CRONILÍRICAS, DE AURORA DE ALBORNOZ, EN EL CONTEXTO DEL MEMORIALISMO FEMENINO DEL EXILIO

Begoña CAMBLOR PANDIELLA

Universidad de Oviedo
begocp@gmail.com

Resumen: La obra *Cronilíricas*, de Aurora de Albornoz, publicada póstumamente en 1991, es analizada en este estudio tomando como base contextual y como modelo de comparación la producción de las memorialistas del exilio, especialmente María Teresa León, Concha Méndez o María Campo Alange.

Abstract: Aurora de Albornoz's *Cronilíricas*, published posthumously in 1991, is analized in this paper taking as contextual base and model of comparison, the literary production of the memorialist women writers of the exile, such as María Teresa León, Concha Méndez or María Campo Alange.

Palabras clave: Aurora de Albornoz. *Cronilíricas*. Memorialismo. Exilio español.

Key Words: Aurora de Albornoz. *Cronilíricas*. Literary Memorialist. Spanish exile.

En 1991, un año después del fallecimiento de Aurora de Albornoz, la editorial madrileña Devenir publicaba *Cronilíricas. Collage*, uno de los textos más personales de la escritora; supone esta obra una incursión decidida en el terreno del memorialismo, aunque la exploración se hace desde una posición de frontera en la que llegamos a confundir motivaciones, discursos e incluso protagonistas diversos. Definir esa diversidad es, precisamente, el objetivo de este estudio, en el que se toma como pauta y marco de reflexión la frecuente presencia del género memorialístico en la producción literaria de las escritoras exiliadas, quienes acompañan a Aurora de Albornoz como raíces inspiradoras y motivadoras tanto en el aspecto creativo como en el vital.

Cronilíricas es una colección de veintidós textos —algunos de ellos ya previamente publicados en obras colectivas o revistas— que comparten como eje predominante la evocación de pasajes, escenas, anécdotas e historias vividas por la autora durante su vida adulta. En general, tres son los motivos que inspiran a Albornoz en la redacción de cada fragmento: las reflexiones surgidas al hilo del fallecimiento de alguna persona admirada o amada (Blas de Otero, Celso Emilio Ferreiro, Salvador Allende, León Felipe, José Bergamín, Concha Meléndez, Ignacio Prat, Enrique Tierno Galván o Alejo Carpentier); la evocación de pasajes vitales compartidos con otros tantos compañeros de nombre bien reconocible (José Olivio Jiménez, Carmen Enjuto, Dolores Ibárruri, Simón Sánchez Montero, Álvaro Salvador, Luis García Montero, etc.); y, por último, la reconstrucción de anotaciones críticas, apuntes o comentarios derivados de la obra literaria o cinematográfica ajena (la poesía de Claudio Rodríguez, o el cine de Visconti y Pasolini, por ejemplo). En cualquier caso, la mayor parte de estos episodios revelan en alguno de sus puntos retazos de cada una de estas tres pautas de contenido, y así podemos asistir, por ejemplo, a una extraordinaria reconstrucción de tono lírico de la figura de Concha Meléndez, en una reflexión situada a medio camino entre el análisis crítico-literario y la evocación de recuerdos personales emocionados. Del mismo modo, cada latido del texto supone el contraste —que no contraposición— entre la vida de la escritora y las vidas de otros que la acompañaron en algún punto del camino.

Si bien la autora selecciona para esta obra la escritura en prosa, veremos que no por ello resulta sencillo definir el género al que se adscribe, pues Albornoz no toma partido definitivo ni por el lirismo, ni por la técnica narrativa, ni por el apunte entrecortado o meramente descriptivo; más bien, como ya anunciábamos, su postura nace de la mezcla de tratamientos literarios diversos y, tal como señala Sánchez Torre (2007: 143) definiendo la producción albornociana completa, se sitúa en una «frontera enunciativa». De hecho, la

colección aparece bajo un membrete que revela la diversidad de su discurso: crónicas líricas, prosa y poesía, *Cronilíricas.* Incluso la organización de los textos elegidos puede parecer, a priori, caótica y difícil de identificar, en tanto responde a una pauta sostenida por el fragmentarismo, según llegan a proponer los títulos de algunos episodios («Palabras tejidas con algunos cabos sueltos», 1991: 93), lo inacabado (no en vano es una obra inconclusa, frenada por el fallecimiento de la autora) e, incluso, lo paradójico o sorpresivo («Alejo Carpentier: irreflexiones a-críticas», 1991: 31).

En conjunto, *Cronilíricas* repasa la vida adulta de Aurora de Albornoz apoyándose en la cronología únicamente como puntal de ordenamiento de los episodios; una vez ese orden (desde el año 1979 hasta finales de los 80) está decidido, el contenido de cada fragmento no revelará fechas del todo precisas ni buscará ofrecer un relato perfectamente organizado, aunque no por ello echemos de menos una motivación claramente definida a la hora de componer la obra. Ambos aspectos del libro son destacados por Albornoz en la nota que le da inicio:

> *Esto no es un libro: es un «collage» de retazos de vida. Vida de quien aquí los reúne; y retazos de vidas de otros. Algunos de estos textos han sido publicados, otros son inéditos. El «collage» se fue organizando a través del tiempo: por eso aquí se sigue un orden: el del nacimiento de los textos* (Albornoz, 1991: 13).

Partiendo del título de una obra de Blas de Otero (*Esto no es un libro*, 1963)[1], Aurora de Albornoz describe *Cronilíricas* como un conjunto de textos, en *collage*, seleccionados y agrupados bajo dos puntos de vista: la presentación de fragmentos de la propia vida en relación con la vida ajena, y el orden dado por el momento en que fueron compuestos; así, el nacimiento de cada episodio responde al encargo de una revista o editorial, al homenaje sobrevenido por el fallecimiento de algún ilustre, o a determinados acontecimientos políticos de relevancia histórica y personal. La autora echa mano de la perspectiva autobiográfica, fijándose en este caso más en el contexto histórico-literario que la acogió, y menos en la reflexión centrada en el «yo» íntimo, en la propia personalidad. Esto marcará, de hecho, la clasificación genérica del libro, que más adelante trataremos de definir. Se trata de una his-

[1] Blas de Otero toma el título de su libro del poema «Canto a mí mismo», de Walt Whitman. Tanto en el caso de Otero como en el de Albornoz, los versos del escritor norteamericano casan de forma muy precisa con sus poéticas personales: «Esto no es un libro; / quien toca este libro, toca a un hombre». Además de una colección de textos, en *collage*, *Cronilíricas* es una manifestación escrita de un ser humano real, unas memorias en cuyas páginas podemos, en palabras de Whitman, tocar a la mujer que les da vida.

toria personal y literaria diseñada a partir de la reunión fragmentaria de las historias de otros, observadas desde un presente más o menos lejano que les imprime intimidad y lirismo, aunque no les reste verdad. Asomándose a la figura de Salvador Allende, Aurora de Albornoz parece precisar con mayor nitidez este esfuerzo evocativo:

> *Son recuerdos fragmentarios los que guardo de él. Me doy cuenta ahora, que quisiera transmitiros, a los que sólo por su nombre y por sus hechos lo conocéis, mis impresiones personales. Mis imaginaciones personales. Hace ya tantos años de todo aquello… No consigo acordarme de ciertos detalles: su manera de accionar —por ejemplo—; o su forma de moverse, de andar por entre los otros* (Albornoz, 1991: 23).

Así, todas las semblanzas e historias aparecidas en *Cronilíricas* nacen, tal y como se expresa aquí, de los recuerdos personales, los cuales, además de usualmente lejanos, están marcados por el proceso de reconstrucción propio de la memoria, que los sitúa en un margen difuso entre la realidad y la imaginación (impresiones, imaginaciones, recuerdos fragmentarios…).

Todas las características expuestas sucintamente hasta aquí (autobiografía, historia personal sumada a la colectiva, memoria, fragmentarismo, discurso de frontera, etc.) relacionan a Aurora de Albornoz con la producción de las escritoras republicanas exiliadas, en su frecuente incursión en el género autobiográfico. Así, podemos analizar su última publicación como parte de un eje literario que conserva los textos memorialísticos de, entre otras, María Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1970), María Campo Alange (*Mi niñez y su mundo*, 1956; *Mi atardecer entre dos mundos*, 1983), Constancia de la Mora (*Doble esplendor*, 1939) o Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*), así como los diarios de Zenobia Camprubí (editados entre 2006 y 2008) o Rosa Chacel (*Alcancía. Ida*, 1982; *Alcancía. Vuelta*, 1983). Todas estas mujeres compartieron avatares vitales, al pertenecer a una misma generación histórica que las asemejó en cuanto a la educación recibida, las vivencias infantiles, o la traumática experiencia de la Guerra Civil y el posterior exilio; de hecho, son precisamente estas vivencias las que promueven gran parte de su literatura. Así, es sobre todo el paso por el exilio, y su dislocación entre una tierra de origen y una tierra (o tierras) de acogida, el motivo inspirador de su atenta mirada al universo autobiográfico. En él, dominan especialmente las evocaciones de la niñez como territorio iniciático, además en clara relación con la patria que, ya en la edad adulta, habrán de abandonar. Así, por ejemplo, María Campo Alange inicia el primer capítulo de sus memorias con un título bien directo: «En busca de la niña que fui»

(Campo Alange, 1990: 49); desde ese episodio se reconstruye una vida completa, asumiendo los primeros años como inicio de la personalidad futura, como «escena arcaica» (Rosa, 2004: 7-163). En esa proyección retrospectiva de la memoria que constituye la escritura autobiográfica, volver sobre el universo infantil supone toparse también por el camino con otras vivencias ya adultas, marcadas por la historia de la España contemporánea:

> *Por las noches sin márgenes de mi recuerdo, vuelta hacia la tercera dimensión de mi vida, he corrido detrás de mi infancia. Emprendida apenas la carrera, una extraña barrera de humo me ha cerrado momentáneamente el paso. Y a través de ella he visto el pasado increíblemente lejos.*
>
> *Sirenas ensordecedoras han clavado la alarma en mi carne. Anuncian la invisible frontera que todos tuvimos que atravesar hace poco, la que divide dos eras, la que ha partido en dos mitades —de contenido tan dispar— la vida de mi generación* (Campo Alange, 1990: 49).

Esta generación de mujeres exiliadas representará en sus escritos memorialísticos el corte vital de la guerra, esa «invisible frontera» que identifica María Campo en su intencionada mirada a los inicios de su vida. La literatura de Aurora de Albornoz comparte este mismo espíritu e intenciones, aunque el hecho de pertenecer a una generación posterior a la de estas escritoras imprime diferentes matices a sus textos. En ese sentido, debemos tener en cuenta que Albornoz nace en el año 1926, cuando ya todas las citadas son adultas y, en contraposición a ellas, asiste a la experiencia de la Guerra Civil siendo aún niña. Su exilio en Puerto Rico se produce, además, mucho después del fin de la contienda, en 1944, dentro de la llamada «Segunda generación del exilio», la de los niños de la guerra. Para ella, la frontera de esa lucha entre españoles no divide toda su historia en dos partes (niña/adulta, España/exilio), como refleja María Campo, sino que corta diametralmente su vida infantil dentro de un único espacio geográfico; en los textos albornocianos es precisamente la infancia la que se bifurca en un paraíso perdido, anterior a la guerra, y un universo traumático, herido de muerte, posterior a ella. Y esa dualidad quedará instalada en toda su producción poética, independientemente del país en que se encontrara su autora en el momento de la composición. Así sucede especialmente en volúmenes como *Poemas para alcanzar un segundo*, de 1961, o *En busca de esos niños en hilera,* de 1967[2], en los que domina de forma evidente la presencia de un sujeto incapaz de olvi-

[2] Para un repaso por la biografía y la poesía de Aurora de Albornoz, relacionando ambas con su escritura autobiográfica, y discutiendo las particulares características del exilio de la escritora, ver nuestro estudio *Hacia todos los vientos. El legado creativo de Aurora de Albornoz* (Madrid: Devenir, en prensa).

dar el horror. De hecho, las frecuentes evocaciones del conflicto van siempre conectadas a sonidos e imágenes, siempre las mismas, vinculadas a los fusilamientos y las bombas. Un claro resumen aparece en *Poemas para alcanzar un segundo* como cabecera de uno de los poemas: «Las golondrinas se callaron en aquel julio. Y permanecieron silenciosas por muchos julios más. Pero los amaneceres se llenaron del ruido de una camioneta con hombres hacia la muerte, y fusiles apurados» (Albornoz, 1961: 21).

El único texto autobiográfico en prosa de Aurora de Albornoz, *Cronilíricas*, deja prácticamente al margen las llamadas a la niñez y se encarga de reconstruir vivencias adultas de la escritora; sólo al hilo de la evocación de sus amigos exiliados gallegos (Rafael Dieste, Luis Seoane, Lorenzo Varela) vuelve a sentir, en esta obra, la necesidad de recordar aquellos dolorosos momentos:

> *Mas en todo caso, imposible seguir uniendo palabras, intentando evocar imágenes, porque llegaba sólo una imagen única: el horror de una niña de diez años sintiendo la violencia de la muerte en torno; una imagen sólo, única, se me alzaba, inmensa, en frente: la niña que era yo aquel julio de 1936* (Albornoz, 1991: 55).

En este caso, como en otros muchos a lo largo del libro, acontecimientos muy puntuales, como una breve imagen, un pensamiento fugaz, la escritura de un texto o una lectura, son la puerta de entrada a los recuerdos. Aquí, necesariamente, recuerdos de una niña de la guerra que, ya mujer adulta, redescubre sus heridas no cicatrizadas, al verlas similares a las de todo el colectivo de exiliados. De esta forma, Albornoz se propone a sí misma como parte de esa vivencia colectiva, «consignando la decisión de convertirse en testimonio de unas circunstancias auténticas vividas en primera persona» (Camblor, en prensa: 296). Tanto en *Cronilíricas*, como en las memorias y diarios de las escritoras exiliadas, la historia personal, mucho más íntima y cercana, se mezcla con la colectiva con el objetivo principal de comprometerse con la revelación de una verdad histórica sometida por mucho tiempo a la censura y al olvido.

1. LA ESCRITURA COMO TESTIMONIO PERSONAL Y COLECTIVO

El repaso a la propia existencia es, de este modo, un motivo frecuente en las escritoras exiliadas quienes, siendo testigos de excepción de aquellos

acontecimientos, «reivindican su historia a través de la escritura y recuperan y reconstruyen con ella su tiempo y su espacio» (Jiménez Tomé y Gallego Rodríguez, 2005: 24). Literatura comprometida con su tiempo histórico, por tanto, pero que no deja de lado la perspectiva individual.

Cabe añadir que el testimonio de las memorialistas no queda dibujado exclusivamente por la experiencia del exilio, sino que forma parte de una reconstrucción global de las vivencias de toda una generación:

> *Aunque las autobiografías, diarios y memorias de estas escritoras abarcan también a menudo otras cuestiones fundamentales de la formación de su identidad, como la experiencia educativa, el compromiso político y las trágicas vivencias de la guerra y, en algunos casos, del exilio, conviene destacar su aportación al conocimiento de cómo transcurría la integración de las españolas de entonces en nuestra sociedad literaria y cómo se produjo, en definitiva, el proceso de formación y evolución como autoras. […]al tiempo que reconstruyen en el recuerdo el tejido de relaciones humanas y profesionales que definía su entorno artístico y cultural inmediato* (Nieva, 2006: 198).

Así, sus proyectos autobiográficos van más allá, al ofrecernos una imagen nítida de cómo discurrió la educación de la mujer en las primeras décadas del siglo XX y cómo, muchas de ellas, fueron paulatinamente teniendo acceso a áreas de la vida pública hasta entonces exclusivas del hombre. María Campo, en sus memorias de niñez, relata perfectamente el instante en que su madre determina negarle el acceso a lecturas diferentes de las infantiles, algo que ella debe asumir en silencio, según mandan los cánones femeninos: «no me quedó otro recurso que el de aceptar pasivamente, confiadamente, aquel gran sacrificio que se me pedía» (Campo, 1990: 121). Pese a esta esperable actitud de pasividad, años después, tal y como manifiesta en *Mi atardecer entre dos mundos*, comienza a escribir «como al dictado de una voz interna y autoritaria» (Campo, 1983: 59); explica de esta manera, en términos casi místicos o mágicos, su acceso final a la cultura, válvula de escape definitiva frente a los condicionamientos de la educación recibida. En contraste claro con esta experiencia, Aurora de Albornoz manifiesta al prologar el poemario póstumo de su padre un acercamiento al universo cultural mucho más temprano:

> *(Me recuerdo, nos recuerdo a mi hermana —más pequeña que yo— y a la niña de siete u ocho años que fui, jugando a decir de memoria poemas de Rubén, a ver cuál de las dos los sabían sin equivocarse: solía ganar mi hermana. Para practicar el mismo entretenimiento nos gustaban también las rimas de Bécquer. Decíamos —de vez en cuando— unos versos sueltos de un mexi-*

> *cano que se llamaba Juan de Dios Peza: sólo unos versos sueltos: los que la voz viva de nuestro padre nos trasmitió; los que su memoria guardaba desde sus años infantiles* (Albornoz 1987: 7).

Aun tomando en consideración estos presupuestos, Albornoz se presenta en los relatos adultos de *Cronilíricas* como una heredera directa de aquellas mujeres que, con su lucha personal y colectiva, dejaron «testimonio a las futuras generaciones de su compromiso con el momento histórico de la España de su tiempo y las razones que les llevaron a ello» (Monforte, 2001: 502). A lo largo de esta obra, podemos comprobar cómo la historia humana y literaria de Aurora de Albornoz acoge ese testimonio; su personalidad es ejemplo y reflejo de los logros conseguidos por aquellas pioneras, en las que se inspira y a las que imita en muchos de los fragmentos, aunque su acceso a la vida pública y al mundo cultural pueda haber sido más temprano y sencillo que el de ellas.

2. PALABRA DE MUJER

Este esfuerzo indagatorio de las memorialistas por situarse en un punto de encuentro entre las vivencias individuales y la Historia colectiva, va aún más allá del mero compromiso con los convulsos acontecimientos históricos de los años treinta y cuarenta. Todas ellas se interesan además por combinar su propia palabra con la palabra de «los otros», plasmando un universo amplio en el que todas las voces, directa o indirectamente, tienen presencia. Opera en este sentido la presentación a lo largo de los textos de numerosos personajes que van acompañando a las protagonistas en su periplo vital. En algunas ocasiones, estos acompañantes forman parte de la genealogía de las autoras, quienes buscan reconstruir sus historias dándoles el fundamento de una estructura social o familiar. Así lo hace Concha Méndez, en un inicio casi picaresco, recuperando su filiación: «Mi carácter aventurero lo relaciono con la vida de mi bisabuelo, mi abuelo y mi padre» (Méndez y Ulacia, 1990: 25). Cabe notar que estas figuras masculinas, que son tomadas como referente, responden también al interés de la autora por dotarse de una existencia previa a su propio nacimiento. De esta manera, la usualmente pasiva protagonista femenina, ese ángel del hogar al que ni siquiera se le permite un acceso a la vida pública, atiende a sus raíces para subrayar con energía su existencia como ser humano, para darse a sí misma una mayor relevancia. La estrategia no carece de importancia, si tenemos en cuenta que la autora busca desde el instante en que acomete la redacción de la obra acceder a un es-

pacio comúnmente reservado al hombre. En el contexto social en que estas mujeres se sitúan, escribir era, desde luego, «un gesto contra natura y contra cultura» (Arriaga, 2001: 641). La lectura de las memorialistas del exilio debe hacerse teniendo en cuenta esta doble transgresión: la de la mujer que desobedece las normas sociales, decidida a presentarse al mundo como *autora*, y la de la protagonista textual, que lucha en el interior de su propia historia por dar un salto definitivo desde su posición de objeto pasivo a la de sujeto merecedor de voz. En cualquier caso, la búsqueda de notoriedad viene, en numerosas ocasiones, asociada a la presencia de un individuo masculino que las dota de relevancia; no olvidemos el protagonismo de Rafael Alberti en *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León, quien llega a proponerse metafóricamente como «estela del cometa». Un caso más especial y llamativo es el de Juan Ramón Jiménez dentro de los diarios de Zenobia Camprubí, y las evidentes protestas de ella ante el rol secundario que le hacen adquirir la especial personalidad y exigencias del poeta. Pese a que todas ellas viven instantes de rebeldía, buscando su libertad y autosuficiencia, el resultado es que en no pocas ocasiones, sea por admiración o por pura dependencia, les cuesta «ver si no es por medio de los ojos de los hombres a los que han hecho puntales de su existencia» (Alfonso, 2007: 31).

En las *Cronilíricas* albornocianas estas características se ven matizadas, cuando no están completamente ausentes. Por un lado, apenas existe interés en la autora por establecer su filiación genealógica y, de hecho, no existe ninguna presencia masculina única que actúe como compañía más o menos dominante de la protagonista. En el caso de Albornoz, esa genealogía parece establecerse con amigos, escritores y políticos influyentes en su personalidad, independientemente de los estrechos lazos afectivos que compartió con todos ellos. De ahí que, como indicábamos anteriormente, hay en esta obra tanto de historia personal, como de historia política y literaria:

> *(Y quién me habla desde mil novecientos setenta y tantos, con un acento inconfundible de mi tierra, rota, sangriente, hirviente… Qué me dicen las voces de unos niños, de unas niñas que dejaron de serlo para empuñar metales broncos. Qué me dicen los ojos unánimes —unánimemente hambrientos— de aquellos campesinos que miré tantas veces, bajo el nicaragüense sol de encendidos oros…)*
>
> *Ahora —1904— mis amados cisnes, más y más blancos, alzan sus delicados cuellos en mil y mil interrogantes. Están aquí, en estos versos que mañana verá el joven andaluz […] Y para deciros que hoy —1980— mi protesta de ayer, escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes […] sigue viva, ardiente, alzándose* (Albornoz, 1991: 28-29).

Quien aquí asume el protagonismo es el poeta Rubén Darío, que se apropia de la voz en primera persona de Aurora de Albornoz, dominante en la práctica totalidad de la obra. Dos personajes, uno situado en el año 1904, el otro en 1980, se superponen y comparten de esa manera personalidad e intereses («mi protesta de ayer», «un acento inconfundible de mi tierra». «mis amados cisnes«). La autora queda, así, difuminada tras algunos de sus personajes, asimilándose a ellos y creándose, de tal manera, una nueva personalidad que recoge la herencia de otros poetas, críticos literarios o políticos que la precedieron. No solamente les da un papel estelar dentro de sus composiciones, sino que, al evidenciar estrategias como la aquí señalada, podemos descubrir a una escritora que se busca a sí misma en el interior de la palabra ajena. Del mismo modo en que anteriormente observábamos una inspiración vital y creativa de Albornoz en las mujeres de la primera generación del exilio, observamos ahora la reconstrucción de unas raíces vitales, al calor de modelos bien reconocibles por el lector.

Por otro lado, los roles femeninos están también en *Cronilíricas* claramente definidos, aunque ello no suponga una equiparación total con el modelo de las memorialistas exiliadas. Domina en buena parte de los textos la presentación de figuras femeninas modélicas, que en ningún caso necesitan del «acompañante» masculino para adquirir notoriedad. Así, al presentarnos a la esposa de Enrique Tierno Galván, Albornoz insistirá precisamente en mostrárnosla lo más independiente posible de la figura del político:

> *Quizá la admiraba ya antes de conocerla personalmente; después la admiré más, allí en su mundo, entre sus cosas y en las cosas de Enrique […]; tan «ella-misma», sin dejar de serlo al ser compañera de un hombre con una personalidad capaz —acaso sin sospecharlo— de anular a cualquiera otra mujer que no fuese Encarnita* (Albornoz, 1991: 96-97).

Conviene atender a ese «ella-misma», que remarca precisamente la actitud que venimos destacando, la de la mujer que, contrariamente a lo esperado, es imposible de anular, pese a la imponente presencia masculina que la acompaña. Más clara se muestra aún Aurora de Albornoz al relatar su visita a Dolores Ibárruri, «Pasionaria»:

> *Pero aquella figura imponentemente viva y vital, y la voz que parecía salir de una garganta joven, y el abrazo de bienvenida, como si toda la tierra me abrazase con aquellos brazos… La voz joven hablaba de Asturias, de mi tío Álvaro —ahora lo recordaba con cariño—; hablaba de sus primeras expe-*

> *riencias como política, en Asturias, y no sé muy bien qué me decía porque el timbre asombroso de su voz, porque sus brazos —tierra dura—, porque su cabeza blanca y serena me lo borraban todo, o me lo borran ahora, Carmen, tantos años después de aquel encuentro del que tan sólo queda el alma (*Albornoz, 1991: 140).

En este fragmento se combinan todas las características hasta ahora analizadas; en él, Albornoz se centra en dar vigor y relevancia a la figura femenina que trata de evocar, atendiendo a todo tipo de detalles, como la voz, el color del pelo, la vivacidad, la cercanía, etc. Junto a esta descripción emocionada, la autora recrea nuevamente esa filiación genealógica especial que citábamos más arriba; en este caso, es Pasionaria quien, al citarle a su tío Álvaro, diseña nuevamente la línea social y cultural a la que Albornoz rinde tributo, y en la que hunde constantemente sus raíces. Es una historia y una genealogía a un tiempo familiar, cultural, literaria y política. Cabe destacar que, en *Memoria de la melancolía*, María Teresa León nos trae una evocación de la figura de Dolores Ibárruri muy similar a la captada en *Cronilíricas*, aunque en este caso subrayando más intensamente su papel de mujer revolucionaria, de representante, como pocas, de los luchadores vencidos en la Guerra Civil:

> *Dolores miraba todo con la misma serenidad de siempre, dándonos una lección de cómo se lleva la cabeza alta. […] Dolores estaba segura de representar algo que jamás podría ser vencido ni aniquilado: nuestro pueblo, y Dolores era ya un momento de su historia. […] Otros la veían luminosa, gritando verdades a los cuatro vientos, reuniendo, como algunas madonas italianas, las multitudes bajo su manto. Nunca se le concedió a ninguna mujer de nuestro tiempo actual nada parecido. España, país de pobreza, país de milagros, fabricó su milagro revolucionario matriarcalmente para dar confianza a todos* (León, 1999: 366-367).

En el retrato que María Teresa León capta aquí, se aprecia un claro movimiento desde la figura individual de «Pasionaria», su orgulloso porte, hacia la reflexión de tintes colectivos. Domina especialmente el interés por destacar el aspecto femenino, al hacer referencia a una revolución que es de carácter matriarcal. León está aquí situando a Dolores Ibárruri como modelo a seguir, pero también como parte de su historia personal, en esa alusión materna. Estamos ante la misma estrategia que empleará más adelante Aurora de Albornoz, reconstruyendo su propia historia desde la ejemplaridad de otras historias a las que rinde tributo y homenaje y que constituyen, incluso, parte de su propia genealogía.

3. EL DISCURSO FRAGMENTARIO DE LA MEMORIA

Hasta aquí hemos podido vislumbrar *Cronilíricas* como una fuente de historias personales y compartidas, inserta en la línea creativa de las memorialistas exiliadas y diseñada bajo la mezcla individuo/colectivo. En este sentido, sus objetivos son diversos: exploración de un contexto, testimonio de una situación histórica, expresión de una genealogía personal o social, homenaje, etc. En el caso concreto de Aurora de Albornoz, aun encontrándonos ante un texto autobiográfico que nace del deseo de relatar la propia vida, observamos alusiones muy frecuentes a acontecimientos externos al propio «yo», que dotan de un carácter particular a la obra. Así, diremos que *Cronilíricas* supera claramente el marco estricto de la autobiografía, entendida en las definiciones clásicas de George May (1982) o Philippe Lejeune (1975) como una biografía en prosa, escrita por el propio protagonista de la historia, en que se da un repaso retrospectivo a su evolución personal y a la construcción de su personalidad[3]. El texto de Albornoz cabría con mayor precisión dentro del ámbito concreto de las Memorias, tal y como han sido éstas interpretadas a lo largo del tiempo:

> *En el caso de las Memorias […] se hace más hincapié en los acontecimientos externos del personaje. Utiliza la Historia para reinterpretarla con la perspectiva del tiempo, además de clasificar los acontecimientos puntuales que el autor considera importantes para entender el pasado, mientras que la autobiografía suele estar relacionada con la vida de la persona* (Monforte, 2001: 493-494).

Los episodios que componen *Cronilíricas*, aun naciendo de la voz personal y del protagonismo de la autora reconvertida en personaje de su propia historia, están marcados por una presencia extraordinariamente llamativa del contexto social, cultural y político, ejemplificado en los seres humanos que le dieron vida. Más allá de presentarse unos hechos vividos en primera persona por la autora interesan, tal y como sucede en *Memoria de la melancolía*, esos otros hombres y mujeres de extraordinaria relevancia en sus ámbitos que van tejiendo la reconstrucción de una parcela de la Historia. Ambas perspectivas van unidas, y los intereses de la autora pasan por reelaborar su

[3] Cabe matizar en este punto la diferencia entre lo que consideramos autobiografía, bajo las pautas analizadas, entre otros, por May y Lejeune, y lo que supone la «escritura autobiográfica», que podemos subdividir en varias posibilidades, que van desde la autobiografía estricta hasta el diario, pasando por las cartas, memorias, confesiones, o incluso la poesía autobiográfica. Así, José Romera Castillo, en varios artículos de *De primera mano*, nos recuerda los distintos tipos de escritura de corte autobiográfico que pueden permitir clasificar un texto concreto (Romera, 2006: 63 y passim).

propio universo uniéndolo al de sus compañeros de viaje, quienes jugaron una influencia especial en su vida, pero también «ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o el de sus contemporáneos» (Caballé, 1995: 41). Memorias, entonces, en las que se da testimonio de lo vivido en un marco histórico o social amplio.

De cualquier forma, estas memorias albornocianas se adentran en la exploración de los límites de este género, al fluctuar en numerosos fragmentos entre líneas discursivas diversas; así, por ejemplo, la autora se permite entremezclar la evocación íntima del poeta Claudio Rodríguez («Empecé a contártelo, pero el restaurante aquel a donde nos llevaron después de tu lectura no se prestaba para que hablásemos de eso», 1991: 109) con los intentos de crítica literaria que se apartan de la estructura principal a través de los paréntesis («La crítica literaria se ha referido a una cierta proximidad entre la poesía de Claudio Rodríguez y la de nuestros místicos», 1991: 114). Del mismo modo, en múltiples ocasiones sale por un instante del relato para insistir en un tono más lírico:

> *Cuánto abril (sin luna todavía) de agua invisible, manando, danzante, próxima, por los dedos, enzarzándose muñecas arriba, ondulante piel adentro en la tarde ésta a la hora de un sol final, abril.*
>
> *(… the cruellest month…) Mas no éste, nuestro, ascendiendo lentamente colina arriba, nosotros: colina arriba, escuchándolas, mirándolas gozadoras, presurosas, despaciosas, ondulantes piel adentro* (Albornoz, 1991: 90).

El tono narrativo del episodio, destinado a relatar la visita a Granada, junto a los poetas Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, se pierde dando entrada a una estilización lingüística que nos acerca al terreno del poema en prosa. El texto se carga de musicalidad, apoyándose incluso en el eco de las palabras de Eliot, y se vuelve más sonoro y rítmico a través del uso continuado de la rima interna.

Todas estas rupturas de la línea narrativa clásica convierten las memorias de Aurora de Albornoz en un punto de encuentro de modelos de escritura diversos, que proponen una construcción densa, que no se limita en exclusiva a ser registro de la historia lineal de un personaje. Con palabras que convienen extraordinariamente al texto de *Cronilíricas*, ofrece Susana Rodríguez Moreno una descripción de *Memoria de la melancolía* que opera en este mismo sentido:

> *Se produce la ruptura del concepto clásico de género establecido por la crítica o la fusión de los tipos de género en un marco común. Así, aparece en un*

> *marco autobiográfico el poema en prosa, pero también la crónica documentada para añadir un carácter testimonial y más distanciado con respecto a sus vivencias personales […] así como la ficcionalización del recuerdo a través de los distintos «personajes» del siglo xx que nos dejan oír su voz, con participación en el hecho común que los une* (Rodríguez, 1998: 354).

Como indicábamos al inicio de este estudio, en *Cronilíricas* la presencia de estas fluctuaciones genéricas y discursivas queda perfectamente representada en ese doble título *Crónicas líricas*, y en el interés expresado por la autora en advertir desde el comienzo de su utilización del *collage*. En cualquier caso, cabe indicar que estos apuntes no son solamente visibles en las memorias de Albornoz o María Teresa León, puesto que, tal como ha advertido la crítica a lo largo de los años, los textos autobiográficos femeninos juegan un papel especial en el contexto global de los «géneros del yo» en cuanto a su técnica constructiva; en general, todo ellos manifiestan situarse en un punto fronterizo definido por la mezcla de registros, la presencia de múltiples voces entremezcladas, el fragmentarismo y la falta de linealidad (Brée, 1994: 103). Frente a estos rasgos, la autobiografía masculina se cierra normalmente en un único sujeto, que se propone a sí mismo como ejemplar, y que relata su historia con un apego más fuerte a la linealidad e incluso a la cronología. Este paradigma clásico masculino viene especialmente propuesto por las reflexiones de Gusdorf, en las que subyace una interpretación de la autobiografía como género estrictamente asociado al hombre «que se cree digno de un interés privilegiado» (Gusdorf, 1991: 9).

Cronilíricas responde a este modelo de texto autobiográfico carente de linealidad, en el que los capítulos aparecen como pequeños flashes, escenas capturadas a veces totalmente desconectadas entre sí. No podemos perder de vista que lo que Aurora de Albornoz nos ofrece es, de hecho, una recopilación de textos de diversa procedencia. Una de las mayores virtudes de esta colección reside precisamente en cómo estos episodios, en principio independientes, pasan a ganar estructura y unidad. Sin embargo, el fragmentarismo es evidente y la autora nos hace conscientes de él sin solución de continuidad, plagando las páginas de dudas, cortes, paréntesis o guiones que enmarcan las paradas de pensamiento: «Fue posiblemente hacia el año 46, o más bien el 45, no estoy segura (ni creo que importe mucho)», 1991: 82; «Del que se suicidó por no vender su pueblo a los ingleses y el otro (¿ha sido ya esto?) el que allí, allí mismo, en aquel Palacio de la Moneda (¿ha sido ya esto?), 1991: 28; «Lo veo, confusamente, otro día (¿o el mismo?), otro día o tal vez otro año…», 1991: 94. Estas vacilaciones muestran un sujeto frag-

mentario, que no define en un *continuum* su pensamiento ni su existencia, y que reconocemos bajo la misma estructura episódica que envuelve sus relatos. Estrategias muy similares pueblan *Memoria de la melancolía*, obra en la que cada episodio está compuesto de unidades menores, cada una de las cuales atrapa una pequeña anécdota, un suceso concreto, una escena; más claro aún lo observamos en las memorias de María Campo, en las que cada capítulo se destina a relatar algo muy concreto, tal como podemos rastrear en los propios títulos («En busca de la niña que fui», «La impresión más grata y la más ingrata de mi niñez», «Mamá», «Lección de baile», etc.).

Junto a este sujeto entrecortado, apreciamos en las memorias femeninas una estructura temporal flexible y variada, que se dobla sobre sí misma y entremezcla recuerdos, vivencias presentes y sucesos supuestos del futuro. En todo caso, esta característica nace sin duda del propio proceso que da origen al acto autobiográfico: el juego retrospectivo de la memoria, y las trampas por él generadas. La búsqueda desde el presente de acontecimientos pasados no es una búsqueda totalmente horizontal, a imagen de una línea del tiempo, sino que se asemeja a la conexión vertical entre el pensamiento consciente y el inconsciente (Olney, 1991: 35). Lo que se produce es, en realidad, una reorganización de la historia vivida a través de las breves imágenes que subyacen en el pensamiento, y que manifiestan conexiones variadas entre sí. Dicho de otro modo, ninguno de los recuerdos que la memorialista captura tiene vida por sí mismo, más allá de su relación con el momento presente y con el sujeto que *ahora* los recuerda y reproduce. En *Cronilíricas* esa conexión presente-pasado nace en la mayor parte de ocasiones de la revelación de recuerdos que un acontecimiento puntual, un objeto o una lectura traen de manera casi inconsciente a la memoria. Así, por ejemplo, se evoca la figura del Juan Ramón Jiménez maestro al tocar una primera edición de *Diario de un poeta recién casado,* en la que se guardan anotaciones del poeta; una insignia de la Lincoln Brigade invita a la protagonista a recordar un viaje a Florencia; un viejo libro dedicado obliga a recordar a José Bergamín; un póster trae consigo la evocación de Salvador Allende, etc. En todos los casos, el funcionamiento de la memoria da lugar al movimiento vertical consciente-inconsciente del que habla James Olney, pero también a una estructura cíclica, circular, en la que el presente va devolviendo de forma constante imágenes del pasado, conectando entre sí temporalidades en apariencia lejanas. El resultado es la creación de escenas, en las que todos los tiempos y espacios aparecen reunidos. Uno de los ejemplos más claros lo sitúa Albornoz en su evocación de Juan Ramón Jiménez, construyendo su discurso a partir de la intertextualidad con el moguereño:

> *Pero allí está —no: estaba; está— él, como los árboles aquellos —que eran ellos—; como el perro que ladra aquí y que es el mismo que ladraba en el Monturrio de Moguer y se oye ladrar aquí, ahora; como los niños de Moguer, que cantan en el jardín de St. John the Divine, y los oye, y los oímos, y sentimos aquí, ahora, porque el pasado es presente y fue él quien nos dijo todo eso* (Albornoz, 1991: 51).

Las mezclas de tiempo son evidentes aquí, a través de los ya citados paréntesis o guiones que van conectando las vacilaciones de la voz principal (está/estaba), pero con ellas aparecen también conexiones de lugares o personajes que, aun estando separados por años o kilómetros, quedan reunidos; así, los niños andaluces son también niños neoyorquinos, y los sonidos (el ladrido del perro) pueden percibirse en varios puntos geográficos a la vez. Albornoz reconstruye aquí una mirada al pasado, vinculada a la evocación de Juan Ramón Jiménez, que recrea esa estructura cíclica, ese tiempo casi mítico, circular, que atrapa el discurrir de la vida en un solo instante. Nos encontramos ante un recurso muy habitual en toda la producción albornociana, un recurso además que ella misma se encargó de diseccionar en muchos de sus estudios críticos, especialmente los dedicados al poeta de Moguer, en los que habla de una temporalidad de corte bergsoniano en la que vislumbramos «un tiempo único que contiene en sí todos los tiempos» (Albornoz, 1979: 189). Una escena similar la reconstruye María Teresa León, al inicio de sus memorias, cuando desde Roma parece volver, casi físicamente, al Madrid de su infancia:

> *Ahora atravieso todos los días en Roma una puerta almenada, luego saludo a Pietro, a Ferrucio, los dueños del bar y, antes de tomar la cuesta de Vía Garibaldi, vuelvo los ojos hacia una casita pequeña, intocable donde está hoy el restorán Rómolo. Retrocedo muy lejos hasta Madrid, un Madrid grande para mis ojos pequeñitos y voy hasta la calle de la Princesa por donde pasaba un tranvía que nos llevaba a los chicos a patinar a Parisiana* (León, 1999: 81).

La voz principal se desdobla aquí en dos personajes, separados por el espacio (Roma/Madrid) y el tiempo (adulta/niña), que, sin embargo, aparecen concentrados en un solo punto. La narración capta el instante en que la mujer, desde su exilio romano, inicia un paseo que la lleva a través de la imaginación y los recuerdos a ver a su alrededor las calles madrileñas y percibirse, de nuevo, niña («mis ojos pequeñitos»). Al igual que Albornoz, María Teresa León reconstruye su historia dándole un sentido circular, sin perder nunca de vista la conexión del tiempo presente con el pasado. La bisagra que une ambos mundos es siempre la memoria, a la que hacen funcionar breves

acontecimientos, imágenes, objetos, olores que parecen provenir de un universo lejano, ya perdido. Mediante estas estrategias de yuxtaposición espacio-temporal, las memorialistas dan vida actual al espacio perdido de sus vivencias, convirtiendo la historia ya vivida en una historia, en palabras de Aurora de Albornoz, «presentizada»:

> *la memoria es capaz de traer al presente momentos y objetos que tuvieron una honda significación en el pasado, y que el poeta logra revivir, «presentizar», yendo, así, mucho más allá de la mera evocación […] el poeta emplea una serie de procedimientos imaginativos que contribuyen, definitivamente, a que la «presentización del pasado» se convierta en «realidad poética»* (Albornoz, 1979: 222).

Así, la voz autobiográfica no solamente relata un fragmento o fragmentos concretos de vida, sino que los somete a una reelaboración poética, mediatizada por la memoria, que los «presentiza», haciéndolos parte integrante del momento actual en que se escribe o se lee. Esa reelaboración, tanto en el caso de las memorialistas exiliadas como en el de Aurora de Albornoz, parte muy frecuentemente de esa estructuración casi mítica, circular, en la que todo un universo existencial aparece plasmado sobre el párrafo, sobre la página, sin que exista desconexión alguna entre presente y pasado, entre lo vivido y lo escrito.

Hacia la realidad creada, reza el título de una recopilación de estudios críticos albornocianos; un marbete que se ajusta notablemente al texto de *Cronilíricas*, y que todas las memorialistas aquí revisadas podrían acoger con facilidad. En sus obras, la historia personal se reúne con la Historia colectiva, reclamando un «yo» que ya no se considera único, sino plural. La mirada albornociana al pasado, con el puntal del juego memorístico siempre presente, convierte esa mezcla del espacio propio y el ajeno en una reconstrucción situada en la frontera entre la realidad vivida y la creada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, A. (1961). *Poemas para alcanzar un segundo*. Madrid: Rialp.

— (1979). *Hacia la realidad creada*. Barcelona: Península.

— (1987). «Palabras liminares». En *Alcázar de sueños*, Manuel de Albornoz, 5-9. Madrid: Orígenes.

— (1991). *Cronilíricas. Collage.* Madrid: Devenir.

ALFONSO GARCÍA, M. C. (2007). «Con voz de mujer: Memorias de exiliadas republicanas (Al fondo, Aurora de Albornoz)». En *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz*, B. Camblor Pandiella, J. A. Pérez Sánchez y L. Sánchez Torre (eds.), 13-38. Oviedo: Universidad.

ARRIAGA FLÓREZ, M. (2001). «No es lícito hablar de mí». En *Congreso Internacional en homenaje a Zenobia Camprubí. Representar-Representarse. Firmado: Mujer,* M. Arriaga y M. D. Ramírez (eds.), 633-642. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez.

BRÉE, G. (1994). «Autoginografía». En *El gran desafío*, Á. Loureiro, (ed.), 101-112. Madrid: Megazul.

CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul.

CABALLERO BONALD, J. M. (1991). «Prólogo». En A. de Albornoz, *Cronilíricas. Collage*, 9-12. Madrid: Devenir.

CAMBLOR PANDIELLA, B. (en prensa). *Hacia todos los vientos. El legado creativo de Aurora de Albornoz*. Madrid: Devenir.

CAMPO ALANGE, M.ª (1983). *Mi atardecer entre dos mundos.* Madrid: Planeta.

— (1990). *Mi niñez y su mundo.* Madrid: Castalia.

GUSDORF, G. (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.

HADZELEK, A. (1998). «¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida». En *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional (Bellaterra 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995),* M. Aznar Soler (ed.), vol. I, 309-316. San Cugat del Vallès: Cop d'idées-GEXEL.

JIMÉNEZ TOMÉ, M.ª J. y GALLEGO RODRÍGUEZ, I. (2005). «La experiencia vivida como espejo de la escritura de las autoras en el exilio». En *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, M.ª J. Jiménez Tomé e I. Gallego Rodríguez (coords.), 7-26. Málaga: Universidad.

LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

LEÓN, M.ª T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.

MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MÉNDEZ, C y ULACIA ALTOLAGUIRRE, P. (1990). *Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.

MONFORTE GUTIEZ, I. (2001). «El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio». En *El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999,* M.ª T. González de Garay y J. Aguilera Sastre (eds.), 493-503. La Rioja: Universidad.

NIEVA DE LA PAZ, P. (2006). «Las autobiografías, diarios y memorias de las poetas de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional». En *Régards sur les Espagnoles créatrices XVIII-XIX siècle*, Françoise Etienvre (coord.), 195-211. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

OLNEY, J. (1991). «Algunas versiones de la memoria/algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía». *Suplementos Anthropos* 29, 33-47.

RODRÍGUEZ MORENO, S. (1998). «El mundo literario en el exilio de María Teresa León». En *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional (Bellaterra 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995),* M. Aznar Soler (ed.), vol. I, 349-355. San Cugat del Vallès: Cop d'idées-GEXEL.

ROMERA CASTILLO, J. (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo xx)*. Madrid: Visor Libros.

ROSA, N. (2004). «El arte del olvido». En *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, 7-163. Rosario: Viterbo.

SÁNCHEZ TORRE, L. (2007). «La poesía de Aurora de Albornoz: una escritura fronteriza». En *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz*, B. Camblor Pandiella, J. A. Pérez Sánchez y L. Sánchez Torre (eds.), 139-155. Oviedo: Universidad.