

Lugares de la escritura femenina: el cuerpo en la novela blasquiana¹

Places of womens writing: the body in the blasquiana novel

LUISA MONTES VILLAR
Universidad de Granada
lmontes@ugr.es

Abstract

This article analyses the women's body representation and its symbiotic relationship in the Franco - Spanish writer Adélaïde Blasquez's work. In her novels, body plays a central role and it becomes the subjective core of social and / or family tensions. It undergoes deformation processes and metamorphosis, in consequence, body becomes a character in itself, which represents metaphorically the different forms of exile felt by the author. Based on the phenomenological philosophy of Merleau-Ponty, a distinction is made between "space", "place", "non-lieu" ("non-place", category proposed by the French anthropologist, Marc Augé) and "lieu de mémoire" ("place of memory", Pierre Nora). In the same line of thought, the expression "body-room" has been adopted to refer it to a written body that emerged being the "room of One's Own" (Virginia Woolf) of the writer. In conclusion, we have considered women's body in Adélaïde Blasquez's works as a "place of places".

Résumé

La représentation du corps de la femme et sa relation symbiotique avec l'écriture sont devenus des sujets principaux dans la littérature et les études de genre depuis les dernières décennies. Cet article analyse le binôme écriture-corps dans l'œuvre de l'écrivaine franco-espagnole Adélaïde Blasquez. Dans ses romans, le corps joue un rôle central et devient un *topos* de subjectivation des tensions sociales et/ou familiales. Il subit des processus de déformation et de métamorphose et devient alors un personnage à part entière, qui incarne métaphoriquement les différentes formes d'exil ressenties par l'auteure. En se basant sur la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty, une distinction a été faite entre espace, lieu, non-lieu (catégorie proposée par l'anthropologue français Marc Augé) et lieu de mémoire (Pierre Nora) pour aboutir à la conclusion du corps comme "lieu des lieux".

1 Adjetivo derivado del apellido de Adélaïde Blasquez (1931), escritora de origen español exiliada en Francia tras la guerra civil de 1936.

Key-words

Body, woman, exile, literature, Adélaïde Blasquez.

Mots clés

Corps, femme, exil, littérature, Adélaïde Blasquez.

1. El cuerpo, lugar de lugares

Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre (Cixous, 2010: 135).

El cuerpo es un espacio que se construye (se escribe) desde la percepción íntima que se tiene del mismo. Si bien esta percepción es, a su vez, fruto de lo que las convenciones sociales y culturales han impreso en él históricamente.

La mujer, representada y relatada durante siglos por el hombre, se convierte así en un constructo socio-cultural inasible para sí misma. Extranjera y extraña a su verdadera naturaleza.

El presente artículo analiza el papel del cuerpo como espacio construido en respuesta a un orden simbólico patriarcal en dos novelas de la escritora franco-española Adélaïde Blasquez: *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (1968) y *Les ténèbres du dehors* (1981).

Inspirándonos de la idea planteada desde la fenomenología de Merleau Ponty de una suerte de espacio “existencial” en el que cristaliza la relación del sujeto con el medio², hemos considerado al cuerpo escrito por la mujer como “lugar de lugares” en el que confluyen las categorías de “lugar antropológico” y “no-lugar” (Marc Augé), así como la de “lugar de memoria” (Pierre Nora).

Para ello, se han adaptado estas tres categorías y se han puesto en relación con una serie de coordenadas teóricas que emanan fundamentalmente del feminismo de la diferencia, incidiendo así en un enfoque teórico amplio y ecléctico en el que confluyen aproximaciones diversas que justifican el título del presente epígrafe: el cuerpo, lugar de lugares.

Como ha defendido Anne-Marie Jaton, a través del desarrollo de un discurso médico-filosófico abanderado desde la Ilustración, se perpetúa el ideal aristotélico de debilidad física de la mujer y de inestabilidad psíquica, así como la definición teológica de un ser ontológicamente devaluado y en posición de inferioridad frente al hombre³.

La concepción cristiana de la mujer preponderante en el siglo XVII, es así suplantada por una visión racionalista y fisiologista durante la segunda mitad del siglo XVIII:

C'est la physiologie de la femme, avec ses servitudes et ses malaises, qui tend, dans la nouvelle vision des rationalistes, à faire d'elle une infirme et l'esclave

2 “L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible” (Ponty, 1945: 281).

3 En esta misma línea, ver el trabajo de María Luisa Femenías: “Mujer y jerarquía natural en Aristóteles”: Disponible en: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/voli/hiparquiav1a1>.

d'un nouvel ordre [...]. La femme est enfermée dans un réseau inextricable de lieux communs et, en raison de son organisation biologique, elle est considérée, dans la seconde moitié du siècle, comme une éternelle malade (Jaton, 1982: 75).

Esta red inextricable de lugares comunes de la que nos habla Jaton, ha determinado a la mujer por su condición sexual, ha escorado ostensiblemente la percepción que esta posee de sí misma y ha inmortalizando una suerte de subordinación “natural” y casi “inevitable” a un cuerpo encorsetado en los parámetros del orden patriarcal y que comienza a hacerse presente gracias a la escritura del mismo: “Tout écrit est l'indice d'un corps absent(é) [...] et l'écriture devient, sinon receptacle symbolique, du moins un substitut du corps manquant. Ainsi le texte garde la trace d'un corps et réciproquement, un corps se trame toujours dans le texte” (Fintz, 2009: 116).

El cuerpo ausentado al que alude Fintz, adquiere un papel protagonista en los escritos de las feministas de la diferencia a partir de finales de los años setenta y principios de los ochenta. Intelectuales de la escena francesa como Luce Irigaray o Hélène Cixous proponen la creación de un lenguaje y con él, de un nuevo orden simbólico⁴ que dé cuenta de la subjetividad y de la especificidad femenina. El cuerpo se sitúa en el eje central de esta nueva representación.

Si bien, y pese a la *prise de parole* de la mujer, la omnipresencia de la mirada masculina se sigue erigiendo como uno de los principales escollos a la escritura femenina feminista⁵. Tal y como defiende Béatrice Didier:

Un écueil majeur de l'écriture féminine: ne pas sentir vraiment son corps: le voir, et le voir avec les yeux, avec les mots de l'homme [...] On assiste alors à un renversement : non plus décrire, avec un arsenal de stéréotypes, les grâces que la romancière prête à l'héroïne, parce qu'elle les a entendu louer en elle par des partenaires masculins [...] mais exprimer son corps, senti, si l'on peut dire de l'intérieur (Didier, 1981: 35).

Se trata pues de una tesis que viene a refutar el análisis de Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe* para quien la mujer se construye a través del espejo que le tiende el hombre⁶ y que entronca con la frase de Cixous: “Et elle n'est alors que cette forme faite pour lui: corps pris dans son regard” (Cixous, 2010: 78).

Pues bien, este cuerpo del que habla Didier, sentido y escrito desde el interior, lo hemos interpretado como un cuerpo que se extiende más allá de la finitud de sus contornos y

4 Expresión lacaniana que alude a un marco socio-cultural adquirido a través del lenguaje y que el feminismo de la diferencia considera ajeno al universo femenino.

5 Consideramos importante añadir el adjetivo “feminista” para enfatizar el hecho de que no toda escritura femenina es revolucionaria ni vocera de la causa feminista.

6 “La femme elle-même reconnaît que l'univers dans son ensemble est masculin; ce sont les hommes qui l'ont façonné, régi, et qui encore aujourd'hui le dominant” (Beauvoir, 1976: 484).

de los “lieux communs” (Jaton, 1982: 75) que sirven para describirla en siglos precedentes, para convertirse en espacio de identificación y reconocimiento con el pasado, en espacio de diferencia (y de concomitancias) frente a lo/el otro, en espacio de tránsito en tanto que es cambiante y acusa rigurosamente el paso del tiempo y en campo de lucha por la emancipación y liberación de la mujer frente al yugo patriarcal. En él aflora con particular acuidad una idea de construcción espacial subjetivada y relacional.

Según Augé, un lugar antropológico se define como un lugar “identitaire, relationnel et historique” (Augé, 1992: 69). En otras palabras: identificatorio, en tanto constitutivo de la identidad individual; relacional, por la interacción que establece con el sujeto; e histórico, puesto que el sujeto identifica en él una serie de elementos de su pasado con los que se reconoce.

Si bien la relación que el sujeto establece con el lugar antropológico es de reconocimiento, aquella que establece con el “lugar de memoria” (Pierre Nora) es de diferencia, pues en él afloran los vestigios (materiales y/o simbólicos) de lo que ya no somos. Por su parte, y en oposición al lugar antropológico, Augé define “no lugar” como el “espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique” (Augé, 1992: 100).

En cualquiera de los tres casos, el cuerpo-escrito (crisol de lugares) emerge de un pasado cuya impronta coexiste con el presente estableciendo una dialéctica que permite la transición del objeto de representación al sujeto de enunciación. Es decir, del cuerpo escrito a la escritura-cuerpo.

En esta dirección, Cixous profundiza en la relación entre cuerpo, escritura y texto en los siguientes términos:

Un texte féminin ne peut pas ne pas être plus que subversif [...] En incessant déplacement. Il faut qu'elle s'écrive parce que c'est l'invention d'une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables de son histoire : en s'écrivant, la Femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans sa place [...] À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole (Cixous, 2010: 135).

Con estas palabras que desvelan algunas de las características de la escritura femenina, así como la necesidad de ruptura de la mujer con lo antiguo, con lo establecido, con la palabra masculina y con el cuerpo confiscado, Cixous plantea dos problemáticas que resultan particularmente reveladoras en el análisis del universo blasquiano: por una parte, el lugar, la función y el potencial rupturista, apologético e iniciático de la escritura femenina; por otra, la representación del yo de la mujer y del cuerpo femenino como *topos* en el que aflora un juego de tensiones que pone de manifiesto sus deseos íntimos frente a las convenciones e imposiciones sociales y que lo transforma, por ende, en sujeto político.

Sendos elementos resultan claves en el análisis de las dos obras que centran fundamentalmente nuestro estudio: la ópera prima de la autora, *Mais que l'amour d'un grand Dieu* (1968, Denoël) y su tercera novela, *Les ténèbres du dehors* (1981, Gallimard).

2. Cuerpo prisionero en su mirada

En 1968, Adélaïde Blasquez publica su primera obra *Mais que l'amour d'un grand Dieu...* germen de un proyecto narrativo autoficcional y antesala de una serie de temáticas y recursos narrativos que emergen de forma recurrente en la producción posterior de la autora.

Presentada inicialmente a la editorial con el título de Sainte Paz d'Avila, el manuscrito fue revisado por el editor Maurice Nadeau, director de la colección *Les Lettres nouvelles* de la Editorial Denoël, en la que dicha obra vio la luz.

Dividida en 6 capítulos, la acción (aunque bien podríamos hablar de “las acciones”, como secuencias fragmentadas que soportan la estructura de la obra) se desarrolla entre la ciudad imaginaria de Schwindelschwangenstadt⁷, en Alemania, donde Paz Schmälder, “née Cañaca” (Blasquez, 1968: 61)⁸ –hija del comandante de Estado Mayor de la II República española, el coronel Cañaca– vive con su marido Schmälder, su hija, su madre de origen alemán, Frau Rumpelmaier y el segundo esposo de ésta.

Casada por imperativo materno con uno de “ces hommes qui secrètent noblesse et grandeur morale comme le foi, la bile” (Blasquez, 1968: 73), Paz Cañaca encarna un yo femenino sometido a las convenciones impuestas desde una sociedad patriarcal cuyo “recours constant à la biologie et à la mécanique du corps va dans un seul sens: il garantit la subordination de la femme, tout en définissant sa finalité, le mariage et la maternité (Jaton, 1982: 77).

Aspirante a escritora, la protagonista expresa una necesidad de emancipación y satisfacción del deseo, que se consuma; por una parte, a través de la actividad literaria, por otra, a través de sus relaciones sentimentales adúlteras.

Así, el argumento de la obra gravita en torno a la evolución de Paz Cañaca desde una situación inicial que parece haberle sido impuesta y que repudia- una vida familiar y

7 *Motvalise* inventada por la autora que se compone de: Schwindel (palabra polisémica en alemán que, acorde con el sentido que tiene para la protagonista de la novela, podría traducirse por: vértigo, náusea e, incluso, trampa, engaño o fraude); Schwangenstadt, palabra inventada por la autora que contiene el morfema stadt (ciudad), y que se aproxima fonéticamente a la palabra alemana *schwangerschaft* que significa embarazo. Según Adélaïde Blasquez, la traducción exacta sería: ciudad del embarazo marchito.

8 Cañaca es, de acuerdo con Adélaïde Blasquez, el apodo de juventud de su padre. Su elección nos habla de la identificación de la escritora con su progenitor. Este hecho se ve enfatizado por la sonoridad exacerbada del apellido que contiene, además de la letra hispánica por antonomasia (la ñ), la vocal abierta “a”, que se repite tres veces, ampliada por la del nombre de pila de la protagonista, Paz, nombre profundamente connotado. Recuérdese además, que el primer título con el que se presentó la obra a la editorial fue *Sainte Paz d'Avila*, que las referencias a Santa Teresa de Jesús y a su misticismo salpican de forma más o menos explícita el texto y que el padre de la escritora era oriundo de la misma ciudad que la santa.

burguesa ubicada en la citada ciudad alemana- hasta la decisión de instalarse en París y materializar su anhelo de convertirse en escritora. Entre sendos momentos, se desarrolla una trama fragmentaria marcada por los periodos en Alemania, donde pasa los días encerrada en el dormitorio matrimonial escribiendo, y sus estancias en la capital francesa para solicitar la “carte de séjour” y frecuentar a sus amantes en la habitación que tiene arrendada para tal fin.

Mais que l’amour d’un grand Dieu asume así la función “apologétique et édifiante” (Gemis, 2008: 4) destacada por Vanessa Gemis en relación a la autobiografía femenina y se erige como una ruptura con el silencio y una salida del anonimato a través de una suerte de doble rito iniciático que sitúa a autora y protagonista en relación especular; por una parte, para la escritora, Adélaïde Blasquez, en su devenir literario y en su técnica narrativa; por otra, para Paz Cañaca, protagonista y alter-ego de la autora, una mujer casada y asfixiada por los convencionalismos sociales que emprende una travesía para llegar a ser escritora en una búsqueda de libertad y de estima hacia sí misma a través de la ascesis y de la soledad.

El cuerpo, omnipresente en toda la narrativa blasquiiana, asume en esta obra un papel protagónico que, en palabras de Bernard Pingaud, se convierte en el verdadero narrador de la obra:

Il y a des romans qui refusent le corps, ou feignant de l’oublier, tendent à le neutraliser [...] Et il y a les romans où le corps, envahissant, ne cesse d’imposer sa présence [...] À cet égard, le premier livre d’Adélaïde Blasquez apparaît comme une œuvre exemplaire : car le vrai, l’évident narrateur, c’est finalement le corps féminin [...]. Parle dans le vain espoir de se délivrer “de cette tension insoutenable, de cette brûlure, de ce déchirement qu’est la montée de la vie en nous”, parle pour faire entendre enfin sa propre vie, sa propre voix (Pingaud, 1968: 6-7).

Las tensiones entre el pasado de la protagonista y sus ínfulas futuras se concentran en una serie de desarreglos físicos que se localizan en el vientre, sea a través del aparato reproductor, sea del digestivo.

Así, el relato de la primera menstruación de una adolescente Paz Cañaca, comporta un acontecimiento vergonzoso que la sitúa frente a una sexualidad considerada socialmente abyecta.

Impura y pecadora, marcada por las manchas de menstruación sobre la inmaculada ropa interior, la mujer aparece estigmatizada por su propia naturaleza, así como por el yugo externo, en este caso impuesto por una madre “catholique fervente” (Blasquez, 1968: 78) que, convertida en verdugo, la persigue de forma opresiva:

Je saigne. Suinte plutôt. Des petites taches brunes, indéfinissables, sur le fond de la culotte. Pas même un beau rouge franc [...] *Ecce mulier*. Il suffirait d’un accident, dirait ma mère, ils verraient ton linge, tu n’as pas honte, sale fille dégoûtante! (Blasquez, 1968: 10-11).

Nos encontramos, en este sentido, ante una obra en la que el cuerpo emerge como “lugar de memoria” de la tradición judeo-cristiana patriarcal y a través del cual aflora la culpabilidad y la necesidad de perdón. Sin embargo, también es “no lugar”, pues se dibuja como espacio de tránsito que revela el sentimiento de no pertenencia, y futurible “lugar antropológico”, pues la mujer trata de apropiarse de él, de convertirlo en un lugar de identificación, de cumplimiento de sus deseos y, en último término, en “hogar” de un yo conquistado.

El vientre simboliza un lugar matricial. Si bien, la visión fisiologista enarbolada en el siglo XVIII y XIX⁹ que servía para justificar con argumentos pseudocientíficos la debilidad y enfermedad permanente de la mujer, aflora ahora a través de una suerte de “lyrisme scatologique” (Blasquez, 1968: 71) que relaciona la escritura con el aparato digestivo reflejando, no sólo las tensiones intestinales y sexuales, sino aquellas fruto del desajuste entre la evolución intelectual y psicológica de la protagonista y una socialización que somatiza a través de procesos fisiológicos de contención/ expulsión:

Elle écrit! On va enfin pouvoir respirer! Et après...! L'émotion, Prince, les pleurs, les sueurs, les baisers, le relâchement des sphincters. Il n'y a rien qu'ils ne m'auraient pardonné pour un seul moment d'abandon sans grâce [...]
Mais la maison n'était vide ni aux heures avancées de la matinée ni le soir. Impossible dans ces conditions de respecter le rythme normal de mes fonctions digestives. Les fermentations incessantes que ces perturbations entraînaient étaient un des aspects pénibles de ma situation (Blasquez, 1968: 71-75).

La tensión física emerge como somatización de una situación que la protagonista rechaza y que está íntimamente vinculada a la gregaria vida familiar y al matrimonio. En este sentido, cuando Paz Cañaca regresa al pueblo alemán en el que vive su madre tras una estancia en París, afirma: “Je n'avais pas desserré les dents depuis mon retour à Schwindelschwangenstadt, depuis qu'obéissant à vos ordres, j'étais retournée chez ma mère, chez Schmälzer” (Blasquez, 1968: 69).

Por su parte, las descripciones de las relaciones íntimas con su marido reposan sobre el mismo rechazo que despierta en la protagonista la vida familiar y que, de nuevo, aflora a través de la descripción física:

Et deux ou trois fois par semaine, rythme préconisé par le corps médical et les mouvements d'action catholique, cet homme savait de science sûre [...] qu'il allait se “passer des choses” entre lui et cette femme couchée sur le dos, immobile et silencieuse, à ses côtés (Blasquez, 1968:151).

9 Michelet en el segundo tomo de su *Journal*, Michelet señala el vientre como núcleo de las afecciones, de los caprichos y de las pasiones femeninas: “La femme c'est la matrice [...]. Certainement, le siège principal de leurs affections, de leurs caprices, de leurs passions est au ventre plutôt qu'ailleurs, je veux dire à la matrice, aux entrailles qui s'y trouvent réunies. Amour et pitié, plaisir et souffrance, crainte et désir ont là leur siège principal, à la racine de la vie” (Michelet, 1981: 9).

Las imágenes de tensión y opresión corporal asociadas al ámbito familiar y a la institución matrimonial contrastan con aquellas en las que Paz Cañaca se imagina libre (descalza con el cabello al viento) a través de la mirada masculina de sus amantes y de las fantasías que éstos proyectan sobre ella: “Je voudrais t’emmener en Calabre. Cela vous irait très bien, jeune femme, la Calabre. Je vous imagine pieds nus, les cheveux au vent, une gitane! Ah! ma gitane, tu n’aimes pas la vie, voilà ce qui te manque!” (Blasquez, 1968: 157).

No obstante, en paralelo a la descripción de estos momentos en los que la protagonista se siente ensalzada por la mirada que sobre ella arrojan sus amantes, irrumpe la animalización y la cosificación física de la mujer, un recurso frecuente en obras posteriores de la autora:

Mais combien troublant, frère, le comprendrais-tu, de penser que, dans ce corps plein de bouches, il nous est possible à tout moment [...] de plonger la main tout entière au plus secret de ce ventre ouvert et de le tenir dans la main et de le faire basculer dans n’importe quelle direction, comme on soupèse avant de les arracher les abats d’un poulet, ce réceptacle, ce centre de tous les mystères, cette poche à œufs, ce nid (Blasquez, 1968: 12).

El cuerpo se convierte así en un espacio sintomático de la relación que la protagonista establece con el medio. Un “espacio existencial” del que se sirve la escritora para desafiar a una mujer que no ha conseguido desprenderse del determinismo biológico como eje esencializante de la condición femenina.

En otra de sus obras, *Le prince vert* (1995, Belfond), la escritora se sirve de la expresión “*tota mulier in utero*” para ironizar y presentar una visión grotesca de la mujer a través de una crítica en la que sostiene que su psicología y determinados rasgos de su personalidad, considerados socialmente positivos- la sensibilidad, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el amor materno-, así como otros negativos- la envidia, la concupiscencia, la emotividad y la impulsividad- están igualmente regidos por su sexualidad y por “las secreciones de sus órganos genitales”:

Je vous entends, que voilà bien la parole de femme!
Assurément. *Tota mulier in utero*, professaient déjà vos anciens, et je vous concède de bonne grâce que la physiopathologie de la femme est entièrement gouvernée par les sécrétions de ses organes génitaux, sinon par la disposition de ceux-ci. De là que nous soyons sujettes à des affections spécifiques telles que l’aérophagie et la constipation. De là qu’il nous soit recommandé de veiller à la parfaite propreté desdits organes en procédant à de fréquentes injections vaginales et rectales – sans en abuser néanmoins sur la fourbe insistance d’une sensualité mal maîtrisée. Au reste, le marché international offre de nos jours aux personnes du sexe une gamme si variée de produits d’hygiène intime dont le dosage et l’innocuité sont sévèrement contrôlés, au demeurant, par les services compétents, que nous serions impardonnables de n’y pas recourir. Il y a plus sérieux et je vous le concède aussi bien : la psychologie de la femme, tout de même que sa physiologie, est déterminée de façon inexorable par sa sexualité. De cette donnée première découlent, certes, ses principales qualités: la finesse et la sensibilité, l’abnégation, l’esprit de sacrifice, l’amour maternel.

Mais de là dérivent aussi des défauts que l'éducation la plus sévère ne parvient pas toujours à corriger: la jalousie, la concupiscence, l'émotivité, l'impulsivité et surtout une propension caractéristique à tout ramener à soi (Blasquez, 1994: 160-164).

De modo que el vientre en el imaginario blasquiano encarna metonímicamente al cuerpo en su conjunto, poniendo de manifiesto las tensiones sobre las que pivotan la fisiología femenina y los procesos de socialización de la mujer.

3. La relación espacio-cuerpo: una habitación-vientre

En *Mais que l'amour d'un grand Dieu*, aparece igualmente otro “espacio existencial” que interconectado con el cuerpo parece formar una entidad única con éste.

Se trata de la habitación que, en esta primera obra, aflora de forma dicotómica. Por una parte, la habitación matrimonial; por otra, la “habitación propia” que la autora tiene arrendada en París y que aparece descrita como una suerte de cronotopo que representa el espacio-tiempo íntimo de la mujer-escritora para desarrollar su labor creativa y para dar rienda suelta a sus deseos.

La ópera prima de Adélaïde Blasquez se inaugura con la descripción de la habitación parisina de su protagonista. En ella se esboza un espacio confortable, envuelto en una cálida luz que penetra tras las ventanas empañadas, caracterizado por la humedad y por la calidez lumínica: “Ce serait le matin, une lumière de cocon se déviderait en nappes jaunâtres par la fenêtre embuée” (Blasquez, 1968: 10).

Se trata de un lugar que hace pensar en una suerte de “habitación-vientre” de la que nace resucitada la nueva mujer emancipada, la mujer en ruptura con un silencio histórico que se escribe y que, tal y como la describe Héléne Cixous, se reencuentra e interpela a través de la literatura:

Quelle est la femme bouillonnante et infinie qui n'a pas, immergée qu'elle était dans sa naïveté, maintenue dans l'obscurantisme et le mépris d'elle-même par la grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique, *eu honte de sa puissance?* qui ne s'est pas, surprise et horrifiée par le remue-ménage fantastique de ses pulsions (car on lui fait croire qu'une femme bien réglée, normale, est d'un calme...divin), accusée d'être monstrueuse? qui, sentant s'agiter une drôle d'envie (de chanter, d'écrire, de proférer, bref de faire sortir de neuf) ne s'est pas crue malade? (Cixous, 2010: 39).

Por añadidura, el plácido caos de la “habitación propia” de *Mais que l'amour d'un grand Dieu...* ubicada en algún distrito de un París no descrito pero que emerge como símbolo del espíritu de libertad y modernidad ansiado por la protagonista, así como telón de fondo de la vanguardia intelectual y literaria del momento, contrasta con la habitación que comparte con su marido en la casa familiar del pueblo alemán de Schwindelschwangenstadt,

este último imagen del puritanismo burgués y de la convención: “chambre exigüe, isolée au bout d’un long vestibule et qui reçoit le peu de jour de ce pays d’une petite fenêtre carrée à la mode d’ici” (Blasquez, 1968: 70).

En esta última, la relación simbiótica espacio-cuerpo hace aflorar sensaciones y reacciones que incurren en un efecto de hostilidad (transmitido por la tensión física) en el que la protagonista siente su corporeidad, y por ende su identidad, desvanecerse: “Imaginez [...] que j’eusse cessé de me tenir roide, étendue sur le lit, la couverture ramenée jusqu’au menton, les yeux soigneusement fixés au plafond, volets clos, dans la chambre conjugale [...]” (Blasquez, 1968: 69).

El exilio interior aparece así alegóricamente representado en la relación conflictiva y anómala que Paz Cañaca mantiene con el espacio y con su cuerpo, y cristaliza en la búsqueda de un espacio propio en el que la protagonista se sienta en soledad y clausura ascética.

En este sentido, los frecuentes retiros de Paz Cañaca a su habitación de la casa familiar y la descripción de los momentos de soledad cuando todos parten a sus tareas diarias, ilustran la necesidad de la “femme-écrivain” (Didier, 1981: 13) de crearse un “*no man’s-land*, une zone de silence, autor d’elle et en elle, qui permette la création” (Didier, 1981: 13), forma de autoexilio que representa la única vía para alcanzar el equilibrio y la aceptación de sí misma:

L’accord avec le monde et l’estime de soi [...] passant par-dessus toutes les affaires de la honte, de la méfiance de soi et de la peur d’être dupes, s’arrachant à la pesanteur et à la force d’inertie, s’imposant la plus folle des solitudes [...] pour imposer des formes à l’informe, une détermination à l’indéterminé (Blasquez, 1968: 68).

No obstante, frente a la soledad obligada que se impone en la habitación matrimonial-soledad que simboliza el rechazo a una vida familiar gregaria y castradora- la habitación que la protagonista tiene arrendada en París representa la soledad creativa. No es casual que la primera obra de la escritora se inicie con la descripción de esta “habitación-vientre” que se erige como su más anhelada conquista: un espacio de intimidad y de libertad en el que se combina la actividad literaria (deseo intelectual y creativo) con la consumación del deseo sexual y carnal, amordazado en el seno de la institución familiar y del matrimonio.

De acuerdo con Gilbert Durand, este vientre digestivo y sexual (que en el caso que nos ocupa emerge como metonimia del cuerpo): “est un microcosme du gouffre, est symbole d’une chute en miniature” (Durand, 1969: 131) y por ello está, según el antropólogo francés, íntimamente ligado al imaginario de las tinieblas, elemento clave de la tercera obra de Adélaïde Blasquez, *Les ténèbres du dehors* (Gallimard, 1981).

4. Metáforas y metamorfosis de la extranjera

Le domaine de la métamorphose, thème par lequel s'exprime un autre rapport à l'animal, une autre façon aussi, peut-être de ressentir son propre corps, d'en remettre en questions les limites (Didier, 1981: 21).

En *Les ténèbres du dehors*, la interiorización de la experiencia exílica y el posicionamiento marginal que caracteriza la trayectoria blasquiense es, una vez más, ilustrado de forma hiperbólica a través de la descripción física y corporal de la protagonista. Esta vez, el cuerpo deformado, fragmentario y metamórfico se presenta como símbolo de la alteridad y de una identidad cambiante y poliédrica¹⁰. Un cuerpo extraño por extranjero (frente a las nativas), e impuro por mujer (frente al preponderante modelo masculino).

La obra narra las peripecias y aventuras de la familia Duran desde los años infantiles de la petite Emma¹¹ en el exilio belga (tras la guerra civil española de 1936) hasta la liberación de París tras la Segunda Guerra Mundial y el traslado de la familia a la capital francesa en 1944 para reunirse con el padre, antiguo comandante del ejército republicano refugiado en el sur de Francia¹².

Resignada ante una “existence atroce” (Blasquez, 1981: 97) contenida en un cuerpo “traicionero” que siente como una condena y un estigma debido a su condición de emigrante, la petite Emma, protagonista de la obra, se describe como un ser grotesco e impuro del que emanan toda suerte de secreciones y en el que se desarrollan apéndices y elementos que la deshumanizan:

Tumescant, déhiscent, pubescent, à mi-chemin entre le règne animal et humain, avec ses renflements imbéciles ou ses renforcements maléfiqes, avec ses sécrétions, excrétiions et émissiions incontrôlables, avec ses poches muqueuses, ses replis membraneux ou ses îlots villeux, avec ses rubescences et lactescences, ses effluences et gravéolences, avec ses ténébreuses combinaisons de papules,

10 En *Le greffon* de Jacques Folch-Ribas (otro de los escritores de exilio) puede también apreciarse esta idea de metamorfosis del extranjero que se adapta (se greffe) en otra tierra. En este caso el protagonista cambia el color de un ojo (se vuelve azul) y también la forma de los órganos bucales para adaptarse a la pronunciación francesa: “Nul ne décelait, en quelques mois, une année peut-être, la moindre trace du moindre accent. La musculature, les infimes fibres, les plus petits tendons de la bouche de Jaume et même peut-être le milieu liquide dans lequel ils baignent s'étaient déplacés, allongés ou raccourcis, agencés et organisés pour créer cette merveille : la Parole. Je suis devenu Jacques” (Folch-Ribas, 1971: 117).

11 Nótese que la protagonista de la obra es el alter ego de la escritora, bautizada Emma Adela Martín Fischer antes de que adoptara como nombre de escritora el patronímico de su abuela paterna (Adelaida Blázquez) que afrancesó para firmar su obra.

12 Las concomitancias con la vida de la autora ponen una vez más de manifiesto la naturaleza autobiográfica de su obra.

valvules, caroncules, tubercules, sans compter ses appendices superfétatoires, ses isthmes ou bouches interchangeables, et tout son système de langues ou lèvres d'appoint, point à la ligne (Blasquez, 1981: 96-97).

A través de la acumulación de adjetivos y de la descripción de procesos fisiológicos que la protagonista no controla (secreciones, excreciones, emisiones incontrolables) se presenta un cuerpo metamórfico convertido en una entidad con vida propia y extraña que se rebela y hacia el cual la petite Emma queda unida por el sentimiento de exilio, anonimato y no pertenencia.

Todo ello, emerge a través de la utilización de un lenguaje connotado con presencia de sufijaciones, tecnicismos y neologismos que revisten de patetismo el cuadro esbozado por la autora. En la misma línea, la conflictiva relación que la escritora establece entre su lengua materna (el español) y la lengua de escritura (el francés) emerge a través de la oposición cuerpo-razón: “langue des viscères” (Blasquez, 2011: 17)¹³, el español en la obra blasquiana representa la lengua dada, la natal, la lengua expresiva de las entrañas, del vientre, de la oralidad, la lengua orgánica de la impulsividad que, a través de interjecciones y expresiones interjectivas, vehicula la subjetividad emotiva desvelando la interioridad profunda y visceral que representa el mundo hispánico para la autora frente a la razón y el cartesianismo del francés.

La protagonista encarna a la Otra por antonomasia; en primer lugar ante su madre, frente a la cual se construye como contraidentidad/alteridad; posteriormente, frente a sus hermanos que, en el espacio doméstico, encarnan el referente masculino y, finalmente, frente a las niñas de la escuela que, en el espacio público, representan el paradigma de la unicidad y de la unidad: la cultura y la lengua hegemónicas asociadas a determinadas formas de legitimidad que, en el terreno biológico, quedan vinculadas a la pureza y a lo no sexuado.

La experiencia de la feminidad frente a la presencia masculina retoma la misma polarización que la escritora estableciese desde la infancia en relación a las figuras paterna y materna. Frente a la imagen sublime de un padre ausente, encarnación de la pureza de sangre, de la nobleza, del coraje, de la lealtad y asociado al pasado hispánico de la escritora, emerge la imagen devaluada de una madre (presente) que, si bien en España encarnaba a ojos de la niña a una “Pasionaria de la República”, desde el exilio, se convierte en una “Bovary bavaoise”¹⁴, ciclotímica, inestable e infiel: “Orpheline arrachée à sa patrie, à sa langue natale, à ses dernières attaches [...] une inconnue, une sans famille, une sans-fortune issue d'un pays autre et d'un autre milieu que le nôtre” (Blasquez, 1999: 113-114).

A ello se une el origen nacional que determina un aspecto físico por el que la madre queda estigmatizada: “Elle ne dément pas, au physique, ses origines, car de taille imposante,

¹³ Extraído de su obra inédita *Les Bluettes*.

¹⁴ Expresión utilizada por Adélaïde Blasquez en una de las entrevistas que nos concedió en 2012 en su actual vivienda de Zaragoza.

elle est blonde, rose, pleine, voire légèrement empâtée au goût de certains [...]” (Blasquez, 1981: 16).

Por su parte, frente a las niñas nativas de las que se exaltan la perfección física, así como unos cuerpos puros, angelicales y no sexuados, la petite Emma somatiza su sentimiento de paria y extranjera a través de la descripción de un cuerpo animalizado y en tránsito constante que contrasta con la superficie blanca y lisa de los cuerpos de las niñas nativas de la escuela, quienes parecen devolverle una imagen esperpéntica de sí misma:

Et je voyais un rapport évident bien qu’inexplicable entre ce privilège de naissance qui les rendait inaccessibles à la disgrâce, qui les immunisait à vie contre la laideur, la grossièreté, la balourdise [...] Le corps de ces filles participait comme tout le reste, d’une essence autre. Il était IMMARCESCIBLE. C’est pourquoi je ne pouvais qu’approuver l’impudence avec laquelle elles l’exposaient à ma vue dans le pavillon des douches. Et non seulement je ne pouvais que les approuver pour leur impudence, mais je leur aurais même reconnu le droit de l’étaler au grand jour, ce corps, [...] Parce que préservé, immunisé à vie, lui aussi. Parce que net, lisse, sans ombre. Parce que libre de villosités, mucosités, carnosités.

Parce que réfractaire aux formations parasites que je voyais s’épanouir sur le mien et posément, insidieusement, s’enter à ma personne (Blasquez, 1981: 95).

El patetismo (teñido de la ironía que se desprende del uso de falsos tecnicismos y neologismos que pretenden revestir sarcásticamente la descripción de un tono de solemnidad y falso cientificismo) alcanza su punto álgido cuando la tensión interior aflora a la superficie de forma hiperbólica a través de un proceso fisiológico doloroso en el que la niña se convierte en vientre y vísceras. Todo su ser, en un acto de “traición” corporal, es invadido por su propio interior y los límites físicos que la separan del exterior se disipan constituyendo un ente deforme:

Plus portée que quiconque aux excès émotifs et moins apte que personne à résister aux dérèglements qu’ils provoquaient dans son organisme, Emma, c’était couru, allait finir par craquer. La tension avait été trop forte. Le moment venu, son corps la trahit.

Il était coutumier du fait, le corps d’Emma, et de ses trahisons il n’était pas difficile pour elle de reconnaître de loin les signes précurseurs. Elles prenaient toujours la même tournure. C’était au ventre qu’elle était frappée. Le ventre occupait alors toute la place. Il n’y en avait que pour lui. Bon gré mal gré, Emma devait accepter que le reste de sa personne fit silence pour la forcer à se mettre à l’écoute de ce ventre omnipotent.

Désertée par tout ce qui n’était pas ventre en elle, Emma devenait une grande chose molle et tubelliforme, sans tête et sans membres, sans haut ni bas, sans avant ni arrière: un énorme sac à viscères. Et ce qui se passait à l’intérieur de ce sac à viscères était trop sale, trop honteux, pour que rien jamais pût l’en laver (Blasquez, 1981: 221-222).

La niña, aislada, al margen de cualquier grupo de pertenencia y, por ende, devaluada a lo “inhumano”, conoce a otra “paria”: una flamenca (“flamingande”) pobre y también

marginada por el grupo, cuya descripción física contrasta con la *etereidad* y la pureza del resto de las niñas y con la que la petite Emma compartirá el periodo estival:

Fernande Beuckelaar se décrit aisément. Elle était trapue, fessue et, mamelue à l'extrême, le cheveu rêche, d'un châtain éteint tirant sur le jaune et permanenté au goût du jour. Dans l'ensemble, elle avait un aspect assez négligé : les souliers crottés, les socquettes marronnasses avalées à demi par les souliers, le tablier fripé, avec des couleurs passées par de nombreuses lessives, quoique perpétuellement maculé de frais. L'œil était un peu globuleux et de la même teinte indécise que le cheveu. Le nez ne se signalait pas à l'attention. La bouche était de taille et de forme normales, mais avec une tendance marquée au rétrécissement, en raison de l'habitude qu'avait Fernande de serrer ostensiblement les lèvres.

L'expression habituelle de Fernande Beuckelaar était celle du dépit, voire de la hargne (Blasquez, 1981: 98).

Esta dicotomía que se forja desde el imaginario infantil de la escritora y que, como se ha demostrado en los ejemplos que anteceden, pone de manifiesto la dualidad maniquea nativo/rico/ puro *versus* extranjero/ pobre/ impuro, aflora también en relación a la oposición masculino-femenino.

Así, frente a los hermanos, la niña – en base a la idea de la “*tota mulier in utero*”– se representa como la criatura impura por el hecho de ser mujer y por los procesos fisiológicos que acompañan a la condición femenina:

La créature impure douze fois par an dont la seule présence répand dans l'air quelque chose d'avarié, de vicié à la source. Mais je représente, hic et nunc, le sexe auquel il [faisant référence à son frère Alejo] devra fatalement s'unir un jour, à moins de contrevenir aux lois de l'espèce.

Cette étrangère que l'espèce assigne à l'homme pour compagne... [car il appartient au] modèle d'humanité supérieure que lui-même incarne de par la disposition de ses organes génitaux (Blasquez, 1981: 119).

Concluimos pues que, Adélaïde Blasquez, a lo largo de toda su obra, pero con particular acuidad en las dos novelas sobre las que se ha centrado el presente artículo, pone de manifiesto, a través de la escritura del cuerpo, las contradicciones que emanan; por una parte, de la asunción de una concepción femenina construida desde el mundo androcéntrico y que arrastra el peso histórico del determinismo biológico; por otra, y en una línea que entronca con el feminismo de la diferencia, de un deseo de deconstrucción y de emancipación de dichos principios en aras a la creación de un orden simbólico que dé cuenta del universo y del cuerpo de la mujer contados desde la pluma femenina. Como se ha demostrado, su sentimiento de desajuste sociocultural redundaba en un exilio interior y en un proceso introspectivo que cristaliza en la descripción corporal y en la somatización física de los problemas personales y sociales de una protagonista que, en la casi totalidad de las obras de la autora, representa su alter ego.

El relato de un cuerpo deformado, fragmentario y metamórfico se muestra como símbolo de la alteridad y de un ser extraño e impuro por extranjero y por mujer.

En este sentido, pueden identificarse los guiños a un canon de mujer creado desde el discurso cientificista de la Ilustración que la autora utiliza como base para ironizar sobre una condición femenina socialmente aceptada y determinada por la “disposition de ses organes génitaux” (Blasquez, 1981: 119). Blasquez recrea así todo un sistema de referencias corporales basado en las comparaciones animales, las metamorfosis, la cosificación, la descripción de deformaciones físicas a través del nacimiento de protuberancias, la secreción de fluidos, la relación metonímica del cuerpo con el vientre y el aparato digestivo y la devaluación de lo sexuado. En este sentido, el cuerpo se conforma como “lugar de lugares”: lugar de reconocimiento y de diferencia; lugar de tránsito y mutaciones y, sobre todo, y a través de la palabra, terreno conquistado de libertad y emancipación de la mujer.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BACHELARD, Gaston. 1964. (primera edición: 1957). *La poétique de l'espace*. Paris, Presses universitaires de France.
- BEAUVOIR, Simone de. 2002. (primera edición: 1949). *Le deuxième sexe*. Paris, Gallimard.
- BESSIÈRES, Jean. 1982. *Figures féminines et roman*. Paris, Presses universitaires de France.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1968. *Mais que l'amour d'un grand Dieu*. Paris, Denoël, coll. Lettres nouvelles.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1976. *Gaston Lucas, serrurier. Chronique de l'antihéros*. Paris, Plon, coll. Terre humaine.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1981. *Les ténèbres du dehors*. Paris, Gallimard.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1988. *Le noir animal*. Paris, Belfond.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1989. *Grisélidis cherche un mari*. Paris, L'école des loisirs.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1990. *La ruche*. Paris, Belfond.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1995. *Le prince vert*. Paris, Belfond.
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1994. *Las tinieblas exteriores*. Barcelona, Ed. Lumen, (coll. Femenino singular).
- BLASQUEZ, Adélaïde. 1999. *Le bel exil*. Paris, Grasset.
- CIXOUS, Hélène. 2010. *Le rire de la méduse et autres ironies*. Paris, Galilée.
- COHN, Dorrit. 1981. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris. Éditions du Seuil.
- DIDEROT, Denis. 1968. *La religieuse*. Paris, Garnier-Flammarion.
- DIDIER, Béatrice. 1981. *L'écriture femme*. Paris, Presse Universitaires de France.
- DURAND, Gilbert. 1969. *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris, Dunod.
- ESQUIVEL MARÍN, Sigifredo. 2008. “Escritura, género y subjetividad femenina. El cuerpo (sexual) de la escritura”, in *Revista Investigación Científica*, Vol. 4, No. 2, mayo-agosto [consulté le 12/09/2017] <<http://www.uaz.edu.mx/cippublicaciones/ricvol4num2tom1/Humanisticas/Escritura.pdf>>.
- FINTZ, Claude. 2009. “Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporeité partagée”, in *Littérature*, n° 153, 114-131 [consulté le 12/09/2017] <http://www.cairn.info/revue-litterature-2009-1-page-114.htm>.
- FOLCH-RIBAS, Jacques. 1971. *Le Greffon*. Paris: Robert Laffont.

- FORRESTER, Viviane. 1980. “Quand la passion l’emporte”, in *La Quinzaine littéraire*, n° 350, 16-30 de junio.
- GEMIS, VANESSA. 2008. “La biographie genrée: le genre au service du genre ” in *COnTEXTES* [consulté le 24/09/2017] <<http://contextes.revues.org/2573>>; DOI : 10.4000/contextes.2573>.
- HEINICH, Nathalie. 1996. États de femme. L’identité féminine dans la fiction *occidentale*. Paris, Gallimard.
- JATON, Anne Marie. 1982. “La femme des lumières, la nature et la différence”, in *Figures féminines et roman* (éd. Jean Bessières), Paris: Presses universitaires de France, 75-88.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- MICHELET, Jules. 1981. *La femme*. Paris, Flammarion.
- NORA, Pierre. 1997. *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard.
- PINGAUD, Bernard. 1986. “Une voix pressante” in *La Quinzaine littéraire*, 16-30 novembre, 6-7.
- SLAMA, Béatrice. 1981. “De la ‘littérature féminine’ à ‘l’écriture-femme’: différence et institution” in *Littérature. L’institution littéraire II*, n° 44, 51-71.