

La perspectiva ectópica en Carlota O'Neill

Paola BELLOMI
Università degli Studi di Siena

Resumen

En el presente estudio se pretende analizar una parte del *corpus* literario de la escritora republicana Carlota O'Neill. Especial atención se prestará a los elementos topológicos que se hallan en sus textos. Nos proponemos analizar estos aspectos apoyándonos en las herramientas metodológicas de los estudios ectópicos, de la perspectiva del giro espacial y, finalmente, de la noción del “lugar de enunciación”, con el objetivo de establecer nuevas conexiones entre el estatuto autorial de la literatura escrita antes y durante el exilio y la relación con el espacio simbólico y real en el cual la literatura se origina y circula.

Palabras clave: Carlota O'Neill, exilio republicano, lugar de enunciación, crítica ectópica, giro espacial.

Abstract

This study analyzes part of the literary *corpus* of the Republican writer Carlota O'Neill. Special attention will be paid to the topological elements in her texts. We propose to analyze these aspects using the methodological tools of ectopic studies, the perspective of the spatial turn, and, finally, the notion of the “place of enunciation”, with the aim of establishing new connections between the authorial status of literature written before and in exile and its relationship to the symbolic and real space in which literature originates and circulates.

Keywords: Carlota O'Neill, Republican Exile, Place of Enunciation, Ectopic Critique, Spatial Turn.

Las herramientas metodológicas de la perspectiva ectópica teorizada por Tomás Albaladejo (2011; 2019) permiten observar la literatura exílica profundizando la relación entre espacio narrativo y espacio textual, es decir, ayudan en cuestionar la estructura de un discurso ya no limitándose a la función del ‘lugar’ en la narración, sino llevando a la superficie del análisis la red de conexiones espaciales que con frecuencia pasan desapercibidas y que, en su conjunto, componen los efectos narratológicos de realidad y profundidad, según la definición de Sandra Cavicchioli (2010).

Para Albaladejo, “literatura ectópica” es:

una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en

sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual. (Albaladejo, 2011: 143)

Siguiendo a Albaladejo, una posible taxonomía de la literatura ectópica podría consistir en categorizar la producción literaria según la lengua empleada por los autores y las autoras para expresar su arte en relación con el lugar en el cual crean; se trataría, por tanto, o bien de considerar la adopción de la lengua del país de acogida como idioma para la escritura; o bien de seguir usando su propia lengua en países cuyo idioma es el mismo (con lo cual hay un cambio espacial, pero no lingüístico); o aún emplear su lengua materna en países cuya lengua es diferente; o, por último, recurrir a una tercera lengua diferente tanto de la materna como de la del lugar en el que escribe (Albaladejo, 2011: 144-145; 2019: 403).

Por tanto, lo ectópico está conectado íntimamente con la experiencia biográfica del escritor o escritora. A esta relación entre lugar de creación y bagaje vivencial, se puede añadir otro nivel de investigación, que atañe la dimensión textual de una obra. El espacio en una narración ocupa un lugar privilegiado, hasta tal punto que a menudo se crea la paradoja de que en un análisis textual pase casi desapercibido o se liquide la cuestión como algo funcional a la acción (si la historia se desarrolla en una cuneta, es “normal” que la cuneta esté, aunque sin detalles minuciosos, tan solo aludida). Y, sin embargo, como poéticamente mostrado por Perec, el espacio en un texto comienza con la primera palabra ubicada en un cierto punto de la página (1974: 26). De acuerdo con Zoran, si el ‘tiempo narrativo’ es un concepto casi transparente en su significado, el espacio recibe definiciones e interpretaciones heterogéneas; según el estudioso,

[t]he existence of space is pushed into a corner, so to speak. [...] It can be understood in various ways, but none is as clear and unambiguous as the term *time*. This lack of symmetry in the relationship between space and time is evident not only in their status in the text, but also in the extent of the progress of research on these concepts. [...] The difficulty apparently lies in one basic difference between space and time in narrative. One may speak of time in terms of the correlation between the structuring of the text and that of the world, whereas it is impossible to speak about space in such terms. (Zoran, 1984: 310)

La perspectiva del *spatial turn* ha intentado proporcionar unas herramientas teóricas y metodológicas capaces de reflexionar sobre el concepto de espacio en un texto creativo¹. La primera noción que nos parece sugerente para luego estudiar la obra de Carlota O’Neill es la de “efecto de realidad”, es decir, la impresión que un espacio narrativo suscita en el lector al desplegarse, parafraseando a Cavicchioli, delante de su

¹ Para profundizar el desarrollo de los estudios que recurren al concepto del “giro espacial”, véanse Warf y Arias (2009), Sorrentino (2010) y Matías (2014). En síntesis, el ‘giro espacial’ es una perspectiva crítica que propone una renovada reflexión acerca de los conceptos de ‘espacio’ y ‘lugar’, considerando el espacio ya no como simple elemento narrativo, sino como elemento constitutivo y significativo del mensaje textual.

mirada con sus distancias y sinuosidades, sus puntos de articulación y su espesor (2010: 19). De manera similar a lo que había afirmado Zoran a propósito de la asimetría entre el concepto de ‘tiempo’ y el de ‘espacio’ (1984: 310), Cavicchioli también subraya que, mientras que la escritura es algo lineal y secuencial, la espacialidad es “tridimensional, pluridireccional y se percibe de manera sincrónica” (2010: 19)². Además, añade, “la ‘sensación’ de espacio deriva de un entramado de datos (visuales, antes que nada, pero también propioceptivos, táctiles, acústicos, de movimiento). En el plan del resultado textual, esta masa de datos pone el problema de mostrar, de dejarse ver, del efecto figurativo y del icónico” (Cavicchioli, 2010: 19).

Detectar y analizar los elementos textuales que proporcionan estos datos permite llegar a un cuadro más nítido de la definición de ‘espacio narrativo’; de hecho, para una comprensión más profunda de las relaciones espaciales esparcidas en un texto, el efecto de realidad tiene que acompañarse con el de profundidad, que podría definirse como “un efecto de coherencia entre los diferentes elementos que se hallan en un espacio y el sujeto que observa; la coherencia –y por tanto la inteligibilidad– del espacio está asegurada por la coherencia de las varias ‘profundidades’ de los elementos del espacio con respecto al observador” (en Sorrentino, 2010: 12). Si, en el análisis narratológico, se unen la verisimilitud, que es una parte importante a la hora de crear el efecto de realidad, y la coherencia, entonces se logran revelar los diferentes niveles de las referencias topológicas que se hallan en un texto.

El efecto de profundidad se apoya en aquellos elementos narrativos que Barthes definió como “detalles superfluos” o “inútiles”, es decir, el conjunto de porciones textuales –tanto sintácticas como lexicales– que en apariencia no añaden algo fundamental a la acción, que parecen un “relleno” no funcional desde el punto de vista estructural de la narración. Y, sin embargo, de acuerdo con el semiólogo,

los residuos irreductibles del análisis funcional tienen esto en común: denotar lo que corrientemente se llama ‘real concreto’ (pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes, palabras redundantes). La ‘representación’ pura y simple de lo ‘real’, el relato desnudo de ‘lo que es’ (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido; esta resistencia confirma la gran oposición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible. (Barthes, 1994: 184)

“Espace inventaire, espace inventé” (Perec, 1974: 26): al inventariar los elementos superfluos diseminados en un texto literario, la potencia de la creación, de la invención, brota delante de nuestra mirada crítica. El efecto de espacialidad es el resultado de todas las estrategias narrativas anteriormente citadas.

² Las traducciones que aparecen en estas páginas son nuestras. Con respecto a la descripción de la escritura como algo lineal y secuencial, quizá hubiera sido más correcto referirse al acto de lectura y no al redaccional de un texto puesto que, como es sabido, las técnicas de escritura varían en el tiempo y según el sistema lingüístico en el cual está basado cada idioma.

Para completar el marco teórico³ dentro el cual nos movemos para estudiar la obra de Carlota O'Neill, nos parece sugerente introducir otra perspectiva relacionada con lo ectópico y el giro espacial: nos estamos refiriendo al concepto de "lugar de enunciación" que la filósofa Djamila Ribeiro (2020) ha acuñado para aludir al espacio en el cual las mujeres (en su caso, las con un cuerpo racializado) se ubican para expresarse a sí mismas, a partir del lugar que su cuerpo ocupa en el espacio (social, político, cultural, etc.) y las modalidades que sus voces encuentran para poder hablar de forma directa, sin mediaciones o intermediarios (que podrían "hablar por ellas", apoderándose de su voz y, por tanto, del mensaje que quieren vehicular).

El caso de Carlota O'Neill plantea varias cuestiones a la hora de reflexionar sobre la taxonomía ectópica, como veremos en el desarrollo de este trabajo. Algunos datos biográficos nos pueden ayudar a conocer y contextualizar la figura de O'Neill y, además, nos pueden servir para examinar los cambios que afectaron su producción literaria a lo largo de su experiencia vital.

Carlota O'Neill de Lamo nació en Madrid el 27 de marzo de 1905, hija de Regina de Lamo Jiménez y Enrique O'Neill Acosta, de origen mexicano⁴. Pasa su infancia en la capital, para luego trasladarse a Barcelona para estudiar en la facultad de Letras y Filosofía de la Universitat de Barcelona; terminada la carrera, vuelve a Madrid, donde conoce a Virgilio Leret Ruiz, que dentro de poco será nombrado capitán de la aviación republicana. De la pareja nacen dos hijas, María Gabriela (Mariela) y Carlota (Lotti); en 1929, para salvaguardar los derechos de las niñas, deciden casarse. En 1932 Leret es destinado a Melilla; cuando estalla la Guerra Civil, la familia Leret O'Neill se encuentra reunida en la base de Hidros (Melilla). El capitán es detenido y fusilado a los pocos días de la sublevación, mientras que la escritora, junto con su criada Librada, será detenida en la cárcel de la ciudad Victoria Grande. Las hijas pasarán su infancia en la familia de un colega de Leret, que había apoyado la insurrección pero que reconocía los méritos de su capitán, para luego quedar internadas en el colegio de huérfanas de Aranjuez; tan solo cuando O'Neill sale de la cárcel, en 1940, en régimen de libertad condicionada, logra volver a tener la custodia de sus hijas y, con ellas, se muda a vivir a Barcelona, en casa de su hermana Enriqueta O'Neill Jiménez (madre de Lidia Falcón). A la muerte de su madre, en 1947, Carlota O'Neill empieza a organizar su salida de España, un país asfixiante, sobre todo para una ex-presa republicana, viuda y con dos hijas al séquito. Dos años después, en 1949, logran embarcarse con destino Venezuela, donde las esperan un amigo de la escritora, Mario Arnold; luego se muda a México, donde en 1953

³ Aunque no se cite de manera explícita, el presente trabajo se funda también en las imprescindibles reflexiones de Michel Foucault sobre la experiencia carcelaria y la relación entre poder, vigilancia y control (Foucault, 2005).

⁴ Para los datos biográficos de Carlota O'Neill proporcionados en estas páginas, nos basamos en los estudios de Murias Carracedo (2009/2010; 2016), Hormigón (1996, 1997), y González Naranjo (2019, 2021, 2022); además, para profundizar diferentes aspectos de la obra de O'Neill relacionados con su experiencia en la cárcel franquista y, luego, ya en el exilio, remitimos a los trabajos de Perpén Rueda y Moga Romero (1990), Falcón y Siurana (1992), Nash (1999), Sánchez Suárez (2004), Cruz González (2006, 2012), Arias Careaga (2009), Osborne (2010, 2012a, 2012b), Tasende (2013), Moga Romero (2015), Viñals (2016), y Duplantier (2018).

obtiene la nacionalidad mexicana: a partir de este momento, su vida se dividirá entre los dos países de acogida, hasta cuando, en 1964 la escritora decide trasladarse de manera definitiva a México, mientras que las hijas deciden quedarse en Venezuela, donde Carlota O'Neill muere el 20 de junio de 2000.

Su producción literaria suele dividirse entre la anterior a la guerra civil y la posterior; sin embargo, creemos vislumbrar, entre estos dos espacios, un tercero, que se da en la España franquista, donde la escritora vivió y trabajó desde la salida de la cárcel hasta el comienzo del exilio, es decir, durante casi una década (1940-1949), durante la cual experimenta el así llamado 'exilio interior'.

Fundamental, para entender su trayectoria artística, es la red de relaciones profesionales y de amistad, en particular con otras mujeres, que O'Neill construye a lo largo de su vida. Más en detalle, nos estamos refiriendo a la colaboración con la anarquista Federica Montseny, la primera mujer, en España, en ocupar un cargo ministerial como ministra de Sanidad durante la Segunda República (1936-1937). O'Neill publica una de sus primeras novelas, *Pigmalión*, en 1924 o 1925 por la Editorial Ginardo, vinculada a la familia Montseny. De 1925 es también *Historia de un beso*, publicada en la colección "La Novela Femenina". En 1931 funda la revista "Nosotras", en la cual participan, entre otras, Dolores Ibárruri, Elisa Soriano Fischer y la propia madre de O'Neill, Regina de Lamo. La presencia de Regina entre las colaboradoras no se debe a una actitud caciquil, sino, al revés, demuestra el legado intelectual que Carlota recibe de su madre y que la hija lleva adelante, con una restitución tangible de su 'deuda' personal. Regina de Lamo, de hecho, había crecido en un ambiente progresista y ateo; gracias a sus capacidades musicales, obtiene el Primer Premio Nacional de Piano en el Conservatorio de música de Madrid y, luego, en el de París. En los años veinte su compromiso político se hace patente: en 1920 propone la creación del primer banco obrero, el Crédito Popular y Cooperativo de Valencia; en 1921 ejerce de vicepresidenta del Primer Congreso Nacional de Cooperativas (Madrid); y, en 1929, pone en marcha la Editorial Cooperativa Obrera (ECO). Trabaja como periodista y como escritora, colaborando en revistas y editoriales del área anarquista y comunista.

Con esta genealogía, no sorprende que Carlota O'Neill abogara por la independencia de las mujeres y desarrollara un discurso, también artístico, en favor de la lucha para los derechos humanos y de los y las trabajadores. De ahí que el empeño pase del ideológico al literario, con la participación en la compañía teatral Nosotros, fundada en 1930 por César Falcón y activa en Madrid, en la sede del Teatro Proletario; para el grupo, O'Neill escribe el drama en un acto *Al Rojo*, estrenado el 11 de febrero de 1933, en el cual se lleva a la escena la situación de acoso verbal, vejaciones laborales y explotación física y psicológica que padece un grupo de modistas por parte de la dueña de un *atelier* de costura.

Cuando la escritora se encuentra en Melilla, de visita a su marido, al estallido de la guerra se halla en el barco donde está viviendo su familia, junto con la criada Librada; al darse cuenta de la gravedad de la situación, decide anotar los eventos que estaban acaeciendo en esos momentos; en las palabras de la propia autora:

Y concebí la idea de guardar, en unas notas, lo que había visto desde el 17 de julio a las cinco de la tarde. Creí que podrían, después, interesar a alguien. Subí la pluma y unas cuartillas; abajo, las niñas dormían, lo mismo que Librada. Y comencé a contar algo de lo que he hecho para ti, leyente amigo; pero con otro estilo y otro ímpetu. Cuando llegaba la invasión de las fuerzas moras, manejadas por militares españoles, manipulaba un léxico violento, que hoy, después de tantos embates, he relegado por éste, menos brillante, con la menor cantidad posible de adjetivos. (O'Neill, 1979: 25)

Las notas a las que hace referencia O'Neill serán una de las causas de su condena a treinta años de cárcel, luego reducida a seis años y, finalmente, a cuatro, hasta la concesión de la libertad condicional, en 1940. La cita está sacada de la última versión de la autobiografía de la autora; como se desprende de estas líneas, se trata de un texto que, por estilo, ha optado por una medianía que, en su primera versión, no tenía. *Una mujer en la guerra de España* es un detallado relato autobiográfico de la experiencia de O'Neill en los primeros días del alzamiento en Melilla y, luego, en la cárcel Victoria Grande y en el hospital, donde la autora quedó ingresada ocho meses, tras saber de la muerte de su marido, antes de volver a la prisión; el relato termina en 1940, cuando la autora vuelve a la libertad y se reúne con sus dos hijas. Es un texto concebido durante la reclusión, aunque escrito y publicado en el exilio y después de varias reelaboraciones. En efecto, la primera versión de la autobiografía de O'Neill se publica en 1964 en México (Editorial Populilibros/La Prensa, D.F.), con el título *Una mexicana en la guerra de España*; el éxito motiva a escribir una segunda parte, *Los muertos también hablan*, publicada, también por la Editorial Populilibros/La Prensa, D.F., en 1971 (2ª edición: 1973), donde la autora amplía la parte sobre la figura del marido, Virgilio Leret, y la vida en el exilio. Se trata de textos que, claramente, no pudieron circular en la España de Franco, lo cual explica la apropiación identitaria de O'Neill como 'mexicana' que aparece en la primera parte del volumen; de hecho, se trata de un libro que está pensado para el público de la diáspora y no para los españoles peninsulares. Sin embargo, al terminar la dictadura franquista, la escritora decide publicar una nueva versión de su relato autobiográfico, esta vez titulado *Una mujer en la guerra de España*, que ve la luz en 1979 por la editorial Turner de Madrid; en esta versión, como afirma la propia autora, los tonos ya han bajado, con respecto a los sentimientos que movieron la redacción de las primeras notas y la primera parte de su cuento biográfico. Como se desprende del prólogo (que lleva una doble fecha: Venezuela, Caracas, 1951 y México, 1962) lo que se conserva es una reescritura doble de las notas que O'Neill tomó durante su estancia en Victoria Grande; se lee en el "Comienzo":

Lector amigo: Me parece que he escrito este libro más de dos veces. Lo tuve escondido, allá en España, bajo tierra, envuelto en un hule; también estuvo dentro de un horno apagado, pero su destino era el fuego. A él fue a parar, empujado por las manos que temblaban de mis dos hijas y mías, cuando la Falange empujaba la puerta de nuestra casa.

Pasó el tiempo y volví a sentir la desazón de reconstruirlo. [...] Y lo escribí otra vez, segura de que las tropas de los aliados acorralaban a los nazis... Lo escribí, y al terminarlo, vuelta a esconderlo... [...]. Cuando América era para nosotras más que un presentimiento, este libro se volvía una amenaza. Pero antes de deshacerlo tomé notas para poder seguirlo más adelante. Y metía en el equipaje unas cuartillas que eran un jeroglífico sólo entendido por mí... [...]. En

Venezuela volví a escribirlo en el primer año de mi llegada. Lo hice cansada, y cansado y cansino quedó el libro: cuando fui a corregirlo, encontré mal dicho todo. Y me dispuse a hacerlo otra vez. La versión que ahora te ofrezco espero que será la última. (O'Neill, 1979: 9-10)

La experiencia autobiográfica en la cárcel franquista encuentra otras dos formas de declinación literaria. Carlota O'Neill escribe una serie de prosas poéticas durante su estadía en las celdas de Victoria Grande, que se publicará ya en el exilio mexicano, en 1964, con el título *Romanza de las rejas. Prosa poética y otros poemas* (Castalia, México). En este caso, se trata de quince textos redactados en la prisión que tienen por tema principal la libertad, a partir de las experiencias de las compañeras de detención de O'Neill. Tan solo el que abre la antología, denominado "Prólogo", se escribió ya en el exilio: "De esta guisa, escribí la *Romanza de las rejas*, que al cabo del tiempo te ofrezco, lector. Para llegar a ti, tuvimos —ella y yo— que atravesar el Gran Océano. Fuimos a Venezuela. Por fin en este México que amo y me pertenece por ser hija y nieta de mexicanos, salen a la luz" (O'Neill, 2015: 26).

La necesidad de contar su testimonio pasa también por la escritura teatral: al lado de la autobiografía y de la escritura poética, O'Neill traslada su experiencia personal al plano de la ficción en el drama *Cómo fue España encadenada*, redactado a finales de 1973 y publicado en 1974 en México por Costa Amic. El material de primera mano sirve como elemento básico para reformular la experiencia personal en un mensaje más universal; de hecho, la protagonista, una mujer republicana encarcelada en una prisión franquista, tiene mucho en común con la autora, pero al mismo tiempo resume en sí varias características de las mujeres que se hallan en *Una mujer en la guerra de España* y en *Romanza*; además la víctima de la violencia dictatorial tendrá que cumplir treinta años de condena (en lugar de los cuatro de O'Neill); y, por último, su experiencia se dará en diferentes prisiones franquistas, y no tan solo en Victoria Grande. Este expediente literario permite crear un puente con las nuevas generaciones de españolas antifranquistas, puesto que, al salir de la cárcel, Juanita transcurre unos pocos minutos con algunas chicas que la guardia civil acaba de llevar al calabozo por ser miembros de un grupo contra el régimen (en el texto se dice que se trata de estudiantes que fueron detenidas mientras fabricaban unas bombas, juntos con otros compañeros de lucha). *Cómo fue España encadenada* es un texto que, como *Una mujer en la guerra de España*, tuvo una gestación y redacción no lineal; de hecho, el drama está compuesto por dos actos y cinco cuadros, en los que se representa la vida de un grupo de detenidas republicanas hasta el juicio de condena a muerte. Allí se interrumpe el drama. La primera versión se componía de un tercer cuadro, que completaba el segundo acto, además de un tercer acto de dos cuadros. En la segunda versión, la autora decidió eliminar estas partes, denominadas *Los que no pudieron huir. Drama de España. Vivido y escrito por Carlota O'Neill*, que son las que se desarrollan en la Segunda Guerra Mundial y, luego, en 1962, cuando Juanita recobra su libertad, después de casi treinta años de reclusión.

Los textos hasta aquí brevemente presentados reflejan dos momentos diferentes en la vida de O'Neill: por un lado, la producción de los años veinte está condicionada por la motivación político-social, es decir, la lucha por los derechos humanos y los trabajadores a partir de la situación española. Por otro, los textos autobiográficos y

pseudoautobiográficos se conciben en la cárcel y se escriben, publican y estrenan en el exilio o, en palabras de Carole Viñals:

Cabe recordar que la palabra ‘lugar’ proviene del latín *localis* y designa un espacio ocupado por un cuerpo cualquiera. Carlota escribe desde un territorio extra-peninsular (Melilla) y desde un espacio singular (la cárcel) y será en otro espacio (América) donde publicará sus textos. El lugar puede ser también un sitio o un paraje y en sentido más amplio, se puede identificar con la patria. Mas la nacionalidad y el nacionalismo son artefactos culturales: la nación es una comunidad política imaginada y la imagen de su comunión unifica sus miembros dentro de un espacio limitado (Benedict Anderson). Los textos de O’Neill pretenden dibujar ese espacio. (2016: 227)

Dentro de estos dos ejes queda por señalar un tercer punto vivencial y creativo, que es el de la década de los cuarenta, cuando O’Neill acaba de salir de la prisión y tiene que encontrar la manera de rehacer su vida en una tierra que es suya pero que ya no le pertenece, que siente como ajena, con sus dos hijas. En un entorno tan asfixiante como la España de los años cuarenta, como escritora que es, se dedica a publicar, con los seudónimos de Laura Noves y Carlota Lionell, novelas rosas que le puedan garantizar un ingreso económico; reanuda también su faceta como periodista y se dedica a escribir tres biografías, una sobre la pintora francesa Élisabeth Vigée Le Brun, otra sobre Gustavo Adolfo Bécquer y la última acerca del compositor austriaco Franz Schubert (*Elisabeth Vigée-Lebrun (Pintora de reinas)*; *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer* y *La triste romanza de amor de Franz Schubert*). Como Laura Noves, colabora en revistas femeninas como “Hola”, “Siluetas”, “Mensaje”, “El hogar y la moda” y “Lecturas”.

La experiencia ectópica se manifiesta en Carlota O’Neill es dos vertientes. La primera es la que experimenta durante su estancia en la España franquista, un espacio que, para ella, es ajeno, a pesar de compartir el mismo idioma que sus vecinos. La segunda vertiente tiene que ver con la experiencia del exilio.

La tierra de España que pisa al salir de la cárcel es un lugar que conoce y, al mismo tiempo, desconoce, como experimentaron los exiliados republicanos que, al volver al país ibérico después de un tiempo (más o menos largo) fuera, lo encontraron totalmente diferente. O, con una frase de Max Aub, “Parece mentira que sea también España” (Aub, 2022: 84). La literatura que la autora escribe en esta década “está fuera” en el sentido de que responde a una exigencia concreta (ganar dinero para garantizar un nivel mínimo de vida para su familia) y, por consiguiente, se ajusta a los modelos de literatura de consumo de ese periodo. La censura franquista es una espada de Damocles siempre presente para una ex-presa política. Lo ectópico se manifiesta aquí tanto a nivel concreto (una escritora republicana en la España dictatorial) como simbólico (adaptarse a escribir literatura de consumo para sobrevivir, renunciando a la libertad creadora que es una *condicio sine qua non* propia de la profesión intelectual)⁵.

⁵ En estas páginas quedan por investigar la producción de este periodo y la colaboración de O’Neill con las revistas; además, quedan fuera del discurso que aquí estamos desarrollando algunos textos teatrales que están relacionados con el tema de la libertad y la patria, aunque desde una perspectiva distanciada – que acude a la mitología griega y en particular a la *Odisea*– como *El paraíso perdido*, de 1936, y *Paraíso recobrado*, de 1940, éste último publicado con el seudónimo de Laura de Noves.

Como afirma la propia O'Neill, "hemos salido con vida, pero nos quedamos en la cárcel" (1997: 385). El espacio, también ectópico, de la prisión es lo que caracteriza los textos del exilio que citamos anteriormente; a estos añadiríamos el cuento, inédito hasta 2019, *Las olvidadas*, fechado a 9 de noviembre de 1939, que proponemos incluir en el *corpus* de la producción exílica por tener un recorrido redaccional parecido al de *Romanza*, que logró publicarse ya en México, aunque concebida, como *Las olvidadas*, en la celda de Victoria Grande. Si el exilio coincide con la reconquista de una libertad verdadera, tanto como persona y como intelectual, al mismo tiempo estar fuera de España se transforma en la condición adecuada para reconstruir el espacio geográfico, topográfico y emocional que la autora había dejado detrás de sí. Como en mucha literatura de testimonio, las obras de O'Neill publicadas en el exilio tienen por finalidad la de ofrecer a sus lectores la crónica de los hechos históricos experimentados o padecidos; no en balde en estos textos la autora se dirige directamente a un 'querido lector', con la conciencia de que se trata de un relato que halla su lugar tan solo si encuentra a su destinatario; incluso cuando elige hacer una traducción intersemiótica (transmutación, según Jakobson) de su experiencia testimonial como drama, opta por esta modalidad literaria porque el teatro se realiza en el escenario, cuando está en contacto con un público, y la relación entre actores y espectadores permite la rememoración en presencia de la Historia.

Consideramos que el espacio ectópico en O'Neill tiene más que ver con la dimensión literaria que con la del destierro físico; de hecho, cuando la escritora habla de Venezuela o México, emplea palabras de cariño y gratitud porque, a pesar de la situación de desterrada, se siente bien acogida y en un entorno seguro y estimulante. La dimensión ajena se da en los textos: son los propios lugares que la autora describe que no solo están al margen, sino sirven para marginalizar a las personas, en un doble movimiento de alejamiento de la sociedad y alienación de sí mismas. Están al margen de la geografía española, al hallarse en el continente africano, en el enclave de Melilla; y son el margen al cuadrado: se trata de un espacio –la cárcel– situado fuera de la ciudad y que contiene, en su interior, lugares limitados y limitantes: los despachos de las guardias, los pasillos por los cuales las detenidas pasan, la plaza donde la palabra está prohibida, las celdas con sus muros húmedos y mugrientos, las ventanillas puesta en lo alto de las paredes y con rejas, los colchones con las manchas de sangre menstrual y, lo peor y más cruel de todos los espacios, según O'Neill, el 'coco', una especial celda de castigo, sin luz, sin ventanas, sin cama, "sólo el suelo y la pared donde apoyarse. La puerta tiene afuera una ventanilla cruzada de barrotes para que el vigilante inspeccione lo que hace el preso, y esos ojos se clavan, de vez en cuando, en el que está en la fosa y le hacen recordar que todavía pertenece a los vivos" (O'Neill, 1979: 160).

Es el lugar de la alienación, física y mental. La marginalización se ejerce de diferentes maneras, en la experiencia de O'Neill. Incluso un espacio de cura como lo es un hospital, en tiempo de guerra se transforma en una prisión para los pacientes del bando equivocado. En *Una mujer en la guerra de España* la autora reconstruye con todo detalle los meses que pasó ingresada, después de la crisis que sufrió al saber la noticia de la muerte de su marido. Ese lugar de cura, a pesar de las condiciones levemente más

confortables que las de la prisión, es definido por O'Neill como "la cárcel blanca" (O'Neill, 1979: 161), por el control sobre los cuerpos de las y los pacientes y las torturas 'blandas' (con respecto al 'coco') padecidas tanto por manos de los militares como por las del personal médico (monjas incluidas).

Los grupos marginalizados representados en los escritos de O'Neill son también sujetos al margen: se trata de las compañeras de celda (los nombres, las figuras y las voces a las que da cabida en sus memorias son numerosos, como si de este modo quisiera pagar una deuda con las que no pudieron dejar su huella por muertas, por miedo o por falta de voz), allí recluidas por delitos políticos (por ser republicanas, de cualquier edad), pero también por encarnar la alteridad, por ser mujeres moras, por ser lesbianas, por ser prostitutas, o por ser artistas callejeras. Un aspecto interesante de la producción literaria de O'Neill concierne, a nuestro modo de ver, el cambio de estilo que emplea, aunque los sujetos retratados son los mismos (los grupos sociales que se acaban de nombrar). De hecho, se nota cómo, en sus memorias, la descripción de sus compañeras de infortunio corresponde a la necesidad realista y testimonial propia de esta modalidad de escritura; al igual que, en la versión teatral, se prefiere la mimesis a la experimentación. En cambio, cuando O'Neill dedica el cuento *Las olvidadas* y *Romanza* al recuerdo de las mujeres con quien compartió colchones, retretes, y vasijas (además de mucho tiempo juntas), el estilo va hacia un barroquismo que se apoya en una sintaxis y un léxico rebuscados, casi vanguardistas, a la vez que reproduce la jerga de algunas detenidas (en el caso del cuento dedicado a sus compañeras prostitutas) y en un lenguaje lírico, metafórico y alegórico (en las prosas poéticas que componen la colección *Romanza*).

He aquí una muestra de los dos estilos, respectivamente de *Las olvidadas* y *Romanza*:

En varias ocasiones escuché esta historia acromática, escabrosa, trágica, aristada por la fatalidad, con relieves de pasión sangrienta, dureza en los contornos y final misterioso.

Leyenda, conseja o hecho real, para ser oída solamente entre muros y telares de rejas de la cárcel, con todo su aroma perverso, que al desprenderse de los labios del improvisado rapsoda, se prende como humo a los paredones pétreos, acreciéndoles la pátina fuliginosa adherida a ellos por la huella del tiempo y la permisión de palabras peripsémicas. (O'Neill, 2019: 25)

¡Nubes! ¡Nubes!

Veloces, tormentosas, atropellándose en cabalgata de walkirias, formando con sus nimbos presagiadores, seres extraños de goyescos contornos.

Impulsadas por los mandos de Eolo, en lejanos océanos engendradas, acaso en remotas islas o en opuestos continentes, llegan sobre la reja, anclada en pasividad forzosa. Tras ellas, las miradas siguen su aparición fugaz. [...]

El zarco cuadrículado que nos permite la reja, se enriquece de gasas espumescientes y plumas – banda sin fin, de movilidad múltiple–, empastes logradísimos de color, forma y luz, en toda la gama de fundidos y disociados. (O'Neill, 2015: 39)

La trayectoria literaria de Carlota O'Neill, si considerada bajo la lupa de la perspectiva ectópica, demuestra la estrecha relación entre la experiencia existencial de un autor –autora, en nuestro caso– y el lugar desde el cual la literatura se moldea. El espacio condiciona de manera profunda la obra de esta escritora, como indican los

cambios de estilo y temáticas que su producción experimenta a lo largo de su vida: en la España republicana, O'Neill se centra en una literatura comprometida política y socialmente; en la etapa franquista, tiene que disimular su actitud crítica y, además, tiene que aceptar una idea de creación de evasión, con nulas implicaciones, para evitar la intervención del aparato de control del régimen y para poder sustentar económicamente a su familia (el empleo de los seudónimos confirma este condicionamiento). La permanencia en la cárcel de Victoria Grande supone la toma de conciencia de las dinámicas represivas contra 'las enemigas de España' y allí toca con mano el machismo y el patriarcado del nuevo sistema de control (ella, que se había casado tan solo para proteger a sus hijas). En este espacio se forma el núcleo de la literatura que luego O'Neill desarrolla en el exilio.

Los elementos topológicos entran en la forma de escribir de esta autora y condicionan su registro y estilo; en la prosa testimonial, las descripciones del espacio no solo ubican a las personas en el lugar donde se encuentran, sino que también recrean la atmósfera emocional que la autora padeció, junto con sus compañeras de reclusión. Se nota el afán detallista en estas obras, que responden a la necesidad de volver a dar vida a los recuerdos, incluidos los traumáticos; de ahí que O'Neill se detenga en pinceladas casi costumbristas (por ejemplo, la descripción de las paredes de las celdas), porque así el espacio vuelve a recobrar no solo las semblanzas reales, sino también los olores, los ruidos, en fin, la esencia matérica de los lugares. Cuando la escritura se aleja del propósito testimonial, los elementos topológicos recobran una dimensión menos realista, aunque el argumento siga siendo la experiencia en la cárcel, como en *Las olvidadas* y *Romanza*; en este sentido, subrayamos en estos textos imágenes o referencias espaciales que cumplen una función más creativa e imaginativa, como por ejemplo en la secuencia inicial de *Las olvidadas*, en la cual la delimitación del lugar de reclusión pasa por el nombramiento de los objetos que componen la escena y, así, a partir de una acumulación en apariencia superflua y un empleo del lenguaje menos habitual, la autora logra resignificar un espacio de otra forma común (la celda):

Leyenda, conseja o hecho real, para ser oída solamente entre muros y telares de rejas de la cárcel, con todo su aroma perverso, que al despegarse de los labios del improvisado rapsoda, se prende como humo a los paredones pétreos, acreciéndoles la pátina fuliginosa adherida a ellos por la huella del tiempo y la permisión de palabras peripsémicas. (O'Neill, 2019: 25)

O'Neill está consciente de que ella, por su familia de origen y por haber sido la esposa del capitán Leret, ocupa un lugar privilegiado, con respecto a tantas de sus compañeras que, por educación y fortuna adversa, se ubican en un espacio marginal y periférico de la sociedad española franquista (las prostitutas, las presas políticas, etc.). La escritora, tanto cuando todavía se encuentra en el país ibérico, como cuando ya se ha mudado al extranjero con sus hijas, no olvida cumplir con su compromiso ético, político y literario: ella dedica su obra a dar voz a su historia personal, pero también a la de las mujeres que ha conocido en su experiencia de vida. En esto, creemos, se concreta la función que Ribeiro denomina como "lugar de enunciación" (2020): O'Neill sabe dónde se sitúa como mujer, presa, intelectual republicana y exiliada; y desde su espacio

literario, se presta como megáfono para hablar no en lugar de, sino junto con sus compañeras; entonces la literatura lleva a ser un lugar de encuentro y el texto un espacio libre desde el cual derrumbar el telar de las rejas de la cárcel y entrelazar una red de relaciones basadas en el apoyo y la sororidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (2019): “European Crisis, Fragmentation and Cohesion: The Contribution of Ectopic Literature to Europeanness”, *Journal of European studies*, 49.3-4, pp. 394-409.
- ALBALADEJO, Tomás (2011): “Sobre la literatura ectópica”, en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchyhlebka (eds.): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden: Thelem, pp. 141-153.
- ARIAS CAREAGA, Raquel (2009): “Carlota O’Neill: sobrevivir para recordar”, en Julio Rodríguez Puértolas (coord.): *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid: Istmo, pp. 599-608.
- AUB, Max (2022): *Cuentos ciertos*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (1994) “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 179-187.
- CAVICCHIOLI, Sandra (2010): “Spazio, descrizione, effetto di realtà”, en Flavio Sorrentino (ed.): *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma: Armando, pp. 19-37.
- CRUZ GONZÁLEZ, Antonio (2006): “Carlota y Virgilio, dos republicanos”, *El Viejo Topo*, 226 (noviembre), pp. 48-57.
- CRUZ GONZÁLEZ, Antonio (2012): “Documentos del caso Leret”, *El Viejo Topo*, 294-295 (julio-agosto), pp. 87-95.
- DUPLANTIER, Fleur (2018): “Autoficción en la prosa poética de Carlota O’Neill”, en Luis Beltrán Almería; Dolores Thion Soriano-Mollá; María Antonia Martín

- Zorraquino (eds.): *Deslindes paranovelísticos*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza/Institución “Fernando el Católico”, pp. 223-231.
- FALCÓN, Lidia; Elvira SIURANA (1992): *Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)*, Madrid: Imprenta de la Comunidad de Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2005): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío (2019): “Prólogo”, en Carlota O'Neill: *Las olvidadas*, Madrid/Granada: Cuadernos del vigía, pp. 7-20.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío (2021): “Prólogo”, en Carlota O'Neill: *Al Rojo. El paraíso perdido. Paraíso recobrado*, Madrid: Torremozas, pp. 9-49.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío (2022): “Marginalidad y prostitución. Escritura abolicionista en Carlota O'Neill”, *Lectora*, 28, pp. 93-112.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1997): “Un velero blanco en la bahía. Derrotero de Carlota O'Neill”, en Carlota O'Neill: *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 7-298.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (coord.) (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, vol. II.
- MATÍAS, David (2014): “Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios”, *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, pp. 193-204.
- MOGA ROMERO, Vicente (2015): “Prólogo. Las romanzas sin palabras de Carlota O'Neill”, en Carlota O'Neill: *Romanza de las rejas. Prosa poética y otros poemas*, Madrid: Huerga y Fierro, pp. 11-22.
- MURIAS CARRACEDO, Rosana (2009/2010): *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MURIAS CARRACEDO, Rosana (2016): “Carlota O'Neill censurada. La novela inédita ‘Tres hombres y una mujer’ (1945)”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, pp. 783-802.
- NASH, Mary (1999): *Rojas. Las mujeres en la Guerra Civil*, Madrid: Taurus.
- O'NEILL, Carlota (2021): *Al Rojo. El paraíso perdido. Paraíso recobrado*, ed. de Rocío González Naranjo, Madrid: Torremozas.
- O'NEILL, Carlota (2019): *Las olvidadas*, ed. de Rocío González Naranjo, Madrid/Granada: Cuadernos del vigía.
- O'NEILL, Carlota (2015): *Romanza de las rejas. Prosa poética y otros poemas*, Madrid: Huerga y Fierro.
- O'NEILL, Carlota (1997): *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- O'NEILL, Carlota (1979): *Una mujer en la guerra de España*, Madrid: Turner.
- OSBORNE, Raquel (2010): “Educación, clase social, militancia política: divergencias en torno a la sexualidad entre presas comunistas y Carlota O'Neill en el primer franquismo”, *Arenal: revista de historia de las mujeres*, 17.2, pp. 397-420.
- OSBORNE, Raquel (ed.) (2012a): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, Madrid: Fundamentos.

- OSBORNE, Raquel (2012b): “Los castigos a las mujeres. (De la ecuación roja-degenerada al castigo maternal: el caso de Carlota O’Neill”, en Raquel Osborne (ed.): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, Madrid: Fundamentos, pp. 121-138.
- PEREC, George (1974): *Espèces d’espace*, París: Galilée.
- PERPÉN RUEDA, Adoración; Vicente MOGA ROMERO (1990): “Carlota O’Neill: una mujer en la Guerra de España”, *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 15, pp. 65-82.
- RIBEIRO, Djamila (2020): *Lugar de enunciación*, Madrid: Ambulantes.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, María Ángeles (2004): *Mujeres en Melilla*, Granada: Grupo Editorial Universitario.
- SORRENTINO, Flavio (ed.) (2010): *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma: Armando.
- TASENDE, Mercedes (2013): “‘Romanzas de las rejas’ o la poetización de la represión”, *Letras femeninas*, 39.2, pp. 185-199.
- VIÑALS, Carole (2016): “Literatura menor y desterritorialización en ‘Una mujer en la guerra de España’, ‘Los muertos también hablan’ y ‘Romanzas de las rejas de Carlota O’Neill’”, en Helena Houvenaghel; Florian Serlet (coords.): *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Madrid: Porrúa, pp. 223-235.
- WARF, Barney; Santa ARIAS (2009): *The Spatial Turn Interdisciplinary Perspectives*, New York: Routledge.
- ZORAN, Gabriel (1984): “Towards a Theory of Space in Narrative”, *Poetics Today*, 5.2, pp. 309-335.