

## Discursos y recursos de la memoria en la narrativa breve de Maruxa Vilalta

*Discourses and Resources of Memory in the Short Narrative of Maruxa Vilalta*

**Maravillas Moreno Amor**

Universidad de Murcia

ORCID: 0000-0002-7912-7551

**Date of reception:** 31/01/2024. **Date of acceptance:** 07/06/2024.

**Citation:** Moreno Amor, Maravillas. "Discursos y recursos de la memoria en la narrativa breve de Maruxa Vilalta". *Revista Letral*, n.º 34, 2024, pp. 325-351. ISSN 1989-3302.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30827/rl.voi34.30056>

**Funding data:** The publication of this article has not received any public or private finance.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

### RESUMEN

Este artículo analiza la presencia de la cuestión exílica y memorialista en tres calas de la narrativa breve de Maruxa Vilalta: los relatos publicados en catalán "Diferència" y "El meu dia foll" y la colección *El otro día, la muerte*. En ellos se dejan ver diferentes planos identitarios que redirigen tanto al ámbito personal como al compromiso político de la autora a partir de prácticas que van desde la posmemoria hasta la memoria colectiva y la memoria multidireccional. Así, la recuperación de la experiencia del exilio avanza de lo local a lo universal, de lo esencial a lo trascendente. Con este trabajo se pretende poner en valor la producción literaria de Vilalta a la luz de la huella que en ella deja su condición de exiliada, aspecto que no ha sido suficientemente atendido en los escasos análisis académicos que existen sobre ella.

**Palabras clave:** exilio; memoria; identidad; Maruxa Vilalta.

### ABSTRACT

This article analyses the presence of the exilic and memorialist question in three coves of Maruxa Vilalta's short narrative: the stories published in Catalan "Diferència" and "El meu dia foll" and the collection *El otro día, la muerte*. These stories reveal different identity planes that redirect both to the personal sphere and to the author's political commitment, based on practices that range from post-memory to collective memory and multidirectional memory. Thus, the recovery of the experience of exile moves from the local to the universal, from the essential to the transcendent. The aim of this work is to highlight Vilalta's literary production in the light of the mark left by her condition as an exile, an aspect that has not been sufficiently addressed in the few academic analyses that exist on her.

**Keywords:** exile; memory; identity; Maruxa Vilalta.



\* Esta investigación ha sido financiada a través de un contrato predoctoral FPU del Plan Propio de la Universidad de Murcia. De igual forma, se agradece la financiación recibida por el citado Plan para la realización de dos estancias —en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la University College Cork— que han permitido el acceso a buena parte de los materiales utilizados en este artículo.

### **Maruxa Vilalta: *res nullius***

En 1939, fueron numerosos los refugiados que abandonaron España y que llegaron a México junto con sus familias —con niños destinados en la mayoría de los casos, lo supieran o no, a no regresar nunca a la patria que habían conocido—. Los padres, llevados por la esperanza de recuperar la España que habían abandonado y el deseo de perpetuarse como españoles (Rivera 423), construyeron para sí mismos y para sus hijos un ambiente lo más similar posible, creando incluso los conocidos como “colegios españoles”<sup>1</sup> con profesores también españoles donde pudieran educarse tal y como lo hubieran hecho si la contienda no hubiera tenido lugar (Morente Valero 173).

En su recuento de los llamados “niños de la guerra” —integrantes de la segunda generación del exilio<sup>2</sup>— que dieron en ser escritores, “poetas en su mayoría, algún narrador y una dramaturga”, Eduardo Mateo Gambarte (“Problemas específicos de los jóvenes escritores” 438) señala a Maruxa Vilalta precisamente como la única que habría de dedicarse al teatro. Resulta ciertamente interesante para el caso que nos ocupa este hecho, que muestra el lugar secundario al que sus cuentos y novelas han sido relegados frente a su trayectoria dramática. Nacida en Barcelona en 1932, es hija de Antoni Vilalta i Vidal (1905-1981) —destacado abogado, integrante de la corriente política constituida en

---

<sup>1</sup> Estos eran instituciones educativas privadas fundadas en muchos casos “con fondos aportados por los organismos institucionales creados por las autoridades republicanas para ayudar a los exiliados”, de modo que se solventaban dos problemas: en primer lugar, la continuidad laboral para el nutrido grupo de docentes españoles y la escolarización de los niños y las niñas, no solo porque su inclusión en el saturado sistema escolar mexicano era casi imposible, sino porque no implicaba apenas ruptura con el modelo de enseñanza en que habían empezado a formarse en España (Morente Valero 173). Al mismo tiempo, un aliciente añadido suponía la posibilidad de mantener la socialización bajo los principios del republicanismo y de conservar la identidad.

<sup>2</sup> Aunque utilizamos este concepto, debemos insistir en que no cumple con las condiciones habituales para una generación literaria. Nos sumamos a la comprensión de este desde la vertiente biológico-sociológica y no de conjunción de rasgos a nivel literario propuesta por Mateo Gambarte (“Problemas específicos de los jóvenes” 438). Más allá de las circunstancias históricas que permiten encuadrar a todos estos niños en un contexto común, no debemos perder de vista que las respuestas y las experiencias son siempre individuales y que las universales nunca podrían sustituir a las personales en su especial configuración literaria.

torno al semanario *L'Opinió* y fundador de Esquerra Republicana de Catalunya<sup>3</sup>— y de María Soteras i Maurí (1905-1976) —primera mujer licenciada en Derecho por la Universidad de Barcelona—. A finales de septiembre de 1936, la familia Vilalta-Soteras se marchó al exilio, primero a Bruselas y luego a México<sup>4</sup>.

Lugar de asilo político, México ha amparado con frecuencia desde el siglo XIX a quienes han visto peligrar su vida por motivos políticos, desde insurgentes hasta dictadores destituidos (Serrano Migallón 11). El gobierno de Lázaro Cárdenas emprendió la política de asilo de más amplio alcance y dimensiones hasta entonces con la acogida de la mayoría de los republicanos españoles perseguidos por el Régimen de Franco. En este contexto, Vilalta se radicó definitivamente en 1939 en el D.F. —el que sería su nuevo hogar hasta su fallecimiento, el 19 de agosto de 2014, adquiriendo la nacionalidad muy tempranamente, a los ocho años—.

No solo por ello se ha dicho que el suyo es un caso excepcional por lo dispar respecto a la idiosincrasia de la nómina de los integrantes de la segunda generación del exilio, sino que se ha insistido en que no sigue las tendencias estéticas y temáticas habituales entre ellos y que su escolarización no tuvo lugar en los antes citados “colegios españoles” (Buffery, “En un país” 371). Sin embargo, nuestra tesis al respecto, tal y como pretendemos mostrar a lo largo de estas páginas, difiere de esta idea. Son numerosas las razones que articulan la trayectoria vital y literaria inicial de Maruxa Vilalta en torno a la de sus compañeros de segunda generación.

---

<sup>3</sup> Más tarde, en 1933, colaborará en la fundación del Partit Nacionalista Republicà d'Esquerra (PNRE), una escisión de ERC.

<sup>4</sup> Los motivos de persecución de la familia Vilalta-Soteras, según el informe de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona del 10 de agosto de 1939, se deben a “una conducta detestable, respecto al G.M.N. [Glorioso Movimiento Nacional] siendo de ideas izquierdistas y militando ambos en el partido ‘Esquerra Catalana’. Desplegaron todas sus actividades en favor del Movimiento Marxista y en contra del G.M.N. haciendo propaganda izquierdista siendo entusiastas de las ideas rojas. [...] Poseen varias casas en la calle Muntaner y en las elecciones de Febrero de 1936 hicieron una gran propaganda en favor del Frente Popular. Tanto en el barrio en que habita como entre las demás personas que les conocen tienen un concepto deplorable en el sentido de su moralidad, estando considerado como francamente desafectos a la C.N. [Causa Nacional]” (Expediente del Juzgado Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas de Barcelona, exp. 16/1939, p. 10, en Vallès Muñío 433).

En primer lugar, si bien es cierto que cursó el Bachillerato en francés en el Liceo Franco-Mexicano, una institución privada habitual entre las clases burguesas del país, su educación primaria la realizó en uno de los primeros colegios españoles que se fundaron tras la diáspora (también el de más corta existencia, 1939-1943), el Instituto Ruiz de Alarcón (Vilalta, “La izquierda” 138; García de Fez 215). También se ha insistido en que no comparte con ellos el tema de la patria idealizada ni la expresión de la experiencia del exilio (Bados Cirla 92) o que solo se relaciona con los jóvenes de su promoción universitaria en la UNAM (Mendoza López 644). No obstante, cualquier aceptación no tangencial de estas ideas supone, aparentemente, una lectura sesgada y no panóptica. Decimos solo que ocurre de forma aparente pues sus dos primeras publicaciones literarias, los cuentos “Diferència” y “El meu dia foll”, son traducidas al catalán por el también exiliado Viçent Riera Llorca y aparecen publicadas en 1957 y 1958, respectivamente, en *Pont Blau* —una revista fundada y dirigida a los exiliados catalanohablantes en México—. Y, significativamente, despliegan una visión idealizada de la Cataluña perdida (Buffery, “En un país” 374). No es nuestro objetivo en esta ocasión, por centrarnos en su producción literaria inicial, la narrativa, recuperar ahora los rasgos que en su teatro se muestran susceptibles de ser analizados desde una clara dependencia con, por una parte, su condición de “apátrida” obligada —como ella misma se define en una ocasión (Peralta 43)— y, por otra, con una tradición ideológica republicana (como prueba su preocupación por la crítica social y política, la denuncia de la represión estudiantil, la inutilidad de las guerras, el antifascismo explícito en las didascalias de obras como *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970), la violencia y el antimilitarismo, etc., alejados del gusto popular en el México de su contexto, más tendente al teatro antihistórico usigliano, de un lado, o absolutamente comercial, de otro). Pero si nos centramos en sus primeras publicaciones literarias, un nuevo rasgo compartido con los jóvenes exiliados se hace evidente. Y es que, como da cuenta Susana Rivera, la mayoría de estos niños de la guerra recrean en sus primeras obras, de forma casi mimética, los espacios perdidos de su infancia (424), lo que deviene en una suerte de idealización casi impresionista y borrosa de la tierra perdida.

Sin duda, esta es la sensación que nos deja la lectura de “Diferència” y “El meu dia foll”, pero también una de las primeras

novelas de Vilalta, *Los desorientados* (1958). Así como Tomás Segovia declaraba que no había puesto de forma voluntaria la “impronta” del exilio en su poesía pero que toda ella podía leerse como una meditación si no “sobre el exilio” sí “a partir del exilio” (Navarro 17), el hecho de que en la obra vilaltiana (tanto narrativa como teatral) no exista ni una sola alusión explícita a su condición exílica no debería opacar las más que razonables y, creemos, sólidas huellas que esta ha imprimido en ella.

Su vida acomodada en el burgués barrio de Polanco no impide que sufra, como el resto de exiliados, el “doble destierro” (Rivera 424), pues, como para ellos, era “demasiado temprano para que, al llegar a México, fuéramos, como nuestros padres, españoles; y demasiado tarde para poder ser mexicanos” (Rius 16). Como asegura Arturo Souto, se vieron obligados lo mismo a convivir con el “fuego sagrado” del exilio como algo propio y “a la vez como estigma de tribu” (en Mateo Gambarte, “Problemas específicos” 439). Este no poder sentirse plenamente españoles ni mexicanos<sup>5</sup>, porque en ambos lugares se les considera del otro lado, genera en ellos un sentimiento de hondo existencialismo (Buffery, “Maruxa Vilalta: memoria de un olvido” 409) que será analizado en los textos antes referidos en las páginas subsiguientes. Si antes hacíamos un parangón entre ellos y la novela *Los desorientados* era, precisamente, porque esta no solo da cuenta, sino que eleva exponencialmente la creación de la propia identidad como tema literario que había sido tan frecuente en estos jóvenes (Mateo Gambarte, “Problemas específicos de los jóvenes escritores 441). Aunque extensa, conviene recuperar una cita por clarificadora:

Su condición de exiliados quedó configurada por la aceptación del mismo como herencia, antes que nada [...]. El cómo lo han hecho, hay dos posturas: unos como condición, otros como herida. Al principio, más de la segunda manera, actualmente se impone definitivamente la primera forma. Mi impresión actual es que lo que en un principio era un exilio de patria, acaba

---

<sup>5</sup> Sería interesante recuperar algunos recortes de la prensa del momento (sobre todo antes de que Maruxa Vilalta se convirtiera en una de las principales voces de la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx y una de las periodistas más habituales de los medios, tanto en televisión —presentando programas culturales— como en diarios de tirada nacional como *Excelsior*) que se refieren a ella como “barcelonesa” o “española” (*La Vanguardia*, 10/03/1971, p. 26) y, al mismo tiempo, como la nacida en Barcelona pero nacionalizada mexicana o, incluso, directamente mexicana (Suárez Radillo 1).

configurándose como una sensación de extranjería del hombre en el mundo (Mateo Gambarte, “La segunda generación del exilio español en México” 132).

La obsesión por la enajenación del hombre que permea toda su obra narrativa está íntimamente relacionada con su historia descentrada y centrífuga a la que Mateo Gambarte se refería, más si cabe en este caso, pues su referente primario, familiar, durante todo el tiempo en que vivieron sus padres (hasta 1981 en el caso de él) fue en catalán y no en español (Vilalta, “La izquierda” 137). Tal es así que, en determinada ocasión durante su madurez, Vilalta reconoce haber pasado de “la aceptación de destierro como condición definidora de su existencia” a lo que podría llamarse “la esperanza o proyecto de vida mexicano” (Rivera 424): “Había presumido siempre de ser ‘muy universal’; de ser, incluso, apátrida... hasta que descubrí que soy mexicana; que no escribo en castellano sino en mexicano; que hablo como tal...” (Peralta 43). Sin embargo, esta “sensación de extranjería en el mundo” será perentoria en toda su obra, narrativa o teatral, independientemente de la etapa y de la intención estética que persiga. En el caso de los cuentos que nos ocupan en estas líneas, la afirmación de Marra-López en referencia a la segunda generación como “el más exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos” (5) cobrará especial valor, pues veremos el choque frontal que Vilalta debió vivir al viajar a España mientras realizaba sus estudios universitarios en la Universidad Nacional Autónoma de México, con tan solo diecisiete años, y no poder encontrar nada de lo que con tanto cariño ha oído hablar, aunque ella ni siquiera pueda recordarlo.

La singularidad experiencial de la segunda generación afecta directamente a la presencia académica de la obra de Vilalta, pues debemos entender que la impronta que esta condición infunde en sus preocupaciones artísticas contribuye de algún modo a su desubicación dentro del canon, aunque no en su recepción crítica. Las posibles causas de su posición excéntrica en el canon han sido sobradamente planteadas por Helena Buffery, que se refería a un “no-lugar” para el caso vilaltiano dentro de la historiografía literaria (“En un país” 372-373; “Maruxa Vilalta: memoria” 402-407; “¿Una voz?” 79-82) y nos remitimos a sus páginas para quien quiera profundizar en esta reflexión. Tal y

como recoge Buffery, las traducciones a numerosas lenguas, las representaciones en una cartografía geográfica inmensa, la elección de sus textos teatrales para la representación de México en festivales internacionales, su inclusión junto a autores canonizados como Octavio Paz y Elena Garro en antologías de teatro—como en el quinto volumen de la colección “Teatro Mexicano del Siglo xx” del Fondo de Cultura Económica—, así como sus diez premios de la crítica a la mejor obra del año o el Premio Nacional de Ciencias y Artes, otorgado en 2010, resultan paradójicamente llamativos si se piensa en que no ha sido objeto, hasta hoy, de ninguna tesis doctoral. Nunca podría decirse que Maruxa Vilalta haya sido una autora liminal, cuyo lugar estuviera en los márgenes. De haberlo sido, probablemente sus obras teatrales no habrían llegado sistemáticamente a las cien representaciones, el Fondo de Cultura Económica no hubiera publicado sus obras completas por volúmenes en un estadio tan inicial de su carrera<sup>6</sup>, y posiblemente tampoco hubiera sido una figura de reconocido prestigio en el panorama cultural de su momento. La paradoja de su figura es que, a pesar de ser una autora exitosa, conocida y reconocida, se le ha negado la posibilidad de análisis académico detallado.

A las razones argüidas por Buffery cabría añadir algunas más. Por una parte, convendría referir el dominio androcéntrico de los estudios del exilio republicano que durante décadas ha sido habitual. Por otra parte, es altamente probable que su posición dentro del sistema del canon historiográfico mexicano, que contrasta, insistimos, con su impacto y reconocimiento sociales, esté relacionado con un propósito elitista. ¿Es posible que Vilalta fuera vista como autora popular, de masas, pero sin valor académico? Algunas circunstancias podrían avalar este juicio. De un lado, Vilalta es conocida por su extensa labor periodística, cuyo objeto último era acercar la literatura a las clases populares (en la radio, los periódicos o con programas televisivos como *El libro de hoy*, *Olimpia 66* o *Cuestión pública*). De hecho, algunas de sus obras tuvieron adaptaciones radiofónicas o se publicaron inicialmente en forma de relatos breves en periódicos. Maruxa era una figura conocida para el gran público por su trayectoria televisiva. Esa condición de “famosa” contrastaba con el perfil de una élite cultural menos inclinada hacia las masas. El carácter

---

<sup>6</sup> El primer volumen, *Teatro I*, aparecía en 1972, apenas dos años después de haber recibido el premio Juan Ruiz de Alarcón a la mejor obra del año por primera vez por *Esta noche juntos amándonos tanto*.

multifacético pudo entenderse como un signo de impureza intelectual sancionado por ciertos sectores con el desdén habitual empleado a la hora de juzgar a los modernos medios de comunicación.

Del mismo modo, en ella las facetas de escritora, pero fundamentalmente de dramaturga, y de directora de escena se funden y se confunden hasta el punto de que en sus piezas no deja posibilidad alguna a la discrecionalidad del director y da cuenta de hasta el más mínimo detalle de la *mise en scène*. Además, si todas sus piezas teatrales han sido representadas, ella no solo ha dirigido la inmensa mayoría, sino que las escribía teniendo en cuenta los recursos con los que contaba para su futura puesta en escena. Esta condición de dramaturga-directora ha generado la idea de que el suyo es un perfil más diluido, como también ha contribuido a ello su dispersión formal (no es posible incluir a Vilalta en tendencias estéticas concretas). Por último, otra posible causa de este enjuiciamiento elitista de la autora quizá sea el carácter didáctico de sus textos. Creía en una literatura de compromiso social y político que mostrara los defectos y las perversiones éticas del ser humano y nos diera a ver las fallas de nuestra sociedad capitalista dominada por la violencia. No significa esto que su literatura sea simple, previsible o descuidada, sino que suscita siempre una reflexión de hondo calado ético-filosófico. Desde el distanciamiento brechtiano, pasando por el absurdo de Ionesco y Beckett, hasta el antirrealismo capitalista, las tendencias estéticas son solo utilizadas como excusa en unos textos que buscan despertar el pensamiento crítico.

Al mismo tiempo, la impronta que deja, ya inconsciente ya conscientemente, su condición de exiliada en su obra despierta una sensibilidad y unos intereses artísticos que contrastan con los habituales entre sus coetáneos mexicanos. En una entrevista, Elda Peralta le interroga sobre las razones que sostienen la falta de interés entre sus compañeros por el tema político. Su respuesta es ilustrativa:

Lo cual me parece es una lástima. Quienes pudieran hacerlo no lo hacen. Emilio Carballido sigue instalado, como desde hace tiempo, en el costumbrismo. Sergio Magaña casi no escribe. Un autor relativamente joven de mi generación, Wilebaldo López, ha preferido derivar hacia eso tan fácil que resulta el costumbrismo local, de Tepito.... Palabras, diálogos, sin la fuerza política necesaria (43).

Este distanciamiento estético y de intereses ha podido dificultar la creación de sentimiento de grupo tanto de sus pares hacia ella como a la inversa, lo cual, consecuentemente, ha dificultado también su inclusión en una generación concreta. Aunque algunos lo han intentado, no ha habido consenso en su adscripción a una. Autores como Schmidhuber de la Mora (161) la sitúan en la Generación del 54, junto a autoras como Elena Garro, Rosario Castellanos o Luisa Josefina Hernández —como inciso, resulta llamativa su inclusión en un epígrafe brevísimo dedicado a la “dramaturgia de mujeres”, en comparación con lo extenso del resto de apartados—, mientras que otros como Alessandra Luiselli (5) lo hacen en una generación inmediatamente posterior a los Contemporáneos, a la que no da ningún sobrenombre, y junto a dramaturgos como Emilio Carballido o Sergio Magaña. También la propia Maruxa Vilalta ha negado su unión a grupo alguno:

No, yo soy francotiradora, yo soy loba esteparia, nunca he pertenecido a ningún grupo. Tengo muchos amigos escritores —como Héctor Azar, Marcela del Río, María Luisa Mendoza, Gustavo Sainz, José Agustín, Carlos Solórzano, pero no soporto los grupos [...]. Yo prefiero no pertenecer a ninguno para pertenecer a todos (Roses 409).

Si para un autor ya es difícil posicionarse en contra de los temas que dominan los intereses del mercado o del gusto de las élites culturales del momento, resulta todavía más complejo hacerlo siendo mujer. Tomando como ejemplo un libro de especial valor para los estudios del exilio como es *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, de Vicente Lloréns, podría resultarnos pasmoso que, de nuevo, no solo exista una sección casi anecdótica destinada a mujeres escritoras, sino que se presente a Concha Méndez y a María Teresa León —quienes, por fortuna, hoy no necesitan presentación en el ámbito de los estudios literarios— como “la mujer de Manuel Altolaguirre” y “la mujer de Rafael Alberti”, respectivamente, como si estos datos fueran toda razón meritoria de su posicionamiento destacado en la literatura hispánica (445).

Así Andreu Avel·lí Artís, conocido por el pseudónimo de ‘Sempronio’, refería en *La Vanguardia* su desconcierto ante el olvido peninsular de Vilalta: “Mi información aspira a señalar mi extrañeza, mi desconcierto, de que su figura y obra no sean

divulgadas en España” (51). También el canon literario mexicano del siglo XX ha estado dominado por hombres (Rodolfo Usigli, Octavio Paz, Salvador Novo o Carlos Solórzano) y son pocos los nombres femeninos que de la segunda mitad del siglo XX se han oído con frecuencia durante décadas (Elena Garro, Luisa Josefina Hernández o Rosario Castellanos). Así, Kandace Kane recrimina a Carlos Solórzano haberse olvidado en su recuento de muchas de sus compañeras suficientemente reconocidas: “¿Dónde están, por ejemplo, María Luisa Ocampo, Magdalena Mondragón, Marcela del Río, Margarita Urueta y Maruxa Vilalta?” (54).

Vilalta aparece ante nosotros como un caso excepcional, una autora entre demasiados mundos. Se sitúa en la encrucijada de diferentes identidades nacionales, a medio camino entre el periodismo y la producción artística, entre la dirección de escena y los textos, entre la generación de represaliados y sus nietos –ya plenamente mexicanos–, en un mundo, la literatura, dominado a uno y otro lado del Atlántico por hombres que la convertían en una “voz en el desierto”.

### **De la esencia a la trascendencia: enfoques y objetos de la memoria**

Sin perjuicio de la ficción que suponen, los relatos breves que aquí recuperamos permiten observar una influencia directa de la experiencia del exilio. Estos relatos están marcados por el sustrato del testimonio personal, bien desde su propia experiencia o bien desde la de otras víctimas de las circunstancias que predicán. La vida en una Barcelona oprimida, la Cataluña soterrada en ruinas o los estudiantes fusilados por su asistencia a manifestaciones pacíficas son ejemplos de esta última memoria que podemos encontrar en ellos. Así, tal como hemos anotado con anterioridad, los relatos breves “Diferencia” y “El meu dia foll”, escritos en 1957, y la colección de cuentos *El otro día, la muerte*, con relatos escritos, según el prólogo, entre el final de 1972 y principios de 1973 y publicados en 1974, parten de una experiencia personal del exilio para dar cuenta de una memoria mucho más amplia y universal de lo que suponen socialmente las guerras y las dictaduras militares. De este modo, pretendemos mostrar estos relatos como producto de una reescritura de la primera.

Consecuencia de estas premisas literarias es la concreción de los textos en una prosa breve y concisa. Como señala Casacuberta en su análisis de la narrativa de Xavier Benguerel, la economía de recursos narrativos posibilita el distanciamiento de una realidad truculenta y absurda, al tiempo que garantiza la dignidad de unos personajes condenados a sobrevivir en los límites de la resistencia física y moral (133).

Llegados a este punto, resulta curioso que Vilalta deje constancia con una mayor concreción en su narrativa breve que en su teatro —género que más ampliamente cultivó— de esta vocación memorialística. Si pensamos en algunas de sus piezas teatrales como *Un país feliz* (1964) o *Cuestión de narices* (1966) —que presentan sociedades atravesadas por la represión propia de las dictaduras militares, en el caso de la primera, y del sinsentido de las guerras y el enfrentamiento fratricida, en el de la segunda—, la autora había expuesto expresamente la vocación universalista de las mismas. Si bien en el prólogo de *Un país feliz* señala como la motivación que la condujo a su redacción la dictadura franquista, apunta que prefiere que el referente del país “feliz” de su obra sea cualquiera en que esta no pudiera ser representada (Vilalta, *Teatro I*). Salvando las distancias y dejando de lado algunos matices a los que no podemos entrar en estas letras, las veces en que la referencia al franquismo se hace explícita en sus obras teatrales —como en *Esta noche juntos amándonos tanto* (1970) o en *Ignacio y los jesuitas* (1997)— este se usa como epítome de las lacras que estos regímenes suponen. Por tratarse de un género destinado a ser representado, el teatro de Vilalta era consciente de que su público natural no podía ser el español, sino el mexicano. El resultado, entonces, son unos textos que sacrifican cualquier desviación descriptiva y cualquier localización reconocible únicamente para un público peninsular que sintiera como propias las consecuencias de la Guerra Civil y la posterior dictadura. Tampoco debemos perder de vista que su propia condición de dramaturga-directora la lleva a plantear las obras teniendo presente otras cuestiones de índole extratextual, como el hecho fundamental de que sus obras con demasiada frecuencia se solían representar en países distintos y traducir a múltiples idiomas. No es este el lugar adecuado para ello, pero convendría tener en cuenta a este respecto la razón de ser de la tendencia a los arquetipos y a la deslocalización expresada en sus obras teatrales.

Valga como ejemplo el relato “El meu dia foll”. Frente a lo que sucede en él, en su versión dramaticalizada *Un día loco* —incluida junto a *Soliloquio del tiempo* y *La última letra* en una serie

de tres monólogos publicados conjuntamente en 1965 bajo el nombre de *Trío*—, desaparece la localización en Barcelona y se sitúa, en su lugar, en México. Así referencias como “La noble Barcelona, oberta en dues per la Rambla” se sustituyen en la pieza teatral por otras como “México, hecho fuerza, era industria y montaña” (Vilalta, *Teatro I* 198) o la que muestra la primera didascalia: “Al abrirse el telón, proyección de la primera diapositiva: edificios de la ciudad de México, bañados al sol” (Vilalta, *Teatro I* 189). Del mismo modo en que la madre de María Antonia deja de vender ensaimadas para vender mazapanes, elimina todos los símbolos que no pueden interpelar al público, pero mantiene aquellos que sí puede reconocer, como el tranvía.

Al mismo tiempo, aunque antes señalábamos como rasgo compartido con el resto de los autores del exilio de segunda generación la vinculación de sus primeras obras con temas devenidos de su condición desterrada, lo cierto es que no debemos caer en el error de comprender en estos términos únicamente la literatura inicial. Por el contrario, la huella exílica puede verse en todas las etapas de la producción vilaltiana, así como en todos los géneros que cultivó (narrativa breve, novela y teatro). Los cuentos de *El otro día, la muerte*, siendo más tardíos, en una etapa en que el reconocimiento de Vilalta ya era absoluto, también hacen notoria esta huella. Si bien es cierto que las formas en que esta se hace presente sí podríamos vincularlas con una etapa iniciática o de madurez artística y, por lo tanto, se dejan ver de distinto modo a lo largo de su producción. Primero, se hace visible desde un enfoque local, cuyo objeto último es la búsqueda de la identidad personal —en un sentido esencialista— para, más tarde, irse abstrayendo y deslocalizando hacia una vocación mucho más universal. Esta evolución en el tratamiento de la memoria en los ejes juventud-madurez y concreción-abstracción no solo se puede ver en la oposición narrativa-teatro, con ejemplos como los referidos, sino que dentro de su incursión en el género de la narrativa breve también puede apreciarse, pues no suponen casos semejantes los primeros relatos, publicados en revistas, y la colección de cuentos posterior.

En este sentido, “Diferencia” y “El meu dia foll”, de un lado, y la colección *El otro día, la muerte*, de otro, constituyen tres calas fundamentales para profundizar en la práctica de la memoria en su narrativa. En estos textos encontramos diferentes ejercicios memorialísticos, diferentes objetos de dicha memoria

y un proceso de evolución en la forma en que la autora deja intuir su condición de exiliada. Quizás la singularidad de unos frente a otros esté relacionada con el objeto de su ejercicio. Atendiendo a ello, se distinguen dos planos de la memoria claramente diferenciados y que atañen muy distintamente a la remembranza de su identidad: el plano de la identidad personal (quién soy) y el plano de la identidad política (cuáles son mis valores).

Ambos planos no pueden ser leídos en términos mutuamente excluyentes ya que están profundamente imbricados, conformando una suma de dimensiones que constituyen un *yo* multifacético. La construcción del autoconcepto parte de la superposición de estas identidades, de tal forma que la identidad personal se constituye en punto de partida de la identidad política y esta última influye en los elementos definitorios de la identidad personal. Esto se puede observar con mayor claridad si pensamos cómo el sentimiento de pertenencia a una comunidad de sentido como podría ser Cataluña, en principio vinculada al plano personal y social, adquiere fuerte significación política atendiendo al contexto de la España de la dictadura. De igual forma, la identidad política termina influyendo en las identidades personales desde el mismo momento en que provoca experiencias singulares como el exilio o el insilio. Sin perjuicio de su interrelación, la autora otorga mayor prioridad a un plano de la identidad sobre otro en cada uno de los cuentos analizados. Siguiendo un correlato lógico, parte de lo más íntimo y personal, compartido con las raíces familiares como estrategia de anclaje y autopoicionamiento para más tarde realizar una reflexión de más largo alcance sobre sucesos que, sin serle del todo ajenos, ya no resultan comprensibles dentro de lo estrictamente propio.

Tanto en “Diferencia” como en “El meu dia foll” encontramos un ejercicio de memoria claramente vinculado al ámbito personal, que resulta coincidente con la identidad catalana heredada de sus padres y abuelos. Cataluña aparece como linaje familiar, como unas raíces que permiten comprender(se) frente a la posible sensación de dislocación que provoca el exilio. La búsqueda de los orígenes aporta consistencia a un momento introspectivo que coincide con el rito iniciático de la práctica autoral. Por el contrario, en la colección *El otro día, la muerte*, desaparece Cataluña y cualquier alusión explícita a España. Ya no se trata de encontrarse, de saber el sitio desde el que se ha venido al mundo, sino de realizar un discurso comprensivo que dé cuenta de su compromiso político. El ambiente de estos cuentos,

protagonizados por el sinsentido de la guerra y de las dictaduras militares acompañadas de clérigos cómplices, estudiantes reprimidos y una atmósfera casi inquisitorial, puede ser fácilmente trasladado a la España franquista si el lector hace uso de una memoria colectiva española, pero también podría leerse en clave argentina o portuguesa, chilena o mexicana, en algunos de sus pasajes. La abstracción de los referentes sirve para aumentar el alcance del mensaje político, que aspira a lo ecuménico, y que sabe bien de la existencia de alianzas reaccionarias transnacionales que no pueden ser combatidas desde la singularidad local.

### **De la esencia: la identidad personal**

“Diferencia” se publicó por vez primera en una de las principales revistas del exilio catalán en México, en el número 53 de *Pont Blau*, en marzo de 1957, y más tarde, el 15 de noviembre de 1959, en el suplemento “Diorama de la Cultura” del periódico mexicano *Excélsior*<sup>7</sup>. Su trama se desarrolla en Ampurias, símbolo recurrentemente reivindicado por el nacionalismo catalán como su epicentro identitario-cultural, pues parte del helenismo como distintivo de sus orígenes en oposición al resto de la península ibérica: “el pueblo catalán había recibido de los helenos la iniciación a la cultura; por ellos existió Ampurias, primer centro de atracción que ha tenido la raza catalana” (Rubió i Lluch y Prat ctd. en Munilla y Gracia Alonso 386). Por lo mismo, este yacimiento arqueológico supone un símbolo en disputa y su elección para el discurrir de la pieza no ha de parecer casual. Al usar como símbolo de lo catalán un yacimiento arqueológico, Vilalta no solo transmite el valor de este espacio en esta línea del origen o “zona cero” referida, sino también como vestigio de algo que dejó atrás su condición majestuosa para venir a nuestros días en forma de ruina. Unas ruinas que, además, han estado ocultas bajo tierra. Esta noción, junto con la lectura de una protagonista que no puede verbalizar su condición catalana, por algún motivo, parece emprender un paralelismo con la situación de Cataluña durante el franquismo y, también, con los propios efectos devastadores

---

<sup>7</sup> A efectos de cita en este texto se utilizará la versión en español, publicada en *Excélsior*.

de la guerra. De la identidad catalana y del inicio de un nuevo proyecto de nación, que nace en Ampurias, solo quedan ruinas.

Pero el simbolismo catalanista no se reduce únicamente a la elección de Ampurias como marco físico de desarrollo de la acción. Otras muchas son las referencias que se vinculan a la idea de nacionalismo cultural (aunque no tanto político): los nombres de los protagonistas —Mariana Riera, cuyo apellido coincide con el del traductor del cuento al catalán, Viçent Riera Llorca; Manel; Joan, y Francesc—, las prendas de vestir tradicionalmente catalanas, como el calzón corto y la barretina, la alusión al Mediterráneo o a la masía. Esta recuperación memorial de la Cataluña desconocida tiene dos puntos de anclaje en el tiempo: de una parte, los recuerdos borrosos de su infancia en Barcelona, antes de su exilio definitivo a los tres años, y, de otra, su primer regreso, en su viaje a los diecisiete:

Salí de una especie de estado de limbo en el que vivía con respecto a la guerra de España cuando viajé sola a París y Barcelona para conocer por primera vez algo de Europa. [...] En Barcelona la belleza y señorío de la ciudad, los vestigios de civilizaciones antiguas, el arte, el Mediterráneo... Quedé fascinada. Pero cuando hablé con ciudadanos a los que no conocía, el taxista, el camarero de un restaurante, sentí que había un ambiente de terror. [...] Me extrañaba oírlos hablar en castellano, casi nunca en catalán (Vilalta, “La izquierda” 138-139).

Este reconocimiento de lo catalán en su obra literaria, además de emprender una tarea posmemorialística (en los términos establecidos por Hirsch), está reconstruido y recuperado a través del contacto con autores del nacionalismo catalán por los que ella reconoce sentir interés en estas fechas: “Al regresar a México volví al clima de libertad en el que podía hablar como yo quisiera, y además en catalán. Empecé a leer libros, desde luego prohibidos en la España franquista, como, entre otros, *Història de Catalunya*, de Ferrán Soldevila y Pere-Bosch-Gimpera” (Vilalta, “La izquierda” 139). Sin embargo, sería erróneo entender estos cuentos como ejercicios estéticos y sensoriales que se quedan en la mera exaltación artística de la esencia catalana. No es así.

En el relato encontramos un personaje femenino que sufre dos formas de insilio distintas. Por una parte, la muralla dentro de la que vive Mariana puede ser entendida tanto como el cerco que compone la estructura familiar tradicional española —basada en los principios nacionalcatólicos del régimen—, de la que

creo que va a escapar construyendo una nueva vida con un hombre —es decir, reproduciendo la misma estructura—: “Tiene que haber algo más allá —pensaba—. Yo me marcharé algún día. Y pondré piedra sobre piedra. Y me construiré una casa. [...]. Para su boda anhelaba un ramo de violetas frescas” (Vilalta, “Diferencia” 4). Por otra parte, la atmósfera que desarrolla la acción también impone una represión, prueba de ello es el contraste que sufre al encontrarse con un turista<sup>8</sup> al que no puede confesarle su identidad catalana: “Mariana Riera, catalana. Pero tú no lo sabrás. Pensó ella” (Vilalta, “Diferencia” 4). Este hecho parece remitir directamente a la sorpresa vivida durante su viaje de la que da cuenta en su afirmación anteriormente recogida.

Pero el insilio en este cuento no se vincula prioritariamente a las ideas políticas, sino a su identidad personal, como catalana y como mujer. Mariana imagina escenarios de liberación más allá de la muralla en que vive presa y nos presenta tres historias de amor imaginadas (con Manel, Joan y Francesc), que representan tres formas de amar fracasadas, y una cuarta con la que no se permite fantasear (con el turista americano). ¿Cabría pensar que ni siquiera puede imaginarlo porque supondría el abandono de las raíces catalanas y, por tanto, se deja interpretar el insilio como práctica de resistencia? Traspasando la muralla física, geográfica, Mariana dejaría su insilio personal para pasar a una suerte de exilio. Significativamente, ella solo se imagina su vida junto a un catalán, aunque las tres formas de amor que la sociedad le ofrece estén condenadas al fracaso: la inmóvil y tradicional, representada por el árbol; la volátil y frugal, por el marinero y el mar, y el “amor de ciudad grande”, cínico, que le ofrece Francesc.

Tanto la identidad catalana como la de mujer son objeto de represión durante el franquismo. Así como no hay lugar para confesarse catalana, tampoco hay espacio para un amor feliz para las mujeres. Pero Mariana es un personaje idealista. El relato concluye con una protagonista que, si bien se resigna a vivir

---

<sup>8</sup> Vilalta utilizará esta figura de manera recurrente para contraponer la visión que de España se tiene desde dentro y hacia fuera, así como forma de criticar la pasividad de las democracias occidentales con la dictadura, que deja de verse como régimen sanguinario para entenderse como un país exótico. Ejemplo de ello es *Un país feliz*, pero también el cuento “Morir temprano, mientras comulga el general” (1974).

dentro de la muralla, mantiene firmes sus convicciones. Cataluña está soterrada, pero no muerta, en ella permanece activa una conciencia colectiva del hecho diferencial de ser catalán, aunque no se pueda verbalizar, y hay espacio para personajes que, subidos al promontorio, están pensando más allá de la muralla, parece decirnos.

En el “El meu dia foll” volvemos a encontrar un protagonista femenino reprimido que experimenta una efímera sensación de libertad. Este relato también aparece publicado en la revista *Pont Blau* por vez primera, en el número 64 de febrero de 1958, aunque se fecha su redacción en noviembre de 1957. Más tarde, aparece en la *Revista Cruz Roja Mexicana* (año III, vol. 2, n.º 18), en septiembre de 1959 y en la sección “Diorama de la Cultura” del *Excelsior*, el 15 de enero de 1961, ambos bajo el título de “Un día loco”<sup>9</sup>. Este relato merecerá, además, como se ha dicho, una versión teatral monologada, en 1965. Ubicado en su Barcelona natal —de ambiente cosmopolita, frente a la referencia más simbólica de Ampurias—, el relato emprende una visión idealizada de la ciudad que nos redirige a su infancia, una ciudad que admira pero que no siente ya como propia. Esta sensación de extrañamiento se deja ver expresamente en el personaje protagonista, que aparece desubicado, en un plano de existencia diferente al normal discurrir de la vida en la ciudad condal. La protagonista cuenta con unas horas para recorrer la ciudad bajo la enajenación que solo da la locura.

Las constantes referencias simbólicas a espacios que actúan como marcadores identitarios de la ciudad y a otros elementos de la cultura pancatalanista (las Ramblas, el tranvía, la masía, las ensaimadas, las plazas más populares o la calle Muntaner, donde Vilalta nació) crean una atmósfera similar a la presente en “Diferencia”. Pero en este caso el gran esfuerzo realizado al describir detalladamente la localización se convierte por momentos en un recreo sensorial de aparente base nostálgica sobre la ciudad perdida. Los recuerdos borrosos de una niña de tres años están presididos por imágenes icónicas vinculadas a elementos de la vida cotidiana, que, al recuperarse, redirigen y encubren otro tipo de sucesos traumáticos de aquel momento: “Vaig tenir por de posar-me trista recordant la bava plorosa dels peixos. O les

---

<sup>9</sup> En este caso, se usará la versión en catalán a efectos de cita.

berrugues preocupades de les patates” (Vilalta, “Foll” 45)<sup>10</sup>. Los recuerdos de la Barcelona de su infancia se entremezclan con la ciudad que (re)conoce en su viaje. Así nos dice: “Quan era petita, eren tants, els llocs meravellosos! Tots els vaig perdre. Mai més no he tornat a veure’ls” (Vilalta, “Foll” 45)<sup>11</sup>. Y también: “La noble Barcelona sí, ella sí, estava allí, senyorívola i bona. Però jo no me n’adonava. Em creia que no em pertanyia. Em sentia sense dret a embrutar-la” (Vilalta, “Foll” 47)<sup>12</sup>.

En estos términos, el relato es en sí mismo una actividad memorial en la medida en que la protagonista, al percatarse del paso del tiempo, nos presenta otra forma de desdoblamiento. Ya no solo es que se reconozcan dos ciudades (la perdida y la presente), sino que ella misma es capaz de reflexionar sobre el cambio de su rostro, que ya no es el de siempre. Atrás queda la niña, la joven. Ahora otra persona de mirada perdida se autodescubre reflejada en los cristales de un tranvía con ineludible inquietud existencial. El tiempo no solo pasa para la ciudad, también pasa para quienes la habitan o la conocen, y genera procesos de extrañamiento que nos invitan a reflexionar sobre la identidad personal:

De sobte, quin sobresalt! Allò que hi havia allí, era el meu rostre! La gent creia que era el de sempre. Però jo sabia que una vegada havia estat jove. I ara, de tan vell, la mirada se li havia escapat, rodant. Per això ja no tenia mirada. Se m’havia perdut, la mirada. Només els ulls, corrent d’un costat a l’altre per trobar-la (Vilalta, “Foll” 46)<sup>13</sup>.

Aun considerando lo anterior, rechazamos una lectura superficial que haría entender esta pieza como una mera reflexión

<sup>10</sup> “Tuve miedo de ponerme triste recordando la baba llorosa de los peces. O las verrugas preocupadas de las patatas” (traducción propia).

<sup>11</sup> “"Cuando era pequeña, ¡eran tantos los lugares maravillosos! Todos los perdí. Nunca he vuelto a verlos” (traducción propia).

<sup>12</sup> “La noble Barcelona sí, ella sí, estaba allí señorial y buena. Pero yo no me daba cuenta. Creía que no me pertenecía. Me sentía sin derecho a ensuciarla” (traducción propia).

<sup>13</sup> “De repente, ¡qué sobresalto! ¡Lo que había allí, era mi rostro! La gente creía que era el de siempre. Pero yo sabía que una vez había sido joven. Y ahora, de tan viejo, la mirada se le había escapado, rodando. Por eso ya no tenía mirada. Se me había perdido la mirada. Sólo los ojos, corriendo de un lado a otro para encontrarla” (traducción propia).

generalista sobre el paso del tiempo y la necesidad de evasión. En realidad, por tener lugar todos estos sentimientos y sensaciones en Barcelona, debe entenderse que el contenido reflexivo sobre el *ser* y el *tiempo* deviene del trauma del exilio, de todo lo que ya no es posible vivir a causa de este. Por señalar un único ejemplo de cuantos se encuentran en el relato, resulta significativa su referencia a un edificio de la calle Muntaner, donde ella nació, que ha sido torturado hasta hacerlo sangrar, sin piedad: “En creuar el carrer de Muntaner, vaig topat amb aquella paret bruna d’enfront. Algú l’havia gratada, sense pietat. L’havien torturada fint a fer-li sang. Li havien arrencat tota la pell, fins a deixar-li la carn a l’aire...” (Vilalta, “Foll” 45)<sup>14</sup>. El desgarró adquiere un nivel superior cuando, incluso si se acepta la posibilidad de volver, ese retorno nunca devolverá las cosas a su sitio original. Haciendo uso de la introspección, se comienza a aceptar más con realismo que con derrotismo lo que tan solo podrá ser recordado o imaginado.

Ahora bien, la trama no solo presenta a un personaje cuyas motivaciones pueden entenderse a partir de una suerte de destierro, sino que algunos pasajes también pueden vincularse, de nuevo, con el insilio. La locura como mecanismo de liberación –que hace emerger lo reprimido– constituye la única escapatoria posible para quien se siente ahogado. La locura nos permite imaginarnos otras vidas, como en el día-paréntesis que nos presenta el cuento, vidas que no hemos podido vivir, pero que nos hubiera gustado hacerlo. La locura, como la literatura, abre la puerta a todo lo que la realidad niega, bien por la imposibilidad material que impone la distancia, bien por la imposibilidad moral que impone la dictadura: “Fet i fet la follia... és un xic de menta suau, per a qui la comprèn. És un xic de sabor que ens destila el cos. Gust del que no hem estat i tremolor del que voldríem ser” (Vilalta, “Foll” 45)<sup>15</sup>. De forma magistral, Vilalta entrelaza las dos consecuencias evidentes de la represión franquista y va más allá de su condición íntima para pensar también en la vida de los que no escaparon:

<sup>14</sup> “Al cruzar la calle de Muntaner, topé con esa pared morena de enfrente. Alguien la había rascado, sin piedad. La habían torturado hasta hacerle sangre. Le habían arrancado toda la piel, hasta dejarle la carne en el aire” (traducción propia).

<sup>15</sup> “Al fin y al cabo, la locura... es un poco de menta suave, para quien la comprende. Es algo de sabor que nos destila del cuerpo. Gusto de lo que no hemos sido y temblor de lo que quisiéramos ser” (traducción propia).

Hauria pogut anar-me'n ben lluny. Anar. Per camps joves, tremolosos de blat. Per camins vells, durs d'espera. Travessant grans clarianes, pul-lulants. Amb la llum sobre meu, contra meu. Esbocinant-se, només per a mi. I jo corrent cap algun lloc... O fins a una masia! Com la d'aquell conte: amb cadeles i fustes olorosos. I palla fresca. I una bona familia catalana, que guardaria en arques antigues la seva roba nova, de lli nou (Vilalta, "Foll" 45)<sup>16</sup>.

La búsqueda de la identidad personal que se emprende no solo redirecciona al sentimiento de apego a la tierra natal. Para evitar prestar una excesiva atención a la sensación de saudade, la tensión narrativa provocada por la memoria se acompaña de una toma de conciencia por parte de la protagonista sobre los efectos de su condición de mujer. Como en "Diferencia", nos encontramos con un personaje femenino descreído que se aleja de los estándares del amor romántico impuestos por el tradicionalismo moral. La mujer se eleva nuevamente sobre la ingenuidad dotada de un inconformismo casi patológico: "O només una pobra dona, encara inconforme, d'aqueixes que encara s'entossudeixen a existir de bona fe" (Vilalta, "Foll" 45)<sup>17</sup>. Puede ver la farsa que preside la vida social y, lejos de caer presa de ella, se burla de manera insumisa. El empeño por crear personajes femeninos insatisfechos y poco normativos, dotados de gran capacidad crítica, hasta el punto de que pueden distanciarse de su realidad y analizarla, entra en contraste con la España del momento y hace presente el espíritu pionero de su madre y de la propia República. La rememoración de una feminidad alternativa podría ser considerada como otro ejemplo de posmemoria, por cuanto rescata los valores maternos y los contrastes que –a buen seguro– sufrió María Soterias en su tiempo.

Con todo, al final del día, loco, efímero y fugaz, debe regresar a su realidad. Pero este breve renacer de su identidad

---

<sup>16</sup> "Pude irme muy lejos. Irme. Por campos jóvenes, temblorosos de trigo. Atravesando grandes claros, pululantes. Con la luz sobre mí, contra mí. Despedazándose, sólo para mí. Y yo corriendo hacia ninguna parte... ¡O hasta una masía! Como la de ese cuento: con candelas y maderas olorosas. Y paja fresca. Y una buena familia catalana, que guardaría en arcas antiguas su ropa nueva, de lino nuevo. Naturalmente, no hubo nada de esto" (traducción propia).

<sup>17</sup> "O solo una pobre mujer, todavía inconforme, de aquellas que aún se empeñan en vivir de buena fe" (traducción propia).

personal no ha sido suficiente: “Tot ell, de dalt a baix, estava fet de temps perdut. [...]. No. No podia deixar-lo anar, ara que li havia vist el cos” (Vilalta, “Foll” 47)<sup>18</sup>.

### **De la trascendencia: la identidad política**

“La sangre española vuelve siempre a España. Las vías de retorno son múltiples y cautelosas. Pero un sistema de vasos comunicantes funciona inequívocamente para hacerla regresar a esa tierra de origen y a su juego con la muerte” (Solórzano 22). Con esta afirmación comenzaba Carlos Solórzano su análisis de la colección *El otro día, la muerte* para descubrir que en ella actúan mecanismos atávicos con signos tangibles y corpóreos que desarrollan abstracciones de polémica sociológica propias de su momento histórico. Y, en consecuencia, sus temas dominantes parten del enfrentamiento fratricida de un hombre en manos de otro, las usurpaciones del poder que devienen en destrucción o de las vidas reprimidas y puestas al servicio del que manda.

El eje verbal que desarrollan estos relatos está plagado de referencias e imágenes que pueden ser decodificadas desde la experiencia de todo lo que quedó inscrito en la atmósfera de la Guerra Civil española y la posterior dictadura. Textos como “Aventura con la muerte de fuego” o “Morir temprano mientras comulga el general” desarrollan un *pathos* de trasfondo político que recoge algunas de estas preocupaciones que revisten de un cariz posmemorialístico los textos: la crítica a la connivencia entre el clero y el General —“lo que al cura quieres pedirle es que deje en paz a Dios y se busque otra chamba. Dios nada tiene que ver con el general que comulga” (Vilalta, *El otro* 93)—; los fusilamientos y los castigos ejemplares—“el general lleva una vida disciplinada: comulga y fusila gente, fusila gente y comulga temprano por la mañana” (*El otro* 83)—; las referencias a Miguel Hernández y las muertes en la cárcel por enfermedades bronquio-pulmonares devenidas de las condiciones de insalubridad; “el cadáver que se pudre en la zanja sin que nadie lo entierre” (*El otro* 62), el aislamiento social del disidente —“y después los vecinos: nosotros apenas lo conocíamos, no lo saludábamos” (*El otro* 91), o la irresponsabilidad de las grandes potencias que normalizaron y establecieron redes comerciales con el franquismo —“al general lo sostienen las grandes potencias. [...]. Compra hostias

<sup>18</sup> “Todo él, de arriba abajo, estaba hecho de tiempo perdido. No. No podía soltarlo ahora que le había visto el cuerpo” (traducción propia).

para su desayuno con el dinero de las grandes potencias” (*El otro* 83)—.

Si bien su propósito puede ser fácilmente identificable en las razones de su exilio y, por tanto, en España, estos relatos prolongan sus posibilidades hacia otros modos de comprensión más amplios. La sensación de angustia que, de algún modo, está presente en los dos cuentos del epígrafe anterior, se eleva a su máximo exponente en *El otro día, la muerte* (1974). Ya no hay personajes que se interrogan por el sentido de la vida, sino que directamente niegan que la vida tenga sentido. Junto a su fácil decodificación desde la noción de posmemoria, los cuentos de esta colección permiten una lectura interpretable a partir de lo que Michael Rothberg llamó “memoria multidireccional”. Estos relatos sondan “la memoria de la Guerra Civil y la dictadura indagando en sus consecuencias a nivel individual y colectivo a partir de la experiencia de los exiliados” (Liikanen 1). Se nos presentan seres que pululan por sociedades marcadas por la muerte y, precisamente, que parecen querer decirnos que el sinsentido de la vida es la muerte por todas partes, son las injusticias sociales y es también el dolor que comparten los españoles, los vietnamitas, los chinos, los camboyanos: “El soldado es Juan-Pedro-José-Pedro-Juan-José-Roberto. Su guerra es la de Europa del 14, España del 36, América del 39 y Vietnán de hoy. Su guerra es Corea, Camboya, Israel y Arabia” (*El otro* 58). No basta con escapar de España o comprender su historia para superar la angustia, pues encontraremos escenarios similares en otros lugares: “Es el cabo Fernández-Smith-Lebecq-Thompson-Giacomo-Ivanovich-Chen Lai” (*El otro* 59).

Quizás el mejor ejemplo de esta raíz multidireccional de la memoria lo hallemos en el tratamiento del locus “represión estudiantil”. Al tiempo en que el movimiento estudiantil ocupaba un lugar cardinal en la oposición contra la dictadura española, no podemos obviar que de manera paralela se sucedían fenómenos similares en el mundo: el mayo del 68 francés o los aún más notables hechos en la Plaza del Tlatelolco de México del 2 de octubre de 1968—por su cercanía a la autora—. En este sentido, los estudiantes se convierten en un sujeto con capacidad de ser interpretado en código transnacional homogéneo:

Donde ayer no había nada, estrechas rendijas hoy, rendijas nuevas de los muros de la celda para que asomen por ellas los

rostros de tus compañeros muertos: Hugo, José, Ernesto, todos la tarde de las ametralladoras, todos en la plaza, ellos sin calabozos, todos en la plaza, hace un año, allí quedaron tirados, por eso fuiste con Teresa a la manifestación (*El otro 90*).

La memoria ya no se construye desde el sujeto particular, sino desde la edificación arquetípica, lo que conecta con la voluntad internacionalista atribuible a cualquier persona de izquierdas.

### **A modo de conclusión**

La figura de Maruxa Vilalta ha sido escasamente estudiada, a pesar del reconocimiento que su obra adquirió. Todavía más desatendida ha sido su narrativa, vinculada a la etapa inicial de su producción artística y en la que de forma más clara se deja ver su condición de exiliada. Durante mucho tiempo se ha negado, o cuanto menos cuestionado, la presencia del exilio en su literatura. Sin embargo, el análisis de su narrativa breve nos permite observar distintas formas de acercamiento memorial que se mueven en la tensión localización-abstracción e identidad personal-identidad política. Los motivos recurrentes entre los ejercicios de memoria no siempre se circunscriben a la recuperación o reelaboración del pasado compartido, sino que se expanden más allá hasta alcanzar una vocación universalista y multidireccional. De esta forma, logramos comprender cómo el trauma del exilio se presentifica de tan diversas formas que su detección no puede comprenderse sin atender al mensaje general de la obra.

En definitiva, tratamos de contribuir a la recuperación de una de las voces más relevantes del exilio de segunda generación en México, ampliando las coordenadas de interpretación de su obra y aportando algunas claves para lograr comprender su injustificada posición exocanónica.

### **Referencias**

Avel·lí Artís, Andreu. “El teatro de la barcelonesa Maruxa Vilalta”. *La Vanguardia*, 13 de marzo de 1991, p. 51.

Bados Cirla, Concepción. "Escritoras republicanas españolas exiliadas en México". *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, María José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez (eds.), Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 73-95.

Buffery, Helena. "En un país llamado México': compromiso local y recepción transnacional en la obra de Maruxa Vilalta". *Exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 370-379.

Buffery, Helena. "Maruxa Vilalta: memoria de un olvido". *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2014, pp. 402-425.

Buffery, Helena. "¿Una voz en el desierto? Espacio, identidad y posmemoria en la obra finisecular de Maruxa Vilalta". *Escritoras españolas en el exilio mexicano*. Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), México, D.F., Porrúa, 2016, pp. 79-95.

Casacuberta, Margarida. "Els vençuts, de Xavier Benguerel: novel·la, crònica i història". *Llegir l'exili*, Maria Campillo (ed.), Barcelona, L'Avenç, 2011, pp. 102-134.

García de Fez, Sandra. "Una escuela desconocida del exilio: la polémica en torno al Instituto Hispano Mexicano Ruiz de Alarcón". *Educació i història: Revista d'història de l'educació*, n.º 17, 2011, pp. 213-235.

Kane, Kandace. *Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas*. Tesis doctoral, University of Tennessee, 2011.

Liikanen, Elina. "La herencia de una guerra perdida. La memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler". *Olivar*, vol. 14, n.º 20, 2013.

Lloréns, Vicente. *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

Luiselli, Alessandra. “La voz en off de Sor Juana: Tren Nocturno a Georgia y el teatro mexicano al comienzo del milenio”. *Latin American Theatre Review*, vol. 33, n.º 2, 2000, pp. 5-20.

Marra-López, José Ramón. “Jóvenes poetas españoles en México (Una promoción desconocida)”. *Ínsula*, n.º 222, 1965, p. 5.

Mateo Gambarte, Eduardo. “La segunda generación del exilio español en México”, *Notas y Estudios Filológicos*, n.º 6, 1991, pp. 125-145.

Mateo Gambarte, Eduardo. “Problemas específicos de los jóvenes exiliados en México”. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), México, D.F., El Colegio de México, 1995, pp. 437-450.

Mendoza López, Margarita. “Teatro”. *El exilio español en México: 1939-1982*, México, D.F., Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 633-646.

Morente Valero, Francisco. “Escuela republicana y exilio: maestros y pedagogos catalanes en México”. *Exilios en la Europa mediterránea: actas del Coloquio Internacional: Santiago de Compostela, 12-13 de noviembre de 2009*, Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo (coords.), Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 163-190.

Munilla, Gloria y Francisco Gracia Alonso. “Ampurias y los orígenes del turismo arqueológico en Cataluña”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º 34, 2016, pp. 383-404.

Navarro, Mariano. “La patria interior”. *El Urogallo*, n.º 6, 1986, p. 17.

Peralta, Elda. “Entrevista con Maruxa vilalta”. *Revista Plural*, México, abril de 1979, pp. 40-46.

Rius, Luis. “Poesía española de México”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 5, 1967, pp. 12-16.

Rivera, Susana. "La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispanomexicanos". *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), México, D.F., Colegio de México, 1995, pp. 423-436.

Roses, Lorraine Elena. "Charla con Maruxa Vilalta". *Alba de América*, n.º 12-13, 1989, pp. 405-418.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Dramaturgia Mexicana. Fundación y herencia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2006.

Serrano Migallón, Fernando. *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, D.F., El Colegio de España, 2009.

Solórzano, Carlos. "Maruxa Vilalta: El otro día, la muerte". *Revista de Bellas Artes*, enero-febrero de 1975, pp. 22-24.

Suárez Rabadillo, Carlos Miguel. "Presencia dramática de Maruxa Vilalta". *Nivel*, 29 de febrero de 1972, pp. 1-2.

Vallès Muñio, Daniel. "María Soteras: un ejemplo de la represión sexuada en la aplicación de la Ley de Responsabilidades Políticas franquista". *La investigación en Derecho con perspectiva de género*, María Jesús Espuny Tomás, Daniel Vallès Muñio y Elisabet Velo i Fabregat (coords.), Barcelona, Dykinson, 2020, pp. 417-442.

Vilalta, Maruxa. "Diferencia". "Diorama de la Cultura", *Excélsior*, 15 de noviembre de 1959, p. 4.

Vilalta, Maruxa. "El meu dia foll". *Pont Blau*, n.º 64, 1958, pp. 44-48.

Vilalta, Maruxa. *Teatro I*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1972.

Vilalta, Maruxa. *El otro día, la muerte*. México D.F., Joaquín Mortiz, 1974.

Vilalta, Maruxa. “La izquierda del idealismo y la cultura”. *Exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 136-140.