



## **Escribirlo al fin: *Visto al pasar. República, guerra y exilio* de María del Carmen García Antón. Memoria desde el destierro en Argentina**

---

**Adriana Virginia Bonatto**  
Universidad Nacional de La Plata

### **Resumen**

*Visto al pasar. República, guerra y exilio* es el relato autobiográfico de una mujer que vivió la Guerra Civil desde el bando republicano y que se vio obligada a un exilio permanente en Argentina. El valor documental de su libro radica no solamente en la reconstrucción detallada que elabora de la vida y las costumbres durante los años del conflicto sino también en el testimonio que aporta el recuerdo de su experiencia junto a escritores y artistas hoy conocidos y celebrados. El libro, además, invita a una reflexión acerca de las estrategias de legitimación y de construcción de la identidad del sujeto en la autobiografía actual.

*Palabras clave: autobiografía - estrategias de legitimación y reconocimiento - exilio*

### **Abstract**

*Visto al pasar. República, guerra y exilio* is the autobiographical story of a woman from the Republican faction who was driven to permanent exile in Argentina after the Spanish Civil War. The documentary value of her book resides not only in its detailed reconstruction of life and habits during the years of the war, but also in the experiences of Carmen García Antón with world-wide known writers and artists. Moreover, the book invites a reflection on the strategies to legitimize and construct the subject's identity in contemporary Autobiography.

*Keywords: Autobiography - strategies of legitimization - exile*

*Olivar* N° 8 (2006), 237-247.



Escribirlo al fin. Porque quizás sea la escritura el único consuelo del vacío presente y de una vida de exilio. María del Carmen García Antón, madrileña, que desde 1939 ha vivido en Buenos Aires, viuda de Gori Muñoz, famoso pintor y escenógrafo valenciano, recupera en estas memorias los años que transcurrieron entre el estallido de la Guerra Civil y la llegada a Buenos Aires con su marido y su hija recién nacida en el Masilia (el buque trasatlántico francés que transportó en 1939 numerosos refugiados españoles y judíos), por puro azar, ya que los planes iniciales eran exiliarse en Chile, gracias a la ayuda de Pablo Neruda desde Francia. “El desterrado en todas partes está solo” dice la autora citando a Mariano José de Larra (25)<sup>1</sup>, y es esa soledad del “permanente exilio” (25), en el otoño de una vida de ausencia, la que dicta día a día los recuerdos, y a lo largo de diecinueve capítulos redactados entre 1992 y 1999 en una “Macintosh Plus” (205), símbolo de un espíritu despierto, dispuesto siempre a encararse de lleno con el presente.

Edicios Do Castro decidió publicar dentro de su serie de cien números *Documentos* este libro de memorias, bajo la intención de “contribuir (...) dhuna maneira sistemática, á divulgación de testemuños que poidan axudar a unha aproximación da historia contemporánea de Galicia”. Para lograr ese objetivo, la editorial deja expresamente aclarado que se renunciará a los “valores poéticos, literarios ou estéticos” para preferir los “simple testemuños”, portadores de una verdad mucho más directa<sup>2</sup> (más adelante nos detendremos en ese “efecto de verdad” que la prosa testimonial construye). El hecho de que una editorial de Galicia haya publicado este “documento” se debe a su validez como testimonio español, ya que tanto la autora como su marido no nacieron ni vivieron en esa región.

*Visto al pasar* pertenece a ese género híbrido e incómodo que es la autobiografía. El rasgo curioso es que se trata de las memorias de una mujer que no ha publicado libros antes y que, contrariando las expectativas de la “esposa de artista”, no escribe tampoco sobre la vida de su marido. El libro, de un estilo sencillo y directo, interesa, “gusta”, por su información histórica y anecdótica, expresada con detalle y lucidez. María del Carmen García Antón vivió como militante de la Federación

<sup>1</sup> Las citas textuales correspondientes a *Visto al pasar* se indicarán con el número de página entre paréntesis, siguiendo la edición mencionada en la bibliografía.

<sup>2</sup> Castro de Samoedo, 2004.

Universitaria los años de la Guerra Civil española y conoció íntimamente a artistas y escritores que luego pasaron a la historia: Federico García Lorca es uno de los hombres más mencionados en sus páginas, pero también nos encontramos con anécdotas relativas a Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pablo Picasso, Rafael Alberti, María Teresa León, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Max Aub y, por supuesto, Gori Muñoz, entre varios otros más. Todas ellas, personalidades junto a quienes la autora padeció la crudeza de los ataques y persecuciones falangistas o el exilio en París, antes de la residencia final en Argentina.

Son las figuras de intelectuales republicanos y las anécdotas relacionadas con ellos el material narrativo que organiza el relato, en mayor medida que la historia personal y los avatares de una mujer joven durante el conflicto. El recorrido personal ocurre enmarcado por el trato y la descripción de aquellos protagonistas culturales de la República, como si su presencia justificara el acto de escritura. Comentaremos a continuación algunos de estos episodios.

## **Federico García Lorca y La Barraca**

María del Carmen García Antón participó del grupo de teatro estudiantil dirigido por el poeta granadino, al cual ingresó luego de una audición recitando las “Coplas de Jorge Manrique”. El recuerdo de esta actividad adquiere a lo largo del libro carácter de emblema, que excede a su tratamiento en el capítulo cuatro, dedicado a “La Barraca”. El teatro ambulante conformado por jóvenes universitarios y encargado de difundir la obra de los clásicos españoles en distintos pueblos es emblema de los valores democráticos y liberales de la República, y sus reapariciones constantes a lo largo del recuerdo, junto a la figura de García Lorca, prueba su carácter de símbolo. El final de “La Barraca” coincide con el comienzo de la Guerra Civil y está marcado por un hecho atroz: el asesinato en Fuentevaqueros del poeta. Son los ideales de fraternidad y comunitarismo los que se quiebran con estos hechos. García Antón redacta sus memorias urgida por la necesidad de no perder esa memoria:

Los recuerdos son los últimos acompañantes de los ancianos y son los testigos mudos de la vida que uno ha llevado; feliz o infeliz, disipada o frustrada, cuando no se recuerda nada, debe dar igual morir (204).

Pero esta necesidad íntima (volveremos sobre el impulso autobiográfico más adelante) convive con una fuerte conciencia ética e histórica. Si bien la adscripción de la autora al comunismo ha sido siempre ambigua<sup>3</sup>, el espíritu idealista y pugnante es uno de los rasgos principales de su personalidad, según se conforma a lo largo de sus memorias. Junto al acto de recordar “desde la mecedora”, en la quietud del hogar (capítulo 1), la construcción del recuerdo se realiza en una continua confrontación del pasado histórico y de los valores éticos y políticos involucrados en la guerra con los años posteriores de exilio, y con el presente. El motivo que podríamos llamar “ético” es también motor del relato. El compromiso político y social se ubica en el ámbito de la autopercepción y de las decisiones más íntimas. Veamos dos ejemplos, tomando dos citas diferentes:

Antes del 18 de julio yo era una chica estudiante sin otro compromiso que aprobar el curso, jugar al hand ball, formar parte de La Barraca, me gustaba bailar, “Flirteaba” (como se decía entonces) y los chicos me llevaban los libros que era una forma de insinuarse. Ahora, tenía que ayudar a los que daban su vida y había mucho dolor (89).

Aquí, la toma de conciencia, advertida en medio de un campo de heridos, separa dos etapas en la percepción del sujeto: un pasado convencional (aún a pesar de lo poco usual que era el hecho de que una mujer cursara estudios universitarios y participara de un teatro ambulante junto a varios hombres) confrontado con un presente y un futuro (proyectado allí mismo y confirmado a lo largo del libro) de compromiso y de participación en el avatar histórico-político. Resulta llamativo que este acto ocurra casi en perfecta soledad, ya que por ese entonces (respetamos aquí la historia tal cual es narrada en el libro) esta mujer joven, casi adolescente, no perseguía intereses o ideales más que los de un grupo de estudiantes (la FUE), y ni siquiera coincidía con las ideas de su familia en relación con la decisión de “participar”.

La segunda cita ejemplifica el modo en que el acontecer político se enhebra con el devenir íntimo, haciendo uno los espacios público y privado:

<sup>3</sup> García Antón y su marido recelaban del comunismo estricto, como la cita a continuación ejemplifica: “Vayamos a un país donde podamos ser comunistas si nos lo permiten y luchar por el bienestar social, pero no a ciegas y teniendo que soportar la férrea disciplina sin derecho a réplica” (211).

El pacto [germano soviético] no obstante había hecho mella en todos. Desilusionados y sin poder creerlo lo considerábamos traición a todos los principios en los que creíamos y que nos llevaron a una lucha fratricida. Nadie sabía lo que podría llegar a pasar.

Vino Siqueiros<sup>4</sup> [la París, donde María del Carmen y su marido esperan la salida al exilio] en un viaje relámpago y me afirmó que desde el lugar donde se encontrara vendría a apadrinar, pero tan sólo si era una niña. La niña llegó, pero no Siqueiros; fue un deseo lanzado en aras de la amistad. Hitler lo impidió (215).

En este contexto de preocupación ética y de indivisión de lo privado y de lo público, la aparición intermitente de Federico García Lorca y la invocación a “La Barraca” intensifican el desgarramiento ante la guerra perdida. Frases como “¡Ay Federico! ¡Cómo ha llegado tu voz a la del pueblo” (89), “¡Ay, Federico! ¡Cómo hubieras sufrido al ver este fuego desatado en la España que tanto quisiste!” (182), o “¿Dónde habrán ido a parar mis amigos de La Barraca? Todos dispersos o ejecutados como Federico, o tal vez prisioneros” (213), son mucho más que lamentos dispersos a lo largo del relato, puesto que funcionan como íconos de un pasado irrecuperable, símbolo de lo ético y políticamente admirable.

No obstante eso, la invocación de una figura tan cargada de significación cultural e histórica como lo fue el autor de *Un poeta en Nueva York* y el carácter anecdótico de su intervención en el relato importan como modos de justificar el acto de escritura. María del Carmen García Antón no publicó libro alguno antes de su autobiografía, y es la presencia de figuras artísticas con el peso de García Lorca, como de otras más que a continuación comentaremos, una de las llaves de entrada al mundo editorial. La otra, el valor testimonial de su memoria.

### **“Los poetas”: Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre**

En plena Guerra Civil, debido a la imposibilidad de regresar a Madrid luego de una misión de la FUE (Federación Universitaria Escolar) de evacuación de niños a Alcoy, García Antón se radica en Valencia, sede en ese momento del gobierno de la República, donde colabora con

<sup>4</sup> Se refiere a David Alfaro Siqueiros (1918-1974), pintor mexicano que participó de la Guerra Civil española en el bando republicano.

la “causa” y se gana la vida con trabajos temporales. La estadía en esa ciudad ocupa tres capítulos de sus memorias y en ellos el relato personal cede a la relación de anécdotas compartidas con escritores, españoles y extranjeros, que comenzaban por esos años su carrera y que apoyaban la causa republicana. De ellos, quienes más espacio narrativo ocupan son Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda. Nos encontramos nuevamente con el relato sobre “los otros” y con un recuerdo ocupado no sólo en retratar aspectos físicos o psicológicos de figuras que más tarde adquirieron reconocimiento y fama literaria, sino también en reproducir conversaciones y situaciones que las involucran como protagonistas del relato. El valor biográfico y anecdótico de estas páginas es incuestionable, y el hecho de que el pasado personal pierda protagonismo se explica, una vez más, por la necesidad de legitimar un espacio de escritura del que la autora no se siente dueña por completo.

En 1937 se llevó a cabo el Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia. García Antón refiere la preparación de la pieza de García Lorca “Mariana Pineda”, dirigida por Altolaguirre y protagonizada por ella, Luis Cernuda, Margarita Xirgu, Carmen Lastoyti y Blanca Chacel (hermana de Rosa). Los participantes del congreso asistieron a la representación en homenaje al poeta, y esa noche (en la que no faltaron sirenas de alarma y bombardeos) fue recordada por Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera*.

La memoria admirada de García Antón no olvida mencionar a muchos de los escritores que participaron del encuentro, como por ejemplo León Felipe (quien sostenía que “quedarse en la luna de Valencia” no “era tan malo como se pensaba” [121]), Raúl González Tuñón (junto a Córdoba Iturburu, “cariñosos amigos” [123]), Octavio Paz (“tengo el recuerdo de unos fantásticos ojos verdes” [123]) y Antonio Machado (a quien visitó junto a sus amigos una tarde y sobre quien escribe: “quiero recordarle siempre con el eco de aquella voz, con su oscuro y un poco roído traje y su noble aspecto de poeta pobre, pero resplandeciente” [128]).

Sobre Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre, compañeros de García Antón en el hotel “enfrente de la Plaza de Toros” (117), aportando una mirada testimonial al recuerdo y al interés de dos figuras literariamente contundentes, García Antón escribe:

Conocí a Luis Cernuda en Madrid y al primer golpe de vista caía antipático, sobre todo porque los sevillanos tienen fama de alegres, ruidosos, exaltados y Luis era todo lo contrario, bastante tímido y su homosexualidad no confesada pero sí percibida le ponía a veces muy incómodo ante gente que no conocía y se replegaba tomando un aire distante y un tanto altivo. Yo que le traté bastante, creo que tenía cierta inseguridad en sí mismo, siempre con aire atormentado de Lord inglés desheredado y jamás vi a alguien de aspecto tan impecable, tan “comme il faut”. Me intrigaba ver cuán limpios estaban sus zapatos blanco y negro a la manera del Gran Gatsby. Un día ensayando, se puso imposible porque en una escena “amorosa” con el “rouge” de los labios le manché una immaculada chaqueta de lino blanca, pero el enojo se le pasó enseguida porque éramos muy buenos amigos. En realidad, sentía un exagerado temor al ridículo, la corrección en su manera de vestir, su dandysmo, le daba una seguridad de la que carecía y vaya usted a saber lo que pasaba por su mente, sin analistas que se lo explicaran: estaba fuera de la senda de la popularidad siendo quizás el mejor de los poetas de todos. Odiaba las risas fuertes, lo feo, lo sucio, y rayaba a menudo en una gran melancolía, cosa en la que coincidíamos a menudo. Todo lo contrario era Manuel Altolaguirre, excelente poeta también, extrovertido, alegre, dicharachero y con una enorme simpatía. Cuando se agotaba la comida en los restaurantes, una visita de Manolito a las cocinas solucionaba todo. Era encantador, como uno de esos Ángeles Arcabuceros con su melena rizada al viento, y por más que usara buenos trajes su aspecto era el de un niño que se hubiera vestido de prisa y corriendo, más de una vez le corregí el nudo de la corbata que flotaba cual bandera al viento. Su mujer, la escritora Concha Méndez y su hija Paloma estaban en Londres. Mi generación, en ese lado o en el otro estábamos como quien dice (y con verdad) al pie del cañón. (117-118)

Sirva la extensa cita para llevarse una muestra del contenido anecdótico de estas memorias, cuyo principal rasgo es la recuperación de aquello que por ser mínimo, cotidiano, adquiere valor de testimonio y de “verdad”. Una recuperación similar, atenta al detalle, sucede con la figura de Pablo Picasso, a quien García Antón, enviada desde Valencia por el gobierno de la república, conoció mientras atendía el stand de libros en el pabellón de España durante la Exposición Internacional de París, en 1937. Fue durante ese viaje donde también conoció a su futuro marido, el pintor valenciano Gori Muñoz, a Max Aub (quien se encargó de guiarla hasta su puesto de trabajo) y los pintores Esteban Francés, Lucho Vargas y Wilfredo Lam; pero es el breve transitar de Picasso por las páginas,

retocando su “Guernica” junto al stand de libros, la presencia que mayor interés despierta. El pintor interrumpe su trabajo para invitar a la joven muchacha a un café y, “a bocajarro”, le pregunta si había estado alguna vez en un bombardeo y si podía describir el color que en ellos vio (151). Es en la inmediatez del detalle, como en el devenir espontáneo y poco cuidado de la prosa, donde este relato revela los rasgos de una autobiografía que, como tantos otros textos escritos bajo el impacto de un recuerdo doloroso o de una crisis no resuelta, ha dejado de ser el discurso privilegiado de una voz masculina y unitaria para forjarse en discurso de la pluralidad y de la marginalidad, cuyo signo es la dilogía.

### **Escritura de la crisis, escritura dialógica**

En la introducción a su libro de análisis de autobiografías contemporáneas, *Mirror Talk. Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Susanna Egan subraya la presencia del dialogismo como un rasgo recurrente y opuesto al “monologismo” característico de la autobiografía tradicional. El dialogismo aparece en la relación entre las personas involucradas en la escritura (el autor, el lector, el “héroe” y los personajes) y en la combinación de distintos géneros para contar una vida (fotografías, documentos personales y cartas, además del relato escrito). Repasando a Sidonie Smith (1987), Egan recurre al concepto de “imaginación dialógica” para definir la autobiografía femenina como un tipo de escritura que sucede desde los márgenes del discurso patriarcal, “engaging in an anxious dialogue with her reader in order to identify and justify herself” (1999: 24). La mujer que escribe una autobiografía proyecta múltiples lectores, con múltiples expectativas, y responde a ellos en una suerte de “doble voz” (1999: 24) o de heteroglosia.

*Visto al pasar* puede leerse desde esta perspectiva, si tenemos en cuenta las observaciones que hicimos más arriba. La escritura *incluye* al otro y éste puede aparecer, como Federico García Lorca o como los numerosos poetas y artistas recordados, acompañando o sustituyendo la historia personal, y otorgándole entidad pública. La entrada de la voz de una mujer a un género literario que aún se resiste a la “vulgarización”, por haber sido cultivado como discurso privilegiado de *escritores* o de *pensadores*, ocurre mediando las voces de otros (incuestionablemente dignos de recordarse) o respondiéndoles en un

proceso constante de construcción de identidad. Son ellos quienes, con su presencia y los detalles que la avalan, revisten de identidad pública al sujeto que intenta escribirse y que se fuerza por recordar aún a pesar del dolor que ello implica. Pero son también los lectores avizorados esos otros a quienes el “yo” intenta contentar con el relato de su vida como “vida en” (en la guerra, en *esa* guerra) y “vida con”. El rasgo dialógico radica, además, en la interacción de géneros dentro del libro, con el “Apéndice documental y fotográfico” que interrumpe bruscamente el devenir narrativo para mostrar fotografías, bocetos de teatro, notas periodísticas y otros documentos; introduciendo un modo paralelo, y con efectos de mayor inmediatez que la narración escrita, de contar la propia historia. Ese modo implica además la entrada de la mirada ajena como complemento o respuesta de la propia. Las fotografías y los dibujos son la perspectiva de “otro” (el fotógrafo o el artista), y lo mismo sucede con los documentos, como la matrícula de inscripción a la Facultad de Medicina o el pasaporte de la República Española, y en especial con las notas periodísticas sobre Gori Muñoz y documentos como el decreto municipal de La Plata o la plaqueta de la Embajada de España en Argentina, que honran a García Antón por su trayectoria. Éstos aportan matices públicos a una subjetividad necesitada de nuevos medios para legitimarse ante los lectores.

El elemento dialógico otorga efecto de verdad y de inmediatez a la identidad y a la historia reconstruidas en el relato autobiográfico. La escritura es testimonial y su impulso nace de la existencia de un conflicto o, en palabras de Egan, de “una crisis que aún no ha sido resuelta”, a diferencia de la autobiografía tradicional que, si bien se origina gracias a algún tipo de crisis, desarrolla algún tipo de resolución (1999: 4). La escritura dentro de un conflicto no resuelto subvierte los patrones teóricos de ficcionalización absoluta del sujeto autobiográfico e introduce la posibilidad de realizar una lectura que momentáneamente olvide su carácter “puramente teórico” y separado de las “realidades políticas y éticas” (Egan, 1999: 4). La vivencia de la diáspora supone la existencia de una crisis como “estado permanente” (Egan, 1999: 5) y moviliza a un sujeto de escritura que interviene inevitablemente en su entorno mediante estrategias contestatarias o de resistencia. La necesidad de publicar lo que

uno ha vivido se experimenta, en palabras de Celia Fernández Prieto, como “deuda moral frente a los otros” (2005: 51)<sup>5</sup>.

El sujeto de *Visto al pasar*, como sus palabras lo advierten, se afana por evitar la disolución de ese pasado: “es imposible trasladarse a esa época, el tiempo en que sucedieron estos hechos pocos lo recuerdan, y todo queda resumido en fechas, nombres, algunas reseñas” (110). Pero también escribe para atestiguar la conservación de la propia conciencia de compromiso, frente al peligro constante de perderse en la comodidad de la vida en el país de acogida o de caer en el olvido que propicia la vejez. Consecuencias de esos afanes son el continuo vaivén entre el tiempo presente de la escritura, en Argentina, y el tiempo pasado del recuerdo; y la desprolijidad de una prosa que, se intuye, hubiera lucido cuidada de no haber mediado esa urgencia por “escribirlo al fin” y antes del fin. El impulso de escribir nacido en el presente constante de la crisis devuelve al sujeto autobiográfico su entidad “real”, espontánea, que no necesariamente debe ser unitaria o monológica, ni siquiera ordenada; pero que, por ser plural, fragmentaria y dialógica, se percibe como inmediata.

## Bibliografía

- ANTÓN, CARMEN, 2002. *Visto al pasar. República, guerra y exilio*, Sada - A Coruña: Edicions Do Castro.
- CASTRO DE SAMOEDO, 2004. “Documentos pra a historia contemporánea de Galicia” (Tapa y contratapa de: Carmen Antón, *Visto al pasar. República, guerra y exilio*, op. cit.).

<sup>5</sup> El trabajo de Fernández Prieto “La muerte, pulsión autobiográfica” ahonda en la temática de la escritura a partir de la crisis sufrida por la vivencia de la guerra. Completamos aquí la cita: “El testimonio, además, se realiza para hacer saber, para impedir el no querer saber, la ignorancia o el olvido, y este designio ejerce un control sobre el estilo y los contenidos del relato, imantado por episodios reales y dramáticos de los que pretende dar cuenta fidedigna. Pero el testimonio es, antes que enunciado, enunciación, acto de habla que se produce en presente, y cuya condición necesaria es su imposibilidad de *probar* que es verdadero. Por eso se ampara bajo la promesa o el juramento de veracidad Siempre cabe la mentira, el fraude, el error, la invención. Sin estas opciones ningún testimonio sería posible. Tampoco la credibilidad. El autobiógrafo, entonces, ha de validar la verdad del contenido de su relato validándose a sí mismo como testigo, cargándose de autoridad moral, cognitiva y verbal”. (2005: 51)

EGAN, SUSANNA, 1999. *Mirror Talk. Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA, 2006. "La muerte, pulsión autobiográfica". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 69, *Autobiografía como provocación*, Barcelona: Archipiélago, 44-56.

SMITH, SIDONIE, 1987. *Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self Representation*, Indiana: University Press.