progenitora. Matilde lucha heroicamente contra la carcasa osificada de madre de familia y de esposa perfecta que la sociedad y ella misma le han colocado. Tras esta madre cruel y monstruosa se esconde a fin de cuentas una rebelde y su hierático rechazo de la educación de las mujeres, del matrimonio, del papel de las mujeres en la guerra y la represión. Matilde logrará subvertir con su actitud la relación estanca y unívoca entre víctimas y verdugos como ya indica el significativo título de la novela, el cordero carnívoro, donde la víctima ya no se presta al sacrificio y se opone a su destino.

Matilde considera su segunda maternidad como una «mezquina utilización de su persona»¹ (Gómez Arcos, 1975: 55). En esa sociedad (franquista) que domestica los instintos transformándolos ya sea en amor materno-filial, en amor heterosexual, en amor religioso, las jóvenes son «una inversión a largo plazo» destinada a «loca manía procreadora» de los hombres y a conservar las normas del sistema patriarcal². Este discurso del hombre sobre la mujer —«femme-épouse, femme-mère, femme-soutien d'un univers créé par l'homme pour satisfaire égoïstement ses besoins» (Gómez Arcos, 1975: 56)— le otorga el papel de víctima complaciente (Gómez Arcos, 1975: 51). Esta sociedad nos presenta a las mujeres como seres sedientos de

¹ Existe una connotación negativa de la maternidad en esta novela que reduce a la mujer a un receptáculo de simiente, por su contribución a la construcción de la sociedad y su jerarquía: las madres burguesas son, en este sentido, las que están peor valoradas al encargarse de perpetuar el orden establecido de la España franquista. También se dibuja el tema de la gestación monstruosa y deformante y de la vampirización del feto sobre la madre. En *Un Oiseau brûlé vif*, Celestina enferma literalmente con el embarazo que su insaciable marido le hace padecer; se rompe bajo ese peso abrumador que la troncha como una flor. A partir de ese momento el brigadier Abel Pinzón deberá plegarse a sus deseos y no penetrarla nunca más, por lo que se verá obligado diariamente a apaciguar sus imperiosas necesidades con una prostituta. Una vez muerta su mujer, se casará con Luciole, quien se convertirá en la segunda señora Pinzón. Los vencedores, especialmente los miembros de los cuerpos represivos, tienen esposa y puta. Véase a este respecto el caso del jefe de policía Germán Enríquez en *Scène de chasse (furtive)*.

² En términos de Carmen Alborch, diríamos que «la madre se convierte en una especie de perfeccionista de la socialización femenina, una fiel intérprete del rol tradicional femenino» (ALBORCH, 2002: 91).





violaciones y de embarazos, que consienten en prostituirse³ y sacrificar sus vidas para atender el fruto del gozo irresponsable de los hombres. Matilde reivindica su derecho a ser víctima, pero no una víctima cualquiera, no la víctima del hombre ni del cataclismo franquista que aqueja al país sino una víctima de primera mano.

Tras esta lucha inaudita, el desquite de Matilde se consumará a través de sus hijos Ignacio y Antonio, quienes la ayudarán a salir de su inmovilismo y de su silencio, y no precisamente a través de la venganza sino gracias al amor, pero al amor fuera de toda prescripción social, el que surge de la «pureza del pecado» (Gómez Arcos, 1975: 18). Este fruto extraño será ella la que ha contribuido de forma especial a crearlo: su obstinada falta de amor y la implantación de relaciones de odio propician la muerte del amor convencional y el nacimiento de otras relaciones, más verdaderas y profundas, las del amor ilícito entre sus dos hijos.

Las parejas que encontramos en otras novelas de Gómez Arcos no serán más que un pálido reflejo de este esquema: D.^a Jacinta Villalobos y D. Fermín en *Scène de chasse (furtive)*, Celestina y Abel Pinzón en *Un oiseau brûlé vif*. Parejas antitéticas que se oponen casi como contrarios: ángel-demonio, bella y bestia. Esta influencia obsesiva de la madre y del universo femenino converge en una habitación de la casa, lugar emblemático donde los personajes dan rienda suelta a sus pasiones más oscuras. Generalmente se trata de la habitación de la madre donde, una vez muerta, los hijos⁴ van a perpetuar su presencia manteniendo viva la tara congénita heredada de ellas.

Los recuerdos del niño que fue Jorge Semprún están profundamente marcados por la muerte prematura de la madre y se encuentran diseminados por toda su obra de modo más o menos elaborado. Por su madre, Jorge Semprún se emparenta con la conocida familia Maura prediciendo así la trayectoria política que habría de jugar el escritor madrileño. Este autor recrea la figura materna a través de los recuerdos idealizados del niño y luego del adolescente que desembocan en el descubrimiento de la feminidad y de la literatura. En *L'Algarabie*, Rafael Artigas se detiene a

³ La figura de la prostituta es otro tipo clave del imaginario del autor. Con dos variantes principales: la puta virgen (Ketty en *Scène de chasse (furtive)*, Araceli en *Un Oiseau brûlé vif*, ambas hijas respectivamente de prostitutas) y la prostituta de ideología roja (María Republica que se redime en un convento o Feli la loca que trabaja de criada en casa de Paula Martín). El destino que la sociedad impone a la mujer oscila, pues, entre esos dos polos, madre abnegada o prostituta. Jorge Semprún también hace referencia a este aspecto, pero sólo utilizado con una función erótica en la que también interviene el uso del idioma:

«De fait, il avait dit *guapa* en castillan, et Perséphone avait répondu dans la même langue, dont elle n'avait pas l'habitude et qu'elle parlait avec un accent français assez touchant. «No me llames *guapa*, llámame *puta*», s'était-elle écriée avec une violence soudaine. Il avait obtempéré, l'appelant désormais *pute*, ma petite *pute*, petite reine des belles *putes*» (Semprún, 1981: 52-53).

⁴ Casi siempre mujeres (Paula Pinzón, Carlota Villalobos) o bien hombres de tendencias homosexuales (Ignacio) o transexuales (Pepito).

describir, en una especie de monólogo interior, la habitación de la madre muerta, lugar prohibido y deseado en el que el personaje penetraba de niño para tocar y oler la ropa y los objetos personales de la madre. Espacio envolvente por antonomasia⁵, célula embrionaria de toda creación y todo discurso. Escena simbólica que se repite con otros personajes, como con el director de cine Karel Kepela en *La Montagne blanche* (Semprún, 1986: 211-221). Es justamente esta escena primera o primordial la que desencadena la necesidad de escribir para Artigas, pero también para el autor, como nos lo cuenta en *Federico Sánchez vous salue bien*:

J'étais devant cette porte, une vie plus tard.

J'avais écrit des années auparavant tout un roman, *L'Algarabie*, pour pouvoir parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel. J'étais dans le couloir de ce roman, la chambre maternelle de ce roman. J'y étais vraiment, plus d'un demi-siècle plus tard (Semprún, 1993: 330).

Para Semprún la desaparición de la madre debe ser entendida también como abandono y desamor. La mujer es el motor del mundo o, por lo menos, de la creación literaria como donadora de la palabra y de oralidad. Puede producirse un deslizamiento peyorativo de este sentido, en tanto que creadora de un discurso artificial o falso, como subrayará Michel del Castillo. El conflicto existencial tanto de Semprún como de Michel del Castillo se vuelve muy pronto un conflicto lingüístico donde la mujer juega un papel importante. En Semprún, mujer y escritura (y en general el arte) salvan al hombre de la nada y de la muerte. Semprún ha sido arrancado literalmente de su mortal experiencia del campo de concentración por estos dos elementos que se dan cita de forma continua en sus novelas. Los héroes semprunianos son, por lo general, hombres maduros y cultivados (escritores, artistas o intelectuales) con una vida sentimental y sensual intensa. Sus mayores deleites son los libros y las mujeres: Carlos Bustamante o Rafael Artigas sienten una curiosidad intelectual inagotable y profesan el culto a la mujer y a la feminidad; Juan Larrea⁶ en *La Montagne blanche* «aime caresser les femmes, écrire, boire» (Semprún, 1986: 109-110). En *Federico Sánchez vous salue bien*, Semprún hace referencia igualmente a su debilidad especial por las mujeres y los libros (Semprún, 1993: 13).

Jorge Semprún y Michel del Castillo entrelazan en sus ficciones dos temas mayores, la mujer y la lengua. Mujer y lengua son entidades penetrables, permeables frente al otro. La mujer es el ser oral por excelencia en el universo sempruniano

⁵ Pepito o Pepi, el héroe-heroína que protagoniza la última novela de Gómez Arcos, también entra en la habitación mortuoria de la madre y hace de ella el lugar de encuentro con su viril amante. En *La femme d'emprunt* la habitación de la madre muerta gesta la transformación del chico en mujer, permite la apropiación de la feminidad.

⁶ Los personajes de Semprún siempre han utilizado a las mujeres para agarrarse a la vida. A Juan Larrea las mujeres lo han salvado de sus recuerdos mortales primavera tras primavera. Pero esta vez, la joven judía Nadine, que está con él, no conseguirá que supere la detestable llegada de esa estación que le lleva de regreso a Buchenwald, y se suicida arrojándose al río.

donde se la define como «sexe et discours, cul et oracle, sirène et succion» (Semprún, 1981: 335). En *L'Algarabie*, novela con focalización omnisciente (interna y variable, casi siempre, a pesar de los escrúpulos del narrador), la joven Perséphone es un personaje opaco, inasible para el narrador porque Artigas, el gran seductor ante el que todas las mujeres se rinden, no ha querido penetrarla. Existe igualmente todo un juego en la novela sobre los distintos significados de «lengua»: conocer las lenguas, la lengua es su especialidad, etc. Ambos autores desarrollan un discurso metalingüístico importante donde no sólo se resaltarán la oposición (Del Castillo) o fusión (Semprún) del español y el francés sino también donde será cuestión de su relación con la lengua literaria y con la escritura.

La mujer está presente en dos momentos lingüísticos decisivos. Primero en el momento de la adquisición de la lengua: cuestiones que relacionan a la madre con la adquisición del lenguaje y del idioma. Ella es el elemento imprescindible por el que pasa la conquista de la expresión oral que le permitirá al niño plantearse como sujeto lingüístico. El niño aprende de la madre la lengua que le servirá para analizar el mundo, de hecho ésta se llama del mismo modo en casi todas los idiomas: lengua materna. En ese momento su poder y su influencia es total, pues ella decidirá la suerte lingüística del niño. Dice Carmen Alborch, citando a Marcela Lagarde, que la madre «es el agente activo de tu desarrollo personal, impulsa tu evolución, construye tu independencia, te da la palabra» (Alborch, 2002: 90). En este sentido la madre ejercerá una castración lingüística simbólica, pues reduce al padre al silencio y obliga al hijo a hablar su mismo lenguaje (aspecto que se puede apreciar literalmente en Gómez Arcos). Los autores aquí estudiados reemplazan su lengua materna por otra de escritura, adquirida posteriormente, y deben realizar un cruento trabajo de deshuesamiento lingüístico para arrancar esa primera lengua de la que conservarán una profunda huella en sus escritos. La otra lengua es la que les permite acceder a la literatura y les dará su consagración como escritores. Su lengua materna no les consiente expresarse por distintos motivos: intolerancia, censura, violencia o incapacidad.

El momento de apropiación de la lengua literaria está también profundamente moldeado por la mujer o, por lo menos, así lo piensa Michel del Castillo, sobre todo en el caso de la literatura y de la lengua francesa. En su ensayo *Colette, une certaine France* (1999), profundiza en este aspecto y formula una aguda crítica: el hombre accede a la literatura por la mujer tanto por lo que se refiere al contenido como a la forma. Este arte lingüístico nace del deseo de posesión de la mujer y del discurso que ella exige. Sexo y lengua se unen de manera especial en la búsqueda del ideal femenino y su expresión. No sólo la necesidad de hablar de la madre lleva a Jorge Semprún y a Michel del Castillo a la escritura, sino que el elemento femenino moldeará una vez más y sin que ellos lo sepan sus lenguas y su amor a las palabras. Afirma el escritor de origen franco-español que la lengua y la literatura francesas llevan impresas la huella femenina más que las otras y que le deben mucho a las mujeres y al arte de la conversación tal y como ha sido practicado en el país vecino, donde alcanza su máxima expresión. Son ellas las que han instaurado la retórica del amor pues «han obligado a los hombres a verter sus gruñidos en una lengua delicada, simple, rápida, sensible a la gramática». «El arte femenino civiliza a los hombres» en tanto que modo de decir correctamente el amor o la felicidad (de hecho es posible



amar tanto en la vida como en la lengua⁷). En este sentido la lengua francesa es ejemplar porque se pliega a esa retórica, su expresión se ajusta especialmente a ese deseo de dejarse seducir por las formas del lenguaje. Volvemos a encontrar la idea de la mujer como ser oral, pero ahora con una connotación peyorativa, en tanto que generadora de una lengua codificada, artificiosa o falsa. No sin razón esta tradición femenina produce en Francia «les précieuses ridicules» y promueve una idea frívola del amor.

Michel del Castillo, también madrileño de nacimiento, tiene una madre fascinante y aterradora a la que adora con locura y que hará de su vida un infierno. Aunque separados por una decena de años, las condiciones que rodean la infancia de Michel del Castillo recuerdan en muchos puntos a las de Jorge Semprún: ambos niños se pasean habitualmente por el Retiro; sus madres aparecen en los mejores círculos republicanos y conocen a intelectuales de primera fila. Destacamos en este sentido que ambos escritores relatan cómo García Lorca figuraba entre los conocidos de sus padres y cómo la imagen del poeta permanece ligada al comienzo de la guerra civil⁸ (Semprún, 1981: 137, Del Castillo, 2001: 27). Además la ruptura con la madre se produce a una edad similar, en torno a los nueve años, aunque en el caso de Del Castillo se agrava al coincidir con la guerra y el exilio. Ambos sufrirán también la terrible experiencia de los campos de concentración nazis.

A los nueve años es abandonado por su madre, periodista republicana, y llevado a un campo de concentración alemán. Su progenitor francés le traiciona igualmente, pues no sólo los delata cuando se refugian en Francia sino que no acude en su ayuda tras la guerra europea. El niño sufre la guerra civil, el nazismo, el internamiento en orfanatos cuando es repatriado a España y el abandono más absoluto. Enfermo y exhausto consigue volver a Francia en el 54, donde es acogido por unos tíos paternos; en el 57 escribe su primera novela, *Tanguy*, con los restos del naufragio de una memoria atormentada. A partir de entonces Michel del Castillo nos ofrece una lancinante autobiografía del dolor y la crueldad con una pertinaz reescritura de lo esencial: sus trazos recrean una y otra vez la figura abyecta y seductora de la madre y lo que será su relación de amor-odio con España. Presente en la mayoría de sus novelas, el interés por la madre no se agota con *Rue des Archives*, donde relata los últimos días de su progenitora impotente. Tras una momentánea mirada a la figura del padre y a sus desencuentros en *De père français*, su última trilogía de la que tan sólo ha publicado los dos primeros volúmenes (*Les Étoiles*

⁷ Marguerite Yourcenar también ha criticado esta noción literaria del amor a la francesa (que va de *Andromaque* a *L'Éducation sentimentale*), donde se mezclan emoción, sensualidad, celos, ambición (YOURCENAR, 1980: 72).

⁸ La presencia de la poesía de Lorca en estos escritores lingüísticamente exiliados es un denominador común. Véase también el caso de Adelaïde Blasquez y de su novela *Le Bel Exil*, de la que no hemos hablado en este estudio por falta de tiempo. En *Les Étoiles froides* distintos personajes (Elisa y su hermano Rafael, Clara del Monte, Lina) citan a Lorca, «mot de passe de toute une génération» (DEL CASTILLO, 2001: 71). Su poesía expresa la verdad del país, su destino y su tribunal de sangre.

froides y *Les Portes du sang*), retoma la encuesta sin fin del niño-escritor sobre la madre desde diferentes puntos de vista. Recompone esta vez el puzzle a través de distintas voces, preferentemente femeninas, e indaga en la infancia de la madre-niña para descubrir su traición original.

Si al nombre de «madre» en español, cargado de crueles connotaciones para el niño, el escritor ha preferido sustituir la dulzura del nombre francés «mère», deliciosamente equívoco en esta lengua (*mère maternelle* - *mer maritime*), es porque necesita de este bálsamo para poder hablar de sus heridas y del odio que habita en él. Bajo la suavidad de la dicción francesa se esconde, sin embargo, el odio español que lo ha engendrado y ha hecho de él lo que es. Existe una profunda fractura entre el fondo y la forma en los escritos de Michel del Castillo, como también refleja su nombre híbrido o su relación compulsiva con la madre patria.

En sus últimas novelas Michel del Castillo nos habla una vez más de la «terrible fuerza de las mujeres» y de la necesidad que tiene el hombre de ella, ya sea a través de la madre, de la amante, y cómo todos buscan «una falda donde esconder sus penas de niños». Mientras que las mujeres no necesitan a nadie y atraviesan los siglos con sus velos de viudas, rígidas e impasibles, victoriosas (Del Castillo, 2001: 132). Imagen especialmente inspirada en España, como la del combate que opone a hombres y mujeres y que simula el de una corrida.

Je suis née, j'ai poussé dans la plus aride, la plus dure des terres d'Espagne où le plus misérable paysan sait que la guerre oppose les hommes aux femmes et que, dans ce combat, ce sont les femmes qui finissent par l'emporter, usant et corrodant l'énergie des mâles. Quel imbécile a inventé la métaphore « prendre une femme », quand ce sont les femmes qui prennent, absorbent, boivent, et les hommes qui se vident?⁹ (Del Castillo, 2001: 210).

Clara del Monte, la heroína de *Les Étoiles froides*, es una mujer fuerte, una verdadera furia que arrasa todo a su paso (Del Castillo, 2001: 176). El autor pone en tela de juicio numerosas ideas preconcebidas tales como que la mujer es por naturaleza un ser bueno, maternal o que sea el sexo débil. Como Gómez Arcos, Michel del Castillo hace bascular la nitidez de la frontera que separa a víctimas y a verdugos, a inocentes y culpables. Las mujeres dejan por fin de ser las víctimas propicias para convertirse en atractivos verdugos. Ya de pequeño Del Castillo se siente fascinado por el personaje de Milady de *Los tres Mosqueteros*, mientras que los personajes femeninos buenos al estilo de Blancanieves le parecen poco reales y menos seductores. Del mismo modo las relaciones humanas no se dejan analizar de forma simple y resulta difícil decidir en la encuesta que se realiza sobre la historia de Clara quién es la víctima y quién el culpable: ¿la madre desnaturalizada y adúltera o la chica joven malcasada y con un niño pequeño a la que no se le permite vivir? En

⁹ En Gómez Arcos encontramos también esta idea de la mujer como devoradora de hombres, cuyo sexo es descrito como «fleur charnue s'ouvrant sur ses entrailles, porte de la vie, route génétique, caverne du désir, bouche sans cesse assoiffée de liqueur séminale» (*L'Aveuglon*, 1990: 54).



cualquier caso las víctimas de Clara, con sus testimonios directos, se empeñan siempre en mitigar su culpa.

Poco a poco veremos al autor si no reivindicando al menos defendiendo el derecho al cuerpo y a la sexualidad de la mujer, la separación entre mujer y el papel que le reserva la sociedad como madre. Para entender a Clara, última versión de la madre del autor en la ficción y que antes hemos conocido con el nombre de Cándida, Finia o de la Loca, hay que proceder a un desmontaje de la mujer maternal. Michel del Castillo sugiere al oído del lector que su madre tal vez no haya sido tan cruel, tan sólo una mujer atrapada en unas circunstancias socio-históricas concretas que se debate por todos los medios. La sociedad no ve bien que la mujer sea sexualmente activa, así Clara aparece como una especie de Mesalina porque responde a los impulsos de su cuerpo y es capaz de abandonar a un marido o de aceptar a dos hombres a la vez en su lecho. Pero lo que la sociedad no le perdona a Clara es que haya cometido el crimen de abandonar a su hijo de 18 meses y luego, sucesivamente, a los que tendrá con otros hombres, en manos de niñeras, en pensión o simplemente desentendiéndose de ellos.

La opinión condena no la conducta de una mujer concreta sino la de la madre como categoría intocable (Del Castillo, 2001: 215). Clara no acepta el engaño sentimental que supone el hijo para la mujer; si decide conservar el segundo vástago que tiene con su amante francés lo hará solamente mientras le sea útil, hasta que tenga que elegir entre su supervivencia y la de él. Clara es la vida, pero la suya y a cualquier precio (Del Castillo, 2001: 219), y acaba traicionando a todo el que ama, por eso presenta esa doble faceta que fascina y aterra a sus víctimas. Los niños no tienen sitio en la vida de esta mujer para la que sólo cuenta su deseo personal y su bienestar y que siempre estará al lado de los más fuertes, propiciando que la cadena se rompa por el eslabón más débil. La narradora se pregunta si Clara ha sido una víctima de la situación de las mujeres en su momento histórico, si la libertad de los anticonceptivos y del aborto la hubieran salvado de sus crímenes (Del Castillo, 2001: 265). La duda permanece, pues sabe que en la vida de esta mujer hay un misterio que nunca podrá descubrir. El autor se encuentra bien situado para saberlo, ya que tras un vida de escritura recurrente sobre la misma figura no habrá podido aprehenderla totalmente ni acallar la fascinación del niño por la madre mala.

El discurso de Michel del Castillo sobre la mujer enlazaría en cierto modo con el de Gómez Arcos. Cada uno a su estilo, y por caminos diametralmente diferentes, se empeñan en admitir la falta de amor de la madre, su desamor para introducir un discurso nuevo sobre la mujer y los beneficios de su poder maléfico. Estos escritores se arriesgan a explorar nuevas relaciones humanas fundadas en una escritura pertinaz del desafecto materno no convencional.

A la sombra de la madre mala, de mujeres fuertes e imponentes, estos tres autores ofrecen una galería de tipos masculinos que van del homosexual al seductor pasando por el incestuoso y el travestí, optan por una elección donde la mujer es siempre un punto de referencia obligado, objeto de deseo, de admiración o de imitación. Liberarlas de su función de madre les conduce a plantearlas en sus novelas como sujetos aunque sea un sujeto que está bajo sospecha.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBORCH, C. (2002): *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (2001): *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*, Sevilla: Alfar.
- BLÁSQUEZ, A. (1999): *Le Bel exil*, Paris: Grasset.
- CASTILLO, M. del (1957): *Tanguy*, Paris: Juillard. Nueva ed. corregida 1995, Paris: Gallimard.
- (1994): *Rue des archives*, Paris: Gallimard.
- (1998): *De Père français*, Paris: Fayard.
- (1999): *Colette, une certaine France*, Paris: Stock.
- (2001): *Les Étoiles froides*, Paris: Stock.
- (2003): *Les Portes du sang*, Paris: Stock.
- GÓMEZ ARCOS, A. (1975): *L'Agneau carnivore*, Paris: Stock.
- (1978): *Scène de chasse (furtive)*, Paris: Stock.
- (1984): *Un Oiseau brûlé vif*, Paris: Seuil.
- (1990): *L'Aveuglon*, Paris: Stock.
- (1993): *La Femme d'emprunt*, Paris: Stock.
- SEMPRÚN, J. (1981): *L'Algarabie*, Paris: Fayard.
- (1986): *La Montagne blanche*, Paris: Gallimard.
- (1993): *Federico Sánchez vous salue bien*, Paris: Grasset.
- YOURCENAR, M. (1980): *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris: Éd. du Centurion.