



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Biografías truncadas: Anna Murià y Cristina Peri Rossi, la experiencia del exilio en su obra

Magdalena Coll Carbonell

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Biografías truncadas: Anna Murià y Cristina Peri Rossi, la experiencia del exilio en su obra

Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Tradición y originalidad en la literatura española e hispanoamericana

Facultad de Filología y Comunicación

Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación

Doctoranda: Magdalena Coll Carbonell

Directora de tesis: Dra. Anna Caballé Masforroll

Fdo. Dra. Anna Caballé Masforroll

Fdo. Magdalena Coll Carbonell

Este trabajo está dedicado a todos los
que sufrieron y perdieron la guerra,
incluyendo los que piensan que la ganaron
y a las generaciones posteriores a 1939.

A mis padres Domingo y Julia

Familia: Miquel de Pablo Coll

Jesus Coll Carbonell

Queralt Sunyer Torras

Joel Coll Sunyer

Isaac Coll Sunyer

Guiu Coll Sunyer

ÍNDICE

Resumen	8
1. Introducción	10
1.1 Metodología	29
2. Memoria y exilio	30
2.1 Datos biográficos y contexto histórico de Anna Murià	30
2.2 Anna Murià, memorialista del «otro» y de sí misma: <i>Crònica de la vida d'Agustí Bartra</i>	52
2.2.1 Lenguaje y símbolos	56
2.2.2 El impulso de la escritura	59
2.2.3 La experiencia de la guerra	66
2.2.4 La historia biográfica de Agustí Bartra	70
2.2.5 Vida en común Bartra-Murià	73
2.3 Narrativa desde la experiencia del exilio	99
2.3.1 <i>Aquest serà el principi</i>	100
2.4 Narrativa corta	139
2.4.1 <i>Via de l'est</i>	140
2.4.2 <i>El país de les fonts</i>	142
3. El exilio como elemento creador	147
3.1 Datos biográficos y contexto histórico de Cristina Peri Rossi	147
3.2 La obra de Cristina Peri Rossi en su contexto literario	166
3.3 La transición al exilio, el viaje a un nuevo espacio temporal desconocido: <i>La nave de los locos</i>	169
3.3.1 Descripción histórico-iconográfica del <i>Tapiz de la Creación/Salvación</i>	176
3.4 Amor y exilio como posibilidad de integración: <i>Solitario de amor</i>	224
4. Conclusiones	241
5. Bibliografía de trabajo	247
6. Bibliografía general	248

Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar las gracias a las escritoras Anna Murià y Cristina Peri Rossi por haber consagrado sus vidas a la escritura y creado unos mundos en los cuales el lector se siente atraído a explorarlos. Me sedujeron las obras de ambas autoras hasta tal punto que un día tomé el camino al infinito y este trabajo solo significa una parada, un punto en este viaje que continuará para siempre.

Este es un proyecto que ha costado un gran esfuerzo por parte de todos y todas. No hay palabras en el diccionario para agradecer la inmensa ayuda ofrecida por la Dra. Anna Caballé Masforroll. Su aliento incondicional y consejos dados, siempre dispuesta a contestar cualquier pregunta o duda.

Doy las gracias a “*nosotros y nosotras*” porque siempre he sabido que cuando estaba procesando ideas y tecleando letras y palabras en el ordenador no era yo en mi soledad, sino todo un conjunto de personas, mis antepasados, los presentes y los futuros. Al grupo de doctorandos, Isabel Verdú, Gerson Lima, Cathe, Al Sayed, David, Sergio . . . siempre dispuestos a aclarar dudas y a dar ánimos. Otro grupo importantísimo de mujeres, “El Dinar de Les Dones” con Maria, Isabel, Celia, Maria Lluïsa, Dolors, Francesca, Eva, Montse. . . amigas que se han implicado seriamente con este proyecto y no han dejado que me rindiera ante ninguna dificultad. A mi hijo, Miquel de Pablo Coll, por su ayuda incondicional y en el manejo de la tecnología y sus frases a veces desafiantes e inquisitorias, —¿Cómo va la tesis? [Com va la tesi?] o —Trabaja en la tesis ahora que tienes tiempo— [Treballa en la tesi ara que tens temps]. Al grupo de participantes de la Escola d’Estiu de Literatura Infantil i Juvenil de la Universitat de Vic que año tras año nos reunimos en el marco incomparable del Monestir de Montserrat.

A todos mis compañeros y compañeras de trabajo docente Gina Lewandowski, Antonio Noguera, Sayeeda Mamoon, Huining Ouyang, Araceli Alonso, Saylin, Gabriel Marín compañero de trabajo que me ha ayudado a conseguir documentos y libros de las bibliotecas que yo no tenía acceso. A Mia Güell por tantas horas de conversación sobre Anna Murià y compartir su tesis doctoral conmigo.

A todos los amigos, Carles Alcoy, Dar Ishmael, Irene Wren, Irantzu Zuasti, Maria Lluïsa Guardiola, Anna Pons, que siempre han mostrado interés en este estudio y me han ayudado haciendo preguntas profundas y facilitando la reflexión.

A los que nos han dejado y no han podido ver la terminación de esta tesis, John Rindle, el último email que recibí me decías que seguramente ya había concluido la tesis y me sentí muy avergonzada y no respondí. Al cabo de un tiempo me llegó un mensaje de tu hermano comunicándome tu defunción. Llorenç Soldevila que siempre amablemente me ofreció su ayuda incondicional de profesor experto en todo tipo de literatura, sobretodo la escritura de Anna Murià. Al Pare Josep Massot, monje de Montserrat, por su explicación sobre la pedagogía empleada por Las Damas Negras y por compartir su sabiduría en las conversaciones que hemos tenido a lo largo de los años. A todos, mi sincero agradecimiento y con mucha tristeza porque ya no están.

A los vecinos del barrio que me vio nacer, La Ciutat Jardí de Mataró. Aprendí con ellos sobre la vida, las diferentes opiniones y formas de reaccionar ante cualquier problema. También compartieron los efectos de la guerra y sus experiencias, especialmente la Ramona Barbará que contaba lo que su esposo, Josep (Papitu) Darbra, había sufrido en las cárceles de Franco. Fue el primer vecino que murió, y muy joven, a causa de los malos tratos recibidos durante el tiempo de encarcelamiento.

Les debo este estudio a mis progenitores, a mi madre, por contarme tantas historias de la Guerra Civil y luego, hacia el final de su vida me encomendó la misión de contar lo que habían sufrido durante la guerra y la posguerra, sobre todo las mujeres. A mi padre, por darme tantos datos históricos que yo desconocía, y que pude comprobar que eran ciertos. Aunque él era un obrero del textil, había leído y se había forjado una conciencia social que me supo transmitir.

Resumen

A partir del desplazamiento geográfico forzado a causa del exilio la trayectoria que habían iniciado en sus respectivos países las escritoras Anna Murià y Cristina Peri Rossi para seguir escribiendo — que era uno de sus objetivos prioritarios de su existencia — tuvieron que reconstruir su imaginario desde la ausencia de su origen socio-cultural que las había formado. Este estudio propone profundizar en el análisis de las obras escritas desde el ostracismo por ambas autoras. Siendo el Atlántico el eje de simetría que separa a estas narradoras culturalmente y que forjó el cruce transatlántico el cual ofrece una gran atracción literaria ya que precisamente Peri Rossi se estableció en Barcelona, ciudad natal de Murià y esta última después de pasar un tiempo en diferentes países del Caribe terminó siendo acogida en México con su esposo, el poeta Agustí Bartra. Ciertamente estas escritoras no comparten generación, pero las une el destierro y tratar de responder a la pregunta ¿cómo el exilio influyó en la escritura de las autoras escogidas, Anna Murià y Cristina Peri Rossi y como transmitieron esta experiencia? Es el mayor objetivo de este proyecto.

Resum

A partir del desplaçament geogràfic forçat a causa de l'exili la trajectòria que havien iniciat als seus països respectius les escriptores Anna Murià i Cristina Peri Rossi per continuar escrivint —que era un dels seus objectius prioritaris de la seva existència— van haver de reconstruir el seu imaginari des de l'absència del seu origen sociocultural que les havia format. Aquest estudi proposa aprofundir en l'anàlisi de les obres escrites des de l'ostracisme per ambdues autores. Sent l'Atlàntic l'eix de simetria que separa aquestes narradores culturalment i que va forjar la cruïlla transatlàntica que ofereix una gran atracció literària ja que precisament Peri Rossi es va establir a Barcelona, ciutat natal de Murià i aquesta darrera després de passar un temps en diferents països del Carib va acabar sent acollida a Mèxic amb el seu marit, el poeta Agustí Bartra. Certament aquestes escriptores no comparteixen generació, però les uneix el desterrament i tractar de respondre la pregunta com l'exili va influir en l'escriptura de les autores escollides, l'Anna Murià i la Cristina Peri Rossi i com van transmetre aquesta experiència? És l'objectiu major d'aquest projecte.

Abstract

From the forced geographical displacement due to exile, the trajectory that the writers Anna Murià and Cristina Peri Rossi had begun in their respective countries to continue writing—which was one of their priority objectives of their existence— had to rebuild their imaginary from the absence of their socio-cultural origin that had formed them. This study proposes to deepen the analysis of the works written from ostracism by both authors. The Atlántico being the axis of symmetry that culturally separates these narrators and that forged the transatlantic crossing, offering a great literary attraction since precisely Peri Rossi settled in Barcelona, Murià's hometown and the latter after spending time in different countries of the Caribe ended up being welcomed in Mexico with her husband, the poet Agustí Bartra. Certainly these writers do not share a generation, but they are united by exile and try to answer the question: how did exile influence the writing of the chosen authors, Anna Murià and Cristina Peri Rossi and how did they transmit this experience? It is the main objective of this project.

1. Introducción

Cuando me viene al recuerdo la funesta imagen de aquella noche, mis últimos momentos transcurridos en Roma, cuando recuerdo la noche en la que abandoné a tantos seres queridos, todavía ahora se me escurren las lágrimas de los ojos.¹

La diversidad entre las culturas a consecuencia de los cruces y entrecruces que ocurren a través de los movimientos humanos, algunos forzados y otros voluntarios, siempre me han parecido dignos de estudio. Hay idiosincrasias que se unifican a causa de un hecho concreto y se puede trazar un hilo conductor ensartando las semejanzas sin dejar de lado las diferencias. El tema que nos ocupa en esta tesis es el exilio —tan antiguo como la humanidad— y su representación en los textos de las escritoras Anna Murià y Cristina Peri Rossi. Por desgracia, el destierro ha seguido existiendo hasta nuestros días. A partir de que el ser humano ha experimentado el ostracismo se ha convertido en exploración literaria por la necesidad de contarlo para liberar sentimientos y dar testimonio del gran sufrimiento que ocasiona éste.

Según Bettina Knapp el concepto o noción de exilio aparece cuando el nomadismo disminuye y empiezan a formarse los grupos socio-políticos en ciudades, creando así el régimen sedentario.² Durante la época del hombre de Cro-Magnon y de Neanderthal no se ha constatado la práctica de la exclusión de individuos pertenecientes a un grupo humano.³ El apartar a un ser humano de su grupo socio-cultural se ha usado como uno de los castigos más severos por cualquier plataforma de poder. Las teorías del origen del exilio son muy amplias y provienen de diferentes fuentes. El cristianismo lo enfoca en la pérdida del Paraíso por Adán y Eva a causa de haber desobedecido la orden del Padre. Esta visión refuerza la idea de la exclusión como castigo. Julia

¹ Publio Ovidio Nasón (2005). *Obras completas, Tristezas*, libro 1,3. Madrid: Espasa, p. 1495.

² De acuerdo con el libro del Génesis en la Biblia, Caín fundó la primera ciudad “Y concibió, y parió a Henoc: y edificó una ciudad que llamó Henoc, del nombre de su hijo”. Este inicio sedentario y estático de vida propiciaría el apartar de la comunidad a personas no gratas. *Sagrada Biblia*, traducida por P. José Miguel Petisco de la compañía de Jesús. Madrid: Apostolado de la Prensa, S. A., p. 5.

³ Knapp, Bettina (1991). *Exile and the Writer: Exoteric and Esoteric experiences, A Jungian Approach*. Pennsylvania: UP, p.2. Citado por Tamara Dejbord Parizad (1998) en *Cristina Peri Rossi: escritora de exilio*. Buenos Aires: Galerna S.R.L., pp.21-22.

Kristeva centra el inicio del ostracismo en la cultura Greco-romana y la tragedia. Para ella lo más representativo del exiliado es su doble significado, ‘extranjero’, porque debido al desplazamiento geográfico y la pérdida de la comunidad de origen deviene un ‘extraño’ en el emplazamiento de acogida. A modo de paradigma, el pueblo hebreo es el mayor representante de este hecho por la continua diáspora que ha sufrido a través de la historia. El libro del Éxodo en la Biblia relata la salida de los israelitas de Egipto y como ejemplo de esta exclusión Richard Sennett narra cómo los judíos fueron tratados en Venecia en la época que la ciudad era floreciente por ser un centro de comercio y negocios de especias, mayoritariamente el azafrán “It is easy to imagine today that Jews had always lived in Europe in the isolated conditions of ghetto space. Indeed, from the Lateran Council of 1179 forward, Christian Europe had sought to prevent Jews living in the midst of Christians” [Es fácil imaginar hoy que los judíos siempre habían vivido en Europa en las condiciones aisladas del espacio del gueto. De hecho, desde el Concilio de Letrán de 1179 en adelante, la Europa cristiana había tratado de evitar que los judíos vivieran en medio de los cristianos].⁴ Los cristianos siempre intentaron convertir a los judíos al cristianismo y si no lo hacían quedaban marginados de la sociedad.

Los orígenes del estudio que presento formalmente no pueden precisarse. Como dice Anna Murià en el prólogo a su novela *Aquest serà el principi*, “No hi ha començ ni amb una neixença, perquè el nou nat no és propiament nou, és un complement, una continuació de vida. L’individu (el real, en el que forçosament ha d’inspirar-se la ficció) no recorda cap principi; el més remot, en la seva memòria, es una imprecisió il·limitada.” [No hay comienzo ni en el inicio de un nacimiento porque el nuevo nato no es propiamente nuevo, es un complemento, una continuación de vida. El individuo (el real, en el que forzosamente ha de inspirarse la ficción) no recuerda ningún principio; lo más remoto, en su memoria, es una imprecisión ilimitada] (Murià, 1989:9). De lo que sí tengo un recuerdo claro es de cómo se fue gestando este proyecto: se inició en mi infancia, durante los años posteriores a la Guerra Civil (1936-1939) escuchando a mis padres y demás personas de mi entorno contando las injusticias y actos de terror que se cometieron durante la guerra y la inmediata postguerra. Mi madre —Julia Carbonell Illa— siempre decía que la guerra se había llevado su juventud,⁵ tardé en comprender qué significaban sus palabras, pero cuando las comprendí me di

⁴ Sennett, Richard (2011). *The Foreigner. Two Essays on Exile*. London: Notting Hill Editions Ltd. p. 9.

⁵ Esta expresión “la Guerra se llevó mi juventud” es un sentimiento bastante común entre las mujeres que tenían entre 17 y 25 años durante la contienda.

cuenta de que la guerra le había mutilado la vida. Nunca he podido olvidar lo que mi madre me contaba, y así su experiencia se fue infiltrando y mezclando con la mía propia.

Montserrat Roig en su trabajo de recuperación de la memoria de los catalanes en los campos de concentración nazis,⁶ a la muerte de Joan Pagès se sintió muy apenada y escribió, “. . . el vostre record, deportats meus, em fa mal. Em sento agredida per la vostra memòria, per les paraules que m’heu dit”⁷ [. . . vuestro recuerdo, deportados míos, me hace daño. Me siento agredida por vuestra memoria, por las palabras que me habéis dicho] (Toran Belver, 2001). Sin duda al conocer y experimentar el sufrimiento de viva voz de los expatriados vivió el dolor que ellos le expresaban y sintió la responsabilidad de que le “. . . havien encomanat aquest difícil i dur desig de durar”⁸ [. . .habían encargado este difícil y duro deseo de perdurar]. Otro aspecto del “no olvidar” según Julián Marías, habiendo luchado en el bando republicano con tan solo veinte años:

La única manera de que la guerra civil quede absolutamente superada es que sea plenamente *entendida*, que se vea cómo y por qué llegó a producirse, que se tenga clara conciencia del proceso por el cual se produjo esa anomalía social que desvió nuestra trayectoria histórica. Solo así quedaría la guerra radicalmente curada, quiero decir en su raíz, y no habría peligro de recaídas en un proceso análogo: únicamente esa claridad, difícil de conseguir, podría convertir en *vacuna* para el futuro aquella atroz dolencia que sacudió el cuerpo social de España.⁹

Asimismo, —en este afán de no olvidar— mi madre me encomendó que contara lo que habían sufrido durante la guerra y como portadora de esa memoria tengo la obligación de que no caiga en el olvido y haya un mayor entendimiento de lo que ocurrió, en la medida de mis posibilidades.

A la muerte de Francisco Franco (20 de noviembre de 1975), con la Transición a la ansiada democracia en España, viví una experiencia inaudita. De repente aparecían autores, desconocidos para mí, en todos los medios de comunicación. Era como si el país se poblara de recién nacidos, pero de avanzada edad. Me di cuenta de que “alguien” se había encargado de construir mi “biografía” intelectual y mi pensamiento culto, evitándome muchas referencias imprescindibles, me refiero al gobierno que había censurado y controlado la educación de los ciudadanos a todos los niveles, ignorando a casi todos los escritores y escritoras que habían formado y desarrollado el

⁶ Roig, Montserrat. *Els catalans als camps Nazis*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

⁷ Citado por Rosa Toran Belver en el prólogo del texto, *Montserrat Roig: La lluita contra l’oblit. Escrits sobre la deportació*. Barcelona: Amical de Mauthausen, 2001.

⁸ *Ibid.*

⁹ *La Guerra Civil ¿Cómo pudo ocurrir?* (2012). Madrid: Fórcola, p. 33.

pensamiento filosófico español desde principios del siglo XX. Todos ellos, o muchos de ellos, habían sido acallados, enmudecidos hasta el punto de negárseles la existencia durante la dictadura (1939-1975), y de pronto se incorporaban a mi propio pensamiento y contribuían al desarrollo y expansión de mis ideas.

Las autoras escogidas para este estudio pertenecen a dos culturas diferenciadas por la lengua y/o el espacio territorial. En mi opinión, Anna Murià (Barcelona, 1904-Terrassa, 2002), es una escritora que se distingue por su intenso activismo político en los años 30 y su defensa del catalanismo, mientras que Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) constituye un exponente de la diáspora latinoamericana en los años 70, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Mauricio Vázquez, José Donoso y un largo etcétera de escritores, muchos de los cuales encontraron refugio en Barcelona, ciudad que fue decisiva en el lanzamiento editorial de sus respectivas obras en el conocido *boom* que sirvió para proyectarlas internacionalmente.

Los intelectuales que defendiendo los valores que encarnaba la II República se vieron forzados al exilio, lo hicieron a diferentes países europeos (fundamentalmente Francia) y americanos (Estados Unidos, México, Argentina, Brasil, Chile, Perú, etc.). Su elección era más o menos forzada, estaba en función del país que les podía acoger con mayores facilidades y de sus propios contactos nacionales e internacionales. El gobierno de la II República viendo que perdía la guerra hizo tratos con diversos países latinoamericanos para que acogieran a los intelectuales españoles. México fue el país que más intelectuales admitió, gracias a la generosidad manifestada por su presidente Lázaro Cárdenas, dispuesto a conceder el asilo político a todos aquellos españoles que lo solicitaran.

Para el ser humano una de las situaciones más traumatizantes es la pérdida de su entorno, su espacio vital de desarrollo y comunicación social. En el caso de los escritores aún se sufre más la lejanía del lenguaje y la negación del contacto con la realidad diaria de lo que les es común, porque eso es lo que nutre e inspira su obra literaria. Además, para los autores gallegos, vascos y catalanes el exilio fue doble pues significó también un exiliarse de su propia lengua. A partir de 1939 muchos de ellos se vieron privados de la lectura y expresión de sus respectivas lenguas: catalán, gallego, vasco. Ese fue el caso de Anna Murià, que como intelectual que era, consideraba que tenía el deber de participar en el proceso histórico de su país. Sus inicios fueron colaboraciones en publicaciones periodísticas como *La Dona Catalana* (1925). Conjugó su trabajo de articulista,

que cada vez se hizo más progresista y comprometido con las ideologías de izquierda, con el de creación narrativa, como veremos en el cuerpo de esta tesis.

Mientras Cristina Peri Rossi desde su infancia en su Montevideo natal entraba en contacto con una variedad de personajes exilados tanto de la Guerra Civil (1936-1939) española como de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en la España vivíamos en un relativo desierto de pensadores y artistas, con la carencia de autores y voces que nos mostraran el camino abierto a la verdad que la sociedad española podía necesitar saliendo de un gravísimo conflicto bélico. No obstante, como parece que el respeto a las libertades y la democracia es algo insólito en vez de ser lo común, también a los países del Cono Sur les llegó la turbulencia política tomando el poder sujetos antidemocráticos causando una diáspora en torno a 1972. Entre los intelectuales que al verse en peligro tuvieron que decidir exiliarse se encontraba la autora, arriba citada, la uruguaya Cristina Peri Rossi.

Paradójicamente la disolución política del franquismo, a finales de los setenta, vino a coincidir en el otro lado del Atlántico, en Latinoamérica, con el surgimiento de unas dictaduras militares que se beneficiaban del auge de la izquierda para construir su radical oposición a ella. La democracia uruguaya empezó a quebrantarse en 1968 con las “medidas de seguridad” implantadas por el Presidente Pacheco Areco y pasó a tener un gobierno militar.¹⁰ La persecución de militantes izquierdistas generó un trasvase de intelectuales que huyendo de sus países encontraron acogida en una España que se hallaba en pleno proceso de reforma política y de apertura social. Entre los autores que llegaron a nuestro país en los años 70 la uruguaya Cristina Peri Rossi fue una de ellos, se afincó en Barcelona no por propia elección, sino porque ese era el destino indicado en el billete que le consiguieron sus amigos y compañeros del Frente Amplio, coalición de partidos de izquierda.

Peri Rossi cuando era estudiante ya militaba en los partidos de izquierda, pero su militancia siempre fue muy independiente. En Uruguay, siendo todavía muy joven, se convirtió en una escritora muy conocida y respetada, entre otras obras había publicado, *Indicios pánicos* (1970). Dicho texto se convirtió en premonitorio de los hechos políticos que tuvieron lugar en Uruguay en 1973. Además, colaboraba con la revista *Marcha* de izquierdas y protegió en su casa a una estudiante suya, Ana Luisa Valdés, que más tarde se convertiría también en escritora. Un día que

¹⁰ De Giuseppe, Massimo y La Bella, Gianni (2021). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Turner, pp. 259-260.

Valdés salió de la casa de Peri Rossi en la misma puerta la secuestraron y estuvo cuatro años en la cárcel. Este hecho aumentó el peligro de que la autora fuera a seguir la misma suerte que Valdés, entonces fue cuando se dio cuenta de que tenía que dejar Uruguay porque el gobierno de Juan María Bordaberry¹¹ estaba tras sus pasos. Peri Rossi salió de Montevideo el 4 de octubre de 1972 y llegó a Barcelona el 20 del mismo mes.

Tanto Anna Murià como Cristina Peri Rossi ya habían iniciado sus trayectorias como escritoras cuando se desplazaron, habían publicado varios libros en el momento en que se producen sus respectivos exilios. El desplazamiento geográfico marcó en lo sucesivo su trayectoria personal y profesional. La pregunta es ¿cómo la marcó? Anna Murià sobrevivió a Franco y pudo regresar a España en 1972. Cristina Peri Rossi regresaría a Uruguay en 1985 cuando cayó la dictadura militar, pero la convivencia se hizo difícil entre los que se habían marchado y los que habían permanecido en el país y la autora decidió regresar a Barcelona, donde vive actualmente. Estas dos escritoras, quizás por sus circunstancias personales y sin duda por el hecho de ser mujeres se mantuvieron bastante independientes de las tendencias y generaciones literarias a las que más o menos pertenecían. El exilio aún reafirmó más esta independencia suya porque se vieron desvinculadas del ambiente intelectual al que estaban acostumbradas, además de la dificultad de comunicación con otros escritores y amigos. Hay que decir que se formaron focos de creación a través de revistas tratando de aglutinar y dar salida a la creación literaria del exilio español, son ejemplo de ello las publicaciones, *Catalunya i Ressorgiment*, en Argentina, *Germanor*, en Chile y *Romance y Lletres*, producidas en México.

El Atlántico cosificado como espacio que separa y une dos orillas. Cantado por poetas como Agustí Bartra, “Tot l’Atlàntic parteix la nostra vida.” [Todo el Atlántico parte nuestra vida] (Murià, 2004:102). Esas son algunas expresiones de lo que representa esa masa líquida que a veces facilita la interculturalidad y otras la rechaza del mismo modo, abre o cierra rumbos y caminos. Ambas escritoras fueron forzadas a lanzarse al mar huyendo de los respectivos gobiernos autoritarios. Cada una de estas escritoras surcó la otra orilla de este océano, en sentido opuesto, con su propio bagaje histórico y personal. En verdad, tanto Murià como Peri Rossi deglutieron cada ola durante la travesía de ese Atlántico que las transportaba hacia una supuesta libertad

¹¹ Juan María Bordaberry fue el líder de la llamada dictadura cívico-militar desde 1973 a 1976 que puso al país bajo el control total de las fuerzas armadas (De Giuseppe y La Bella: 2021, 259).

extraña, desconocida, desnuda y sin raíces, pero las libraba de la funesta situación de ser encarceladas o de perder la vida.

El cruce de culturas que ambas autoras compartieron las marcó e hizo que sus escritos fueran más universales. No hubo muchos lugares de encuentro entre ambas, fuera por la diferencia de edad o la lengua y cultura que profesaban, no obstante, se publicó un libro titulado, *Barcelldones* (1985) con la participación de 14 escritoras y siete fotografías residentes en Barcelona. Este texto marcó un punto de encuentro entre Anna Murià y Cristina Peri Rossi participando con un ensayo-relato cada una de ellas acerca de la ciudad de Barcelona que era el tema de las narraciones. El libro está enteramente escrito en catalán, por eso se tradujo la pieza de Peri Rossi.

Murià en su escrito titulado, “Barcelona en poesia. De l’oda a la bugada estesa” [Barcelona en poesía. De la oda a la colada tendida] dibuja una panorámica crítica intertextual de la poesía escrita sobre Barcelona. Reflexiona y se pregunta cuál es su relación con la ciudad de Barcelona, le parece un tema un tanto externo, no obstante, recuerda el poemario *10 Odes a Barcelona* (1972), en el cual todos los autores son hombres. Ella piensa usar ese texto como base de partida crítica y añadir alguna poetisa para equilibrar las voces. Murià busca en su interior como afrontar este encargo que ha aceptado “Donar la meva visió de Barcelona. . . Quina visió? Cap, i moltes. O el meu sentiment de Barcelona. . . Quin és? L’estimo? No sé si eren pel seu amor les llàgrimes que em queien quan la vaig retrobar després de trenta-un anys d’allunyament. Podrien ser d’amor a mi mateixa o a la meva pròpia vida. O una emoció de pèrdua salvada.” [Dar mi visión de Barcelona. . . ¿Qué visión? Ninguna, y muchas. O mi sentimiento de Barcelona. . . ¿Cuál es? ¿La amo? No sé si eran por mi amor las lágrimas que me caían cuando la reencontré después de treinta y un años de alejamiento. Podrían ser de amor a mí misma o a mi propia vida. O una emoción de pérdida salvada] (Murià, 1985: 68).¹² Murià duda de la unicidad de visión y apunta por la multiplicidad como amplificación de una idea. La autora en busca de la profundidad y honestidad de sus sentimientos con respecto a las lagrimas que le saltaron a la llegada y reencuentro con su ciudad natal, no se conforma con la emoción del regreso, sino que lo observa desde diferentes ángulos de los sentimientos, provocando en el lector la necesidad de analizar la situación.

Murià regresó en 1970 y Peri Rossi se exilió en 1972, de modo que ambas coincidirían en Barcelona, así, la mirada que vierten sobre la ciudad es relativamente equiparable, para la uruguaya era una metropoli que no había visitado nunca y para la catalana después de treinta y un años

¹² *Barcelldones* (1985). Libro colectivo. Barcelona: Edicions de l’eixample.

también era una Barcelona irreconocible. Hacía trece años que Murià había regresado a Barcelona, y once del inicio del exilio de Peri Rossi, cuando escribieron estos ensayos, por lo tanto, su mirada sobre la ciudad no es la de una recién llegada, pero el lastre de la ausencia ha dejado un hueco imposible de llenar para la escritora catalana.

Las ciudades cambian de aspecto según los factores meteorológicos, el viento o la lluvia. Murià elabora una imagen lírica con el agua de la lluvia sobre la ciudad, “Quan la pluja, com un amant, cobreix la ciutat. No és poètica la joia suasu, l’exaltació emotiva i sensual que produeix la pluja que cau sobre les lloses, sobre els arbres, sobre les teulades? [Cuando la lluvia, como un amante, cubre la ciudad. No es poética el gozo suave, la exaltación emotiva y sensual que produce la lluvia que cae sobre las piedras, sobre los árboles, sobre sobre los tejados] (Murià, 1985: 68).¹³ La autora construye un contrapunto de emociones citando a Paul Verlaine, “Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville.” [Está llorando mi corazón / como llueve en la ciudad]. (Murià, 1985: 68).¹⁴ Desde este ángulo romántico seductor y hasta erótico Murià recuerda el cuento que escribió sobre un encuentro fortuito de dos desconocidos, una muchacha y un soldado que bajo la lluvia en la Avenida Diagonal de Barcelona se aman. Bajo la trágica situación de la guerra, la soledad y la desesperación por el incierto futuro, el amor nace bendecido por el agua caída del cielo al acercarse la noche. La catalana contrasta su cuento con el de Rosa Leveroni ¹⁵“ . . . donant poesia en forma de narració (en el conte *L’alarma*) veu la Diagonal d’aquell temps de guerra, i si la seva visió és de nit serena i la meva de crepuscle plujós, totes dues hi trobem Eros i una pau excitada.” [. . . dando poesía en forma de narrativa (en el cuento *L’alarma*) ve la Diagonal de aquel tiempo de guerra, y si su visión es de noche serena y la mía de crepúsculo lluvioso, ambas encontramos a Eros y una paz excitada] (Murià, 1985: 68-69).¹⁶ El elemento del agua como fuente de vida, limpieza y purificación, alude a poder deshacerse de la violencia de la guerra y permitir que Eros resurja de entre tanta muerte como elemento constructivo.

Murià prosigue adentrándose en los contrastes de visión que varios autores ofrecen sobre Barcelona. Cita a Joan Maragall (1860-1911) “Oda nova a Barcelona: . . . ets covarda, i cruel i grollera / Barcelona, però ets riallera / perquè tens un bell cel al damunt / . . . i surt la marmanjera

¹³ *Barcelldones*, p. 68.

¹⁴ *Ibid.* P. 68.

¹⁵ Leveroni, Rosa. *Contes*. Barcelona: La Sal, edicions de les dones, Barcelona, 2a. edició ampliada. Citado por Anna Murià en *Barcelldones*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.* pp. 68-69.

endiablada / que empaita la monja i li crema el convent. . . / I després el refàs més potent!” [Oda nueva a Barcelona: . . . eres cobarde, y cruel y grosera / Barcelona, pero eres risueña / porque tienes un bello cielo encima / . . . y sale la habladora endiablada / que persigue a la monja y le quema el convento. . . / Y después lo rehace más potente!] (Murià, 1985:72-73).¹⁷ Maragall resalta las contrariedades que sufre la ciudad, pero que de una manera u otra sale fortalecida y sigue adelante. Murià dice que las mujeres no escriben odas excepto Safo que por su grandeza escribía con toda libertad lo que quería. Las féminas escriben de manera natural, sobre lo que viven y sienten sin grandiosidades.¹⁸ En cuanto a las poetisas enuncia las voces de Maria Mercè Marçal (1952-1998), Clementina Arderiu (1889-1976) y Palmira Jaquetti (1895-1963) entre otras.

Arderiu vivió la guerra y el exilio y así le cantaba a la añorada Barcelona desde el destierro: “La mar tan fina / qui la veiés,/ i aquella estesa / dels meus carrers! / Barcelonina / sóc més que mai. . .” [La mar tan fina / quién la viera, / y aquel tendido / de mis calles! / Barcelonesa / soy más que nunca. . .] (Murià, 1985:77).¹⁹ Al estar privada de ver y estar en el lugar de origen afianza más la identidad primigenia. Jaquetti no se exilió, permaneció en Barcelona. Murià se identifica con ella porque poetiza la vida cotidiana. En 1938, durante el periodo más terrible de la guerra civil, Jaquetti publicó el poemario *L'estel dins la llar* [La estrella en el hogar] en el cual engrandece las llamadas ‘labores del hogar’ pertenecientes, sobre todo en la época a que nos referimos, al mundo femenino. Sobre la tarea del planchado ella escribe: “. . . pel goig de cantar / . . . en una mar tota blanca / . . . una gran gira d’oblit / per abrigar-hi la vida / . . . tinc l’ànima per planxar / . . . duc la planxa a la mà / per planxar el món quan em giri.” [. . . por el gozo de cantar / . . . en un mar todo blanco / . . . una gran doblez de olvido / para abrigar la vida / . . . tengo el alma para planchar / . . . llevo la plancha en la mano / para planchar el mundo cuando me dé la vuelta]. (Murià, 1985:79-80).²⁰ La plancha es una herramienta del hogar que en un alto porcentaje es la mujer que la usa con destreza; alisa las arrugas por el calor que desprende. Jaquetti metafóricamente quiere alisar el mundo, dejarlo libre de violencia con la herramienta que ella domina, la plancha. La mirada de Maria Mercè Marçal sobre Barcelona no es tan trágica, más bien lúdica y rítmica: La pluja és una bruixa / amb els cabells molt llargs. / Cascavells li repiquen / tota la trena avall. / Pluja al tardí / vent a la matinada. / Ballem un rock / sota l’aigua enllunada.” [La lluvia es una bruja / con la

¹⁷ *Ibid.* pp. 72-73.

¹⁸ *Barcelldones*, pp. 69-70.

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ *Ibid.*, pp. 79-80.

melenas muy largas. / Cascabeles le repican / toda la trenza hacia abajo. / Lluvia al atardecer / viento de madrugada. / Bailemos un rock / bajo el agua enlunada] (Murià, 1985: 69).²¹ El contraste que Murià traza entre la lluvia sobre Barcelona en tiempos de guerra y la imagen de bailar sobre la luz de la luna reflejada en la precipitación del agua demuestra el paso del tiempo y como ha cambiado la sociedad catalana: de querer alisar el mundo, desposeyéndolo de su violencia congénita al goce siempre de bailar en la noche, sin más preocupación que la del instante.

Como muestra de la poesía del reencuentro al regreso del exilio la autora cita el poema “*Cançó nova a Barcelona*” de Agustí Bartra “No m’esperis feixuc d’oda. . .” [No me esperes cargado de oda] Murià se siente totalmente compenetrada con esta poesía y dice “. . . la recito com si sortís de mi: . . . Et camino i t’amanyago . . . / . . . Els records i el bes m’esquinço. . . / . . . dins el temps la cançó deixo / i dintre la cançó, el cor, / l’any primer de ma tornada / esquinçant bes i record. . .” [. . . la recito como si saliera de mí: . . . Te camino i te acaricio. . . / . . . Los recuerdos y el beso me rasgo. . . / . . . dentro del tiempo la canción dejo / y dentro la canción, el corazón, / el primer año de mi regreso / rasgando beso y recuerdo. . .] (Murià, 1985:75-76).²² La catalana se pregunta qué dirán de Barcelona las otras escritoras participantes en el proyecto porque son más jóvenes que Murià y ella se considera una viejecita que pasea por la ciudad mirando todo y sorprendiéndose como si tuviera ojos infantiles.²³

Murià concluye la narración hablando del exilio y de los que han regresado “Tenim per glosar [. . .] el nostre pretèrit barceloní immediat, el dels que anàrem a l’exili i el dels que es quedaren, grans i petits. Els retornats enllacem l’avui que trobem amb l’ahir que deixàrem. En aquest ahir de Barcelona i de Catalunya només hi ha la glòria del martiri. Ara hem de guanyar-nos, glossant l’avui, l’orgull de l’autenticitat. Homes i dones. Sobretot les dones.” [Tenemos para glosar [. . .] nuestro pretérito barcelonés inmediato, el de los que nos fuimos al exilio y el de los que se quedaron, grandes y pequeños. Los que regresamos enlazamos el hoy que encontramos con el ayer que dejamos. En este ayer de Barcelona y Cataluña solo hay la gloria del martirio. Ahora hemos de ganarnos, glosando el hoy, el orgullo de la autenticidad. Hombres y mujeres. Sobre todo las mujeres] (Murià, 1985:81).²⁴ Las palabras de la autora nos dicen que hay que trazar un puente

²¹ *Ibid.*, p. 69.

²² *Ibid.* pp. 75-76.

²³ *Ibid.* pp. 80-81.

²⁴ *Ibid.* p. 81

entre la Barcelona que se dejó atrás y la actual, tratando de entenderla y ubicarse en el nuevo espacio sin dejar de mantener la memoria viva de la que fue la ciudad en otra época.

El texto de Cristina Peri Rossi se titula “Barcelona, el discret encant de l’ambigüitat” [Barcelona, el discreto encanto de la ambigüedad]. Si el escrito de Murià se extendía de la página 65 a la 81, el de la uruguaya consta de ocho páginas. Por supuesto que la cantidad no merma la cualidad, ambas narraciones tienen un alto valor literario, pero la barcelonesa puede hablar de recuerdos personales de la ciudad y expresar a través de la intertextualidad la voz de otros autores y autoras. Peri Rossi se ciñe a su experiencia de vivir en Barcelona desde 1972. La mirada sobre Barcelona de la autora uruguaya se centra en los temas que la apasionan, determinar el sexo de la ciudad conducida por la cita de Lawrence Durrell “. . . en el seu famós *Quartet*, diu que a Alexandria hi ha més de quatre sexes. ¿Com determinar els sexes de Barcelona, romana i hebrea, fluvial i muntanyosa, gòtica i modernista, humida i assolallada, industrial i decadent, burgesa i bohèmia? La resposta és la integració dels oposats, la síntesi dels contraris: Barcelona és ambivalent i múltiple, té tots el sexes i tots els estils.” [. . .en su famoso *Cuarteto*, dice que en Alejandría hay más de cuatro sexes. ¿Cómo determinar los sexes de Barcelona, romana y hebrea, fluvial y montañosa, gótica y modernista, húmeda y soleada, industrial y decadente, burgesa y bohemia? La respuesta es la integración de los opuestos, la síntesis de los contrarios: Barcelona es ambivalente y múltiple, tiene todos los sexes y todos los estilos] (Peri Rossi, 1985:111).²⁵ Peri Rossi en su escrito contrasta los diferentes barrios y calles representativos de las diferentes formas de vivir las clases sociales.

Por una parte, tenemos la clase burguesa con sus casas señoriales que crecieron a partir de la mitad del siglo XIX con el inicio de la industrialización, sobre todo en Cataluña por su situación geográfica que favorecía la influencia del desarrollo europeo. Una característica de los residentes de estas viviendas, también llamados ‘gente de bien’, es que todo lo hacían de puertas a dentro, detrás de cortinas y visillos, los problemas y dramas familiares se quedaban reclusos entre paredes en cambio los barrios bajos como el Chino, la Rambla, por nombrar los más esperpénticos durante la época de los 70s a 90s, la gente se manifiesta tal cual era públicamente “. . .la Barcelona de la Rambla fou exhibicionista, brutal i caricaturesca. Els seus múltiples sexes rebentaven [. . .] amb el perfum ebri i enverinat [. . .] amb aquesta obscenitat una mica grollera, basta, dels qui es proposen afirmar una diferència que en primer terme va ser angoixa i més tard marginació.” [la Barcelona

²⁵ *Ibid.* p. 111.

de la Rambla fue exhibicionista, brutal y caricaturesca. Sus múltiples sexos reventaban [. . .] con el perfume ebrio y envenenado [. . .] con esta obscenidad algo grosera, basta, de quienes se proponen afirmar una diferencia que en primer término fue angustia y más tarde marginación]. (Peri Rossi, 1985: 112).²⁶ En la Rambla se daban cita la cultura popular y la culta porque es dónde se encuentra el Gran Teatro del Liceo (Teatro de la Ópera) el cual sus asistentes, mayoritariamente, a lo largo del tiempo han sido los burgueses. En épocas se concentraban a la puerta del teatro gente humilde a ver los vestidos lujosos de las mujeres asistentes y en otras se congregaban los ciudadanos menos favorecidos para protestar contra las injusticias sociales ya que consideraban a los asistentes a la ópera responsables de su vida precaria.

Peri Rossi se extraña de que Barcelona esté configurada de espaldas al mar y resalta la contradicción de que sea el cementerio de Montjuic el único que mire al Mediterráneo “Un altra ambivalència: la mar, que és moviment, fluir, ensonyament, inconscient, i les blanques làpides, que simbolitzen la quietud, la fixació. Com si el destí de les persones fos això, anar de la fluïdesa i el moviment a la immobilitat.” [Otra ambivalencia: el mar, que es movimiento, fluir, ensoñamiento, inconsciente, y las blancas lápidas, que simbolizan la quietud, la fijación. Como si el destino de las personas fuera esto, ir de la fluidez y el movimiento a la inmovilidad]. (Peri Rossi, 1985:113).²⁷ Además del cementerio, la montaña de Montjuic albergaba a las barracas de la comunidad gitana que vivían marginados del resto de la ciudad.

Barcelona está limitada por el mar y por las montañas por lo tanto solo puede crecer lateralmente. La extensión de tierra urbanizada entre el agua y las colinas no es muy grande y desde muchos puntos de la ciudad se pueden ver estos límites que restringen su expansión. La autora uruguaya interpreta estos símbolos opuestos:

L'aigua és trànsit, propicia els somnis, obre la imaginació, eixampla l'horitzó. En canvi, la pedra és límit, és opresió. L'aigua no ofereix resistència a la mirada; la muntanya, contràriament, retalla, obliga a detenir-se. [. . .] I entre la mar i la muntanya, humida, carregada de fums i gasos, la ciutat elegant i de vegades bohèmia, sublim i de vegades canalla, recollida i exhibicionista.” [El agua es tráfico, propicia los sueños, abre la imaginación, ensancha el horizonte. Sin embargo, la piedra es límite, es opresión. El agua no ofrece resistencia a la mirada; la montaña, por el contrario, recorta, obliga a detenerse. [. . .] Y entre el mar y la montaña, húmeda, cargada de humos y gases, la ciudad elegante y a veces bohemia, sublime y a veces canalla, recogida y exhibicionista] (Peri Rossi, 1985:113).²⁸

²⁶ *Ibid.* p. 112.

²⁷ *Ibid.* p. 113.

²⁸ *Ibid.* p. 113.

Peri Rossi siente que no sabe cómo la ciudad era en tiempos pasados, solo lo puede imaginar. Ciertamente, durante los 70 algunas cadenas foráneas de comida rápida empezaron a adquirir establecimientos de alta solera y tradición cultural barcelonesa, por lo tanto, la ciudad se sintió invadida.

Lo que hizo que la escritora se afianzase en Barcelona fueron varias circunstancias “. . . he viscut a Barcelona, he escrit a Barcelona, he estimat a Barcelona, hi he adquirit amics i alguns cabells blancs.” [. . .he vivido en Barcelona, he amado en Barcelona, y he adquirido amigos y algunos cabellos blancos]. (Peri Rossi, 1985:114).²⁹ Lo importante fue que pudo continuar escribiendo, obviamente el tema del exilio pasó a primer plano en su obra, directa o indirectamente siempre está presente. Construyó un nuevo tejido social que la ha sabido abrazar y apreciar.

Finalizando la narración la autora uruguaya nos da un consejo “Com conèixer una ciutat.” [Cómo conocer una ciudad] (Peri Rossi, 1985:116).³⁰ Podemos andar y andar medio perdidos e ir buscando los rincones que nos gustan sin un rumbo fijo pero abiertos a la sorpresa o “. . .l’altra és enamorant-se d’una persona que hi ha nascut i que ens guiarà, com Virgili, de l’infern al Paradís [. . .] El meu guia particular m’ensenyà a estimar la paraula tardor i els poemes de J.V. Foix [. . .] Si un natiu estima un estranger li lliurarà, com a ofrena d’amor, la brúixola de guiar-se per la ciutat i la clau per penetrar-hi. Aleshores, l’estranger deixarà de ser-ho i tindrà una llar.” [la otra es enamorándose de una persona que haya nacido en dicha ciudad y que nos guiará, como Virgilio, del infierno al Paraíso [. . .] Mi guía particular me enseñó a amar la palabra otoño y los poemas de V. Molina Foix [. . .] Si un nativo ama a un extranjero le entregará, como ofrenda de amor, la brújula de guía de la ciudad y la llave para penetrar en ella. Entonces, el extranjero dejará de serlo y tendrá un hogar] (Peri Rossi, 1985:116).³¹ El amor, ese gran revulsivo de las situaciones dramáticas y dolorosas. La expresión poética de Peri Rossi nos da esta imagen de cómo un emigrante, a menudo rechazado, marginado y discriminado puede convertirse en un ciudadano integrado a través del amor.

En su artículo del periódico *El País* del veintiuno de enero, 1990, Peri Rossi escribe sobre las ciudades en general, pero se ve que fue inspirado y a raíz de su inclusión en el libro *Barceldone* (1985) en el cual como ya se ha comentado extensamente arriba, ella participó escribiendo sobre

²⁹ *Ibid.* p. 114.

³⁰ *Ibid.* p. 116.

³¹ *Ibid.* p. 116.

las experiencias y emociones vividas en esta ciudad, Barcelona. La autora uruguaya percibe dos posibles miradas, entre otras muchas, sobre la ciudad, la de los nacidos en ella y la de los que están de paso, de viaje.³² Otra percepción contrastada es la que ella hace sobre las ciudades cuando devienen material literario “. . .bajo la pluma de los escritores que nacieron en ella. París es el París de Balzac, de Baudelaire, pero también es el París descrito por Cortázar. Unos, los que las habitan, escriben sobre lo que creen conocer bien; los otros, los que nunca alcanzarán a compartir su memoria histórica, necesariamente escriben en los agujeros del conocimiento, en los vacíos de la historia”.³³ Las palabras de Peri Rossi constatan una realidad ineludible y que se ha visto en el anterior análisis de los escritos sobre Barcelona de Anna Murià, nacida en esta ciudad y el de la autora uruguaya en el libro *Barcelldones*. La barcelonesa escribe sobre un vasto número de poetas que a lo largo del tiempo lanzaron su mirada sobre esta ciudad y la plasmaron en sus textos; mientras la uruguaya solo nos relata sus vivencias desde el momento que llegó exiliada e imagina momentos y paisajes del pasado de la ciudad.

El comentario que Peri Rossi hace del libro *Barcelldones* es muy favorable, sobre todo porque a través de esta iniciativa se dio la oportunidad a las mujeres a tender una mirada a Barcelona. Las ciudades han sido diseñadas y dominadas por el poder hegemónico, históricamente masculino, por esa misma razón “. . .las catorce mujeres que hemos escrito sobre Barcelona —y seis fotografías— hemos tratado de atrapar en el papel una imagen, un perfil de la ciudad que seguramente ningún turista encontrará en una guía. Barcelona descrita por mujeres es algo nuevo, sin duda, pero, además, somos mujeres de diferentes edades y con percepciones diversas. Cada cual tiene su ciudad, que es su pequeño universo de calles conocidas, edificios preferidos, cafeterías particulares, su memoria individual” (Peri Rossi, 2003:92-93). Ciertamente cada ciudadano construye su visión del lugar donde vive y éste pasa a formar parte de su imaginario que verá transformarse a través del tiempo en relación a los hechos socioculturales que ocurran y experimente. No obstante, todo lo dicho, ambas autoras ven a Barcelona erotizada sea por la lluvia que causa un ambiente solitario e invita a un encuentro sexual inesperado, es el caso de Murià, o por la libertad de expresión corporal de cualquier tendencia que se manifiesta en sus calles expuesto por Peri Rossi.

³² Peri Rossi, Cristina. *El pulso del mundo*. Montevideo: Trilce, 2003 p. 92.

³³ *Ibid.* p. 93.

El punto de partida para este estudio es la búsqueda y análisis crítico de las huellas del exilio en los textos escritos durante este largo período que en el caso de Peri Rossi no se ha cerrado, manteniendo en su obra una sorprendente vitalidad. Tanto Murià como Peri Rossi, ya eran autoras reconocidas en sus respectivos países antes de exiliarse, pero por la diferencia generacional y cultural que las separa sus obras se enclavan en diferentes tendencias literarias, sin embargo, comparten muchas semejanzas en los temas concernientes a la mujer a pesar de que el estilo y estética son dispares. El lazo que las afirma es que eran intelectuales, estaban implicadas y eran sensibles a lo que sucedía a su alrededor socialmente y esto se manifiesta en sus textos.

Anna Murià perteneció al grupo de escritoras de pre-guerra, según Neus Real, “Entre el 1924 i 1930 van iniciar-se en la narrativa sis de les principals novel·listes [. . .] —de les autores que, des del punt de vista de les valoracions coetànies, van fer una aportació a tenir en compta, respecta del gènere, abans del juliol de 1936—: Rosa Maria Arquimbau, Maria Teresa Vernet, Anna Murià, Aurora Bertrana, Carme Montoriol i Elvira Augusta Lewi. Rodoreda, [. . .] no es va dedicar fins més tard a la literatura.” [Entre el 1924 y 1930 se iniciaron en la narrativa seis de las principales novelistas [. . .] —de las autoras que, desde el punto de vista de las valoraciones coetáneas, hicieron una aportación a tener en cuenta, respecto al género, antes de julio de 1936— : Rosa Maria Arquimbau, Maria Teresa Vernet, Anna Murià, Aurora Bertrana, Carme Montoriol i Elvira Augusta Lewi. Rodoreda, [. . .] no se dedicó hasta más tarde a la literatura]. (Real, 2006:19).³⁴ Los temas que presentaban en sus novelas eran mayoritariamente sobre problemas del género femenino. Todas ellas eran conscientes de que la mujer necesitaba culturalizarse y participar en todos los ámbitos de la sociedad. La alfabetización era baja entre las mujeres y se hacía necesario abastar a la sociedad con literatura que atrajera a la lectura.

También Peri Rossi formó parte de la generación de los 60, llamada de diferentes maneras según una variedad de autores, por ejemplo Ángel Rama los denominaba “generación del 1969”, “generación de la acción”, generación de la represión”, o “los contestatarios del poder”³⁵. Este grupo de escritores rompieron con la llamada “generación crítica”, siendo esta una escritura muy realista por lo tanto estos nuevos autores y autoras empujaban una creación más imaginativa, entre

³⁴ Real, Neus (2006). *Les novel·listes dels anys trenta: Obra narrativa i recepció crítica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

³⁵ Rama, Ángel (1986). *La novela en América Latina*, Montevideo, Ed. Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana. Citado en la tesis doctoral de Leyshack Sánchez Fernández titulada, *La narrativa de Cristina Peri Rossi*, (2007:21).

ellos se encontraba nuestra autora, Peri Rossi.³⁶ Según Fernando Aínsa y Hugo J. Verani entre los 60 y 70 el impulso de estos escritores jóvenes en explorar nuevas avenidas y formas en la narración se vio interrumpido por el golpe de estado de Pacheco Areco y el inicio de la dictadura que se alargó hasta 1985 y fue altamente represiva. A partir de este suceso se originó la diáspora y los intelectuales que se quedaron en el país se vieron obligados a crear mundos alusivos, fantásticos no reales para contar historias. La autora uruguaya que ya por aquel entonces trabajaba en el semanario *Marcha* de tendencia izquierdista formaba parte de este grupo.³⁷ Parece que Peri Rossi era una de las pocas mujeres o la única entre estos escritores. Ángel Rama incluye a Mercedes Rein y Teresa Porzekanski además de Peri Rossi como pertenecientes a esta generación del 1967 (Rama, 1986: 500).

Este estudio también se ha enfocado bajo el marco de la literatura transatlántica. Así mismo veremos cómo se define la mirada sobre la literatura que ha cruzado el Atlántico. Según Claudio Guillén nominamos literatura transatlántica a la “Condición que comprende a aquellos escritores que por razones diversas han acabado por vivir y producir en un continente «otro» respecto del propio”.³⁸ En un momento dado de la vida del escritor o escritora sus cimientos culturales e intelectuales desaparecen siendo estos los que han construido su imaginario y sus experiencias además de sus lectores. El vacío que esto provoca da una variedad de reacciones:

Desde la distancia de la lejana América del Norte, y con los años de la guerra civil por medio, descubre y amplía Américo Castro su visión de conjunto de la historia de España. Julio Cortázar, al revés, se marcha de Argentina y finalmente se exilia, se politiza, en París, y allí desde lejos, profundiza en su conciencia de América Latina. Carles Riba en la soledad del destierro, se ve obligado a encararse consigo mismo, cuestionándose y emprendiendo un viaje interior, como explica en el «Prefaci» a la segunda edición de las *Elegies de Bierville* (1939-1942) (Guillén, 2007:83-84).

En muchos casos el exilio se convierte en una experiencia enriquecedora, pero toma tiempo porque no deja de ser un trauma psicológico que hay que superar o sublimar. Como contraste y

³⁶ *Ibid.*, p. 21

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Guillén, Claudio, “El sol de los desterrados: Literatura y exilio” en *Múltiples moradas: Ensayo de literatura comparada*, pp. 29-97. Barcelona: Tusquets 1998. Citado por Graña, María Cecilia. "Barloventear y singlar: la poética compleja de Cristina Peri Rossi". *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, edited by Milena Rodríguez Gutiérrez, Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, pp. 175-199. <https://doi.org/10.1515/9783110736274-010> consultado: 20 de julio, 2022.

peculiaridad es seguir escribiendo con el telón de fondo del paisaje y cultura que ha quedado atrás “...el poeta Rafael Alberti. Aludo a los poemas escritos durante su destierro argentino. En esta poesía no se vislumbra Argentina [...] Como si por primera vez te viera y me vieras, / yo que apenas te veo, / yo que apenas si salgo de mi calle las Heras [...] Alberti, se activa la memoria, se avivan la fantasía, la esperanza y la fuerza de voluntad. Y todo revela tarde o temprano, [...] una querencia principal, irresistible, que nos lleva al chiquero natal, a la tierra originaria, que es la española, y hasta al mar perdido, específico, que es el gaditano” (Guillén, 2007: 94-95). El origen siempre permanece como parte de la biografía y memoria del sujeto, si el destierro dura muchos años, puede que se llegue a enmascarar o fundir con el presente del autor o autora.

La visión que Juan Ramón Jiménez expresa es sustancialmente diferente “...al poeta del destierro y la vejez, más próximo al sol y las constelaciones del arquetipo griego, al dinamismo imaginativo de Séneca y de Plutarco. Ya había dicho en «Sino de vida y muerte» que para el desterrado el terreno de su patria es el mar, «patria universal. Solo en el mar, lo universal, sol, luna, estrellas, son igualdad, libertad y fraternidad». Pero es en el gran poema llamado «Espacio» (1943-1954) dónde, como escribe Carlos Blanco, «brilla el mismo sol», el que une los dos «costados» del océano Atlántico” (Guillén, 2007:96). Volviendo a la cuestión de la literatura y estudios transatlánticos Brad Epps los define como “...both Latin Americanism and Peninsularism (indeed, Hispanism in general) *outside* of Latin America and Spain.” [tanto el latinoamericanismo como el peninsularismo (de hecho, el hispanismo en general) *fuera* de América Latina y España] (Epps, 2005:230).³⁹ Se puede decir que el destierro es una continua metáfora existencial que nunca corta totalmente las amarras del país y cultura de origen.

En resumen, este estudio contribuye a la crítica de las obras de exilio de Anna Murià y Cristina Peri Rossi aportando una reflexión sobre sus logros y dificultades a partir de una raíz común que estas autoras comparten: la vivencia del exilio. El objetivo de este trabajo fue analizar sus obras escritas durante el destierro, siendo conscientes que dichas obras nunca se hubieran escrito a no ser por haber sufrido el destierro. Sin dicha experiencia su obra hubiera sido distinta, otra, y la pregunta que nos formulamos es ¿cómo actuó literariamente el exilio en ellas? ¿qué

³⁹ Epps, Brad. “Keeping Things Opaque: On the Reluctant Personalism of a Certain Method of Critique”. *Ideologies of Hispanism*. Mabel Moraña (ed.). Nashville: Vanderbilt UP, 2005. 230-268. Citado por Francisco Fernández de Alba en “Teorías de navegación: Métodos de los estudios transatlánticos”. *Hispanófila*, Enero 2011, No. 161, pp. 35-57.

repercusiones tuvo en su obra el verse desprovistas del público natural para el que hasta el momento de la partida escribían? Sin la experiencia del exilio tal vez Anna Murià no hubiera conocido a una persona definitiva en su vida y en su obra, el poeta Agustí Bartra, ni Cristina Peri Rossi habría escrito *La nave de los locos* ni *Estado de exilio*, un poemario dónde plantea y traduce las vivencias y los sentimientos de la autora en sus primeros pasos por el espacio del destierro.

La ubicación en el exilio no fue fácil para ninguna de las autoras, el camino de creación, producción y publicación se había roto, había que pavimentar de nuevo este sendero. Anna Murià tradujo textos, a la vez que seguía creando. Ella casada ya con el poeta Bartra, se dedicó a que la obra de éste se conociera, no obstante, en 1943 ella empieza a escribir *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, (1967) un relato-memoria en el cual se puede seguir la trayectoria vital no solo de Bartra sino también de la propia Murià. Peri Rossi, por su parte, regresa al ámbito periodístico escribiendo para la revista *Triunfo*, simultáneamente siguió creando obras como, *Diàspora*, (1976), *El museo de los esfuerzos inútiles*, (1983) y *Europa después de la lluvia*, (1987).

A consecuencia del desarraigo que crea el exilio, y que la mayoría de las editoriales existentes durante la II Republica desaparecieron, se da en las dos autoras una discrepancia que crea un vacío en el espacio temporal entre el momento que tiene lugar la escritura y la publicación de ésta. A pesar de esta circunstancia, ellas siguen creando porque es su oficio y su medio de expresión.

Este trabajo se centra en el estudio de las siguientes obras de Anna Murià, *Aquest serà el principi* (1986), *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (1967), *Via de l'Est* (1946) y *El país de les Fonts* (1978). De Cristina Peri-Rossi, *La nave de los locos* (1984) y *Solitario de amor* (1989). No obstante, y obviamente no se han dejado de lado las otras obras de ambas escritoras, aunque no formen parte del corpus formal de este estudio, sino que su lectura ha ayudado a configurar el hilo del análisis crítico literario de esta investigación.

Focalizamos a Anna Murià como memorialista del «otro» que es una suerte de simbiosis de sí misma para contar su experiencia del exilio. Anna Murià escribiría en el *Diari de Barcelona* del 14 de enero de 1937, “Els escriptors sentim la passió del moment, i sentim més que ningú, perquè és la suprema raó del nostre ésser, la febre de la creació.” [Los escritores sentimos la pasión del momento, y sentimos más que nadie, porque es la suprema razón de nuestro ser, la fiebre de la creación] (Bacardí, 2004:13),⁴⁰ con esta intensidad, y hay que decir que en aquellos momentos aún

⁴⁰ Citado en el texto de Montserrat Bacardí, *Anna Murià: El vici d'escriure* (2004).

se pensaba que los partidarios de la República iban a ganar la guerra, ella sentía la necesidad de transformar las experiencias en textos literarios. Anna Murià fue la esposa del poeta Agustí Bartra, la imagen que proyectaron era de una pareja compacta sin solución de continuidad entre sus cuerpos y mentes. En el texto *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (1967), Murià relata el peregrinaje al que les sometió el exilio colocando a Bartra como protagonista, pero en realidad es una proyección indirecta de sí misma, la autora al no ser el eje central de las memorias relatadas le permite la manipulación de las experiencias reales y construye su propia visión del exilio para darla al lector.

En Cristina Peri Rossi, tratamos la conceptualización del exilio a través del lenguaje. La obra que culmina el tema del exilio de la narradora es sin duda *La nave de los locos* (1984). El interminable viaje y continuo desplazamiento del protagonista, Equis representa el exilio alegóricamente. La novela, *Solitario de amor* (1989) relata una relación amorosa asimétrica y obsesiva, el amante se comporta totalmente dependiente del objeto amado. Es una narración alegórica del exilio ya que el enamorado está en una situación de tránsito continuo, va de su casa a casa de la amada sin saber si le va a abrir la puerta y será acogido o no. El texto transmite al lector y refleja la angustia del exiliado. Peri Rossi usa todos los instrumentos literarios a su alcance para construir a través del lenguaje narraciones complejas, imaginativas, creadoras y novedosas. El concepto que ella tiene de la literatura es que debe ser una herramienta libertadora, y crítica de la sociedad patriarcal y de los estamentos hegemónicos.

Este trabajo aspira a aportar una visión plural y dialéctica del exilio, no centrándose solamente, como es habitual, en el problema de «las Españas» obligadas al destierro político, sino considerando los destierros que ocurrieron al otro lado del Atlántico como parte de un fenómeno único, el exilio político, y su repercusión en la obra cuando los sujetos que lo sufren son escritores o escritoras y comparten un espacio común de encuentro en el lenguaje.

1.1 Metodología

En este estudio ha intervenido un amplio abanico de supuestos teóricos, por los varios temas que incurren en el análisis de la escritura del exilio, concretamente enmarcado en la literatura transatlántica y la literatura producida por mujeres. Dentro de los estudios teóricos del exilio se han revisado los textos desde la Biblia pasando por Edward Said hasta la literatura más reciente publicada sobre este tema. La metodología fundamentalmente se ha organizado a partir del análisis de las obras de las dos escritoras, atendiendo: a) al proceso de escritura y publicación durante el periodo de sus vidas que tuvo lugar en el exilio, b) al grado y naturaleza de sus relaciones con la vida literaria española: contactos, correspondencias, relaciones... c) características de su retorno al país de origen en caso de producirse (Murià). Como base teórica se han utilizado las obras de los autores, Ángel Rama, Mario Benedetti, Fernando Ainsa, Octavio Paz, Neus Real, Sam Abrams, Maria Campillo. Al contextualizar las obras de ambas autoras se ha analizado la literatura catalana de pre-guerra y de exilio producida por mujeres, así se ha podido ubicar las obras de Anna Murià. Se ha estudiado la literatura del cono sur para relacionar la obra de Cristina Peri Rossi con el entorno en que se encontraba cuando empezó su andadura como escritora. Se han contrastado tanto las obras de pre-exilio como las producidas durante éste en el ámbito del espacio.

Siendo ambas autoras defensoras de los derechos de la mujer y proclamando su pensamiento crítico sobre el poder hegemónico y el patriarcado se han analizado las obras bajo la lente del feminismo además del exilio. Como teoría feminista se han investigado las obras de Simon de Beauvoir, Judith Butler, Julia Kristeva entre otras. Murià parte del punto de vista empírico y sus obras siempre tienen un fondo testimonial. Su escritura es un continuo diálogo entre lo que ella experimenta y lo que ocurre en su alrededor. Las obras de Peri Rossi se fundamentan en la creación imaginativa sin olvidar la realidad. El uso de la alegoría, humor, juego lúdico y la ironía para seducir al lector. A pesar de todo lo dicho, el mayor motor que movió a que sus voces

fueran publicadas fue el amor, su reacción a la experiencia amorosa y como respuesta a esa surge la creación.⁴¹

2. Memoria y exilio

2.1 Datos biográficos y contexto histórico de Anna Murià

La generación de escritoras a la cual pertenece Anna Murià, fue marcada por la confrontación e inestabilidad política que tenía lugar en Europa desde 1911 y que desembocó en 1914 con el conflicto bélico de la primera Guerra Mundial⁴². En España las luchas obreras y cambios de gobierno se extendieron desde inicios de 1901, incluyendo la dictadura militar del general Miguel Primo de Rivera, apoyada por el rey Alfonso XIII, que se extendió desde 1923 hasta 1930. España siempre había sido gobernada por los poderes fácticos, eclesiástico, militar, y económico (terratenientes), por eso, cuando la Segunda República formó gobierno en 1931⁴³ despertó esperanzas entre la población. Por primera vez en la historia del país el gobierno se comprometía a dar voz a los trabajadores, intelectuales, y demás personas, protegiendo la igualdad entre los ciudadanos, así, se establecía el respeto a la libertad de ideas y pensamiento. La República entendió que para cumplir con sus objetivos de culturizar a la ciudadanía había que facilitar la educación de ésta, para conseguirlo se creó un gran número de escuelas en toda España, se les triplicó el sueldo a los maestros y profesores. Para incrementar la igualdad las escuelas eran públicas y laicas, la pedagogía se basaba en la experiencia y el descubrimiento y no en las creencias

⁴¹ Pinkola Estés, Clarissa. *Women Who Run with the Wolves* (316). Citado por Mercedes Rowinsky (1997). *Imagen y discurso. Estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*. Uruguay: Trilce, p. 5.

⁴² Montserrat Bacardí explica como Murià vivió la contienda europea, “. . . a Europa els uns combatien contra els altres, i l’Anna mirava de treure’n l’entrellat, d’aquell conflicte indesxifrable, amb la lectura expectant de les cròniques que Gaziell n’escrivia des de París per *La Vanguardia*.” [En Europa unos combatían contra otros, y Anna trataba de sacar el entramado, de aquel conflicto indescifrable, con la lectura expectante de las crónicas que Gaziell escribía desde París por *La Vanguardia*.” (Bacardí, 2004: 21)

⁴³ Según Sonsoles Cabeza Sánchez-Albornoz, “En 1931 el Gobierno monárquico de España, ante la presión de elementos liberales universitarios y obreros, decidió efectuar primero unas elecciones municipales para después celebrar otras generales. En las municipales los socialistas y republicanos obtuvieron un considerable triunfo, lo que determinó la proclamación de la Segunda República española el 14 de abril del mismo año” (9). *Historia política de la Segunda República en el exilio*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997.

dogmáticas de la religión católica que habían dominado la enseñanza hasta 1931. (Regás: 2009, 13-15).⁴⁴

Las elecciones del 19 de noviembre de 1933 las ganó la derecha, por lo tanto, la labor de democratización y modernidad que había empezado el gobierno de izquierdas de la República se vio truncada al perder la mayor representación parlamentaria (Guzmán: 1977, 238). Los siguientes comicios tuvieron lugar el 16 de febrero de 1936 ganándolos el Frente Popular, partido que representaba la izquierda unida. La derecha no aceptó que la izquierda retomara el poder e inmediatamente después de las elecciones empezaron los rumores de rebelión por parte de algunos militares y la posibilidad de golpe de estado se veía cada día que pasaba más factible (Guzmán, 324-325). El 18 de julio de 1936 el general Francisco Franco con un grupo de militares a su mando se rebeló contra el legítimo gobierno de la República y la Guerra Civil empezó. España se estabilizó políticamente al final de la Guerra Civil al instaurarse la dictadura militar del Generalísimo Francisco Franco en 1939, se perdieron las libertades y causó un masivo exilio de intelectuales, artistas y científicos. Escritoras tan notables como Rosa Chacel, María Zambrano, Ernestina Champourcin, María Teresa León y entre las catalanas, Anna Murià, Mercè Rodoreda, Aurora Bertrana y otras, según Pilar Nieva de la Paz: “El decidido compromiso con la República [. . .] fue [la] causa de que tuvieran que partir hacia el exilio tras el final de la Guerra” (Nieva de la Paz, 2006: 21).

En la biografía de Anna Murià hay tres momentos clave que influenciaron el curso de su vida, el primero fue la educación bilingüe que recibió en la escuela *Les Dames Negres*. El segundo, la entrada en el *Institut de Cultura i Biblioteca de la Dona* y el tercero, el exilio, que ocasionó el encuentro y posterior matrimonio con el poeta Agustí Bartra (Bacardí, 2004: 9).

Anna Murià nació el 21 de abril de 1904 en Barcelona, en el seno de una familia modesta que después de superar altibajos económicos fue situándose dentro de la clase media.⁴⁵ La madre,

⁴⁴ *IV Congreso sobre republicanismo. 1931-1936: De la República Democrática a la sublevación Militar*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2009. Rose Regás aclara que hubo una época que el pueblo sí tuvo voz y ésta fue durante el reinado de Alfonso X El Sabio. (*Ibid.* 13)

⁴⁵ La propia autora, en una entrevista concedida a Joan Alcaraz, califica el *status* social de su niñez, “A casa pertanyíam a la classe mitjana baixa [. . .] El pare havia treballat en diverses feines i va arribar a ser director-gerent d’una empresa anomenada «Barcinógrafo».” [Mi padre había trabajado en diversos trabajos y llegó a ser director-gerente de la empresa llamada «Barcinógrafo»] (Alcaraz, 1983:20). “Anna Murià, deprés”. *Al vent. Revista de Terrassa* No. 58 Març, 1983 pp. 20-24. El artículo “Diferències socials en el vestir de quan jo era petita” del cual Murià es autora, se publicó el 22 de enero de 2000 y se encuentra reproducido en la segunda parte de *Reflexions de la vellesa*, “La bellesa de la vellesa” pp. 466-467. Dicho artículo comenta la impresión que le causó encontrarse a su abuelo [materno] por la calle “. . . el meu avi que tornava cap a casa; ell no em va veure i recordo que em vaig avergonyir de confessar a la

Anna Romaní Sabater, provenía de una familia humilde y no tuvo oportunidad de escolarizarse, por lo tanto era analfabeta. Al casarse con Magí Murià Torner, padre de Anna, se dedicó a las labores del hogar, como muchas mujeres de la época y de la misma condición social.

Magí Murià Torner, había cursado solo estudios primarios pero era un hombre con inquietudes sociales e intereses intelectuales,⁴⁶ aprendió francés por su cuenta, y fue un lector incansable. El padre de Anna aportó a la familia el capital cultural y social⁴⁷, por una parte colaboró con un grupo de escritores en la edición de la revista *Festa* (1913-1917),⁴⁸ y luego, dirigió la productora cinematográfica, Barcinógrafo, sustituyendo a, Adrià Gual.⁴⁹ Este puesto de Magí Murià, llevó a Anna a conocer el mundo de la imagen. Más tarde, Magí Murià pasó a trabajar en el campo del periodismo dirigiendo la revista femenina en catalán, *La Dona Catalana* (1927-1937)⁵⁰ con el subtítulo, *Revista de Modes i de la Llar*. El mismo título de la revista indica la ideología de ésta, “Veiem l’interès constant, manifestat majoritàriament en tota la premsa adreçada

meva amiga que aquell obrer d’espardenyes i pantalons blaus era l’avi d’una *senyoreta* de capell com jo” [mi abuelo que volvía a casa; él no me vio y recuerdo que me avergoncé de confesar a mi amiga que aquel obrero de alpargatas y pantalón azul era el abuelo de una señorita con sombrero como yo] (Murià, 2003:466). Las alpargatas y los pantalones azules correspondían a la clase social obrera.

⁴⁶ Según el texto de Montserrat Bacardí (2004), el abuelo de Murià pertenecía a una familia de pequeños fabricantes de algodón de Santa Coloma de Queralt, que de muy joven dejó la casa familiar para irse a vivir a Barcelona (14-15).

⁴⁷ La aportación de Magí Murià a su familia es paradigma de la de teoría de Pierre Bourdieu, “Cultural capital can exist in three forms: in the *embodied* state, i.e., in the form of long-lasting dispositions of the mind and body; in the *objectified* state, in the form of cultural goods (pictures, books, dictionaries, instruments, machines, etc.) [. . .] and in the *institutionalized* state, a form of objectification [. . .] Social capital is the aggregate of the actual or potential resources which are linked to possession of a durable network of more or less institutionalized relationships of mutual acquaintance and recognition —or in other words, to membership in a group —which provides each of its members with the backing of the collectivity-owned capital , a ‘credential’ which entitles them to credit, in the various senses of the Word” [El capital cultural puede existir en tres formas: en el estado encarnado, es decir, en forma de disposiciones duraderas de la mente y el cuerpo; en estado objetivado, en forma de bienes culturales (cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas, etc.) [. . .] y en el estado institucionalizado, una forma de objetivación [. . .] El capital social es el conjunto de los bienes reales o potenciales recursos que están ligados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuo —o lo que es lo mismo, a la pertenencia a un grupo— que proporciona a cada uno de sus miembros el respaldo del capital de propiedad colectiva, un ‘credencial’ que les da derecho a crédito, en los diversos sentidos de la palabra] (Bourdieu, 1986: 241-58).

⁴⁸ Esta revista se editaba entre Molins de Rei y Barcelona. Este grupo de escritores y colaboradores contaba con los nombres de, Ramon Surinyac Senties, Joan Arús, Ferran Canyameres, Adrià Gual, Apel·les Mestres y Joan Salvat-Papasseit. Magí Murià escribía sobre una variedad de temas, e historias folletinescas, dirigidas a un público poco exigente. (Fernández Figueres, 2003: 9-10).

⁴⁹ Esta productora cinematográfica fue fundada en 1913, en Barcelona. Políticamente estaba vinculada a la Lliga Regionalista. Adrià Gual era a la vez accionista y director artístico, escogía obras de la literatura universal y las adaptaba al cine. Cuando se enfrentaron a grandes pérdidas económicas ya que el público parecía no tener interés en este tipo de cine, se vieron obligados a cambiar de orientación hacia un cine más comercial, fue entonces cuando llamaron a Magí Murià para que substituyera a Adrià Gual. La productora terminó disolviéndose (Fernández Figueres, 2003:10).

⁵⁰ Hay una discrepancia en la fecha de aparición del primer número de dicha revista, Isabel Segura (1984) lo sitúa en 1927 y Montserrat Bacardí (2004) en 1925.

a la dona, a mantenir vives unes pautes de conducta que assegurin la supervivència inequívoca d'una institució tan necessària com és la família" [Vemos el interés constante, manifestado mayoritariamente en toda la prensa dirigida a la mujer, en mantener vivas unas pautas de conducta que aseguren la supervivencia inequívoca de una institución tan necesaria como es la familia] (Segura y Selva, 1984: 72).

Al principio, el matrimonio Murià Romaní, a causa de la carencia de mitjans econòmics, viví en casa de los padres de él, y cuando la situación económica mejoró, se mudaron al barrio del Born, en Barcelona, para entonces Anna ya tenía dos años de edad. Era la mayor de cinco hermanos, Josep Maria (1907), Eladi (1909), Maria (1913), y Jordi (1921). La hermana murió a los nueve meses, así que Anna fue la única hija de la familia. Murià mantuvo una relación muy estrecha con sus hermanos Josep Maria y Eladi por su proximidad generacional. Su infancia transcurrió en un ambiente disciplinado y autoritario (Bacardí, 2004: 15).

La educación de Anna estuvo condicionada por la oferta escolar existente cerca del lugar de residencia de la familia. A los tres años (1907) empezó su escolarización y a los seis, asistió a la escuela, regentada por las Religiosas de la Congregación del Santo Niño Jesús, popularmente llamadas *Les Dames Negres*.⁵¹ La misión de estas monjas era servir y proveer la educación de las clases menos favorecidas, a pesar de esta ideología, la escuela de Barcelona se describía como un colegio distinguido y caro, no obstante, dada su ubicación, asistían a éste una variedad de clases sociales, desde hijos de trabajadores hasta los de familias más pudientes.⁵² Esta escuela era singular comenta Juan Núñez, “. . . fue fundada en 1860 por unas religiosas, las *Dames de Saint Mour*, procedentes de París, conocidas como las *Damas Negras* en Barcelona, que tenían una mentalidad muy avanzada para su tiempo, tanto en el aspecto pedagógico como en la manera de ser y actuar. Vestían un hábito de color negro, hablaban francés y fundaron una de las escuelas más antiguas de la ciudad, en la que se practicaba el bilingüismo: español y francés, ya que el catalán no estaba tan extendido por aquella época” (Núñez, 2012: 6). Podría decirse que, en la enseñanza del francés,

⁵¹ Esta orden religiosa provenía de Francia y aplicaban una pedagogía avanzada para la época. Su filosofía era ayudar a los más necesitados y desfavorecidos, pero contrariamente a su objetivo primario cuando se instalaron en Barcelona, sirvieron mayormente al grupo social pudiente y distinguido. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100406/53900310986/las-damas-negras-tenian-una-mentalidad-avanzada-a-su-tiempo.html> consultado: 16 de mayo, 2014.

⁵² Montserrat Bacardí. (2004: 16)

Ana María Matute (1926-2014) también asistió a la escuela de Las Damas Negras en Barcelona. *Imprescindibles* - Ana María Matute: "La niña de los cabellos blancos" <https://www.youtube.com/watch?v=pF7eyzENHbY> Consultado: 21 de mayo, 2016.

lengua tratada por las religiosas seriamente, radicaba uno de los atractivos y la razón principal de su prestigio en Barcelona.

El haber aprendido francés en su infancia le sería muy útil a la autora, tanto en su vida política como luego en el exilio. Hay que remarcar que en los inicios del siglo XX las diferencias entre el tipo de enseñanza que recibían los muchachos y el que recibían las jóvenes eran notables, Fernández Figueres lo explica así, “. . . en aquells anys l’ensenyament primari adreçat a les noies no tenia el mateix programa que el dels nois: totes les matèries es tractaven de forma superficial i, com a compensació, es dedicaven moltes hores a la formació religiosa i a la preparació per a les feines domèstiques” [. . .en aquellos años la enseñanza primaria dirigida a las chicas no tenía el mismo programa que el de los chicos: todas las materias se trataban de forma superficial y, como compensación, se dedicaban muchas horas a la formación religiosa y a la preparación para los trabajos domésticas] (Figueres, 2003:11).⁵³ En 1913 deja de asistir a *Les Dames Negres* ya que la familia se muda a un piso de la calle Diputación de Barcelona, entonces Murià irá a un colegio de monjas en el piso principal del edificio donde vive. De la infancia de la autora no se tienen muchos detalles, Montserrat Bacardí nos dice, “. . .l’Anna havia manifestat que la seva no va ser una infantesa feliç [. . .] Les imatges que en guardava eren repetides frustracions” [. . .Anna había manifestado que la suya no fue una infancia feliz [. . .] Las imágenes que guardaba eran repetidas frustraciones] (Bacardí, 2004:15).

El ingreso en el *Institut de Cultura i Biblioteca de la Dona*,⁵⁴ cuya dirección estaba a cargo de Francesca Bonnemaison, supuso para Murià entrar en contacto con personas con inquietudes

⁵³ Fernández Figueres, Jordi F., prologuista de *Reflexions de la vellesa* d’Anna Murià (2003).

⁵⁴ “El 28 de març de 1909 s’inaugurà la primera biblioteca per a dones d’Europa, i una de les primeres del món. La biblioteca obrí les seves portes en un espai molt modest, dins de la parròquia de Santa Anna. La idea sorgí, com ja hem dit, d’un grup de dones, per donar resposta a una proposta de Francesca Bonnemaison. L’objectiu era crear un espai que contribuís a millorar el nivell cultural de les dones en general i, especialment, el de les dones que treballaven fora de casa. Per aquesta raó obrien els dissabtes i diumenges.

Un any després, impulsat per la gran acollida de la Biblioteca Popular de la Dona, es creà un nou espai: l’Institut de Cultura. Institut i biblioteca impulsaren el seu desenvolupament mutu i es transformaren en un centre que començà, modestament, oferint conferències i classes sobre temes tan diversos com ara feminisme, taquigrafia, costura, delineació o educació física. Aquesta institució creada, gestionada i dirigida per dones va ampliar els seus serveis de biblioteca i escola amb els de borsa de treball, restaurant, banys i publicacions pròpies” [El 28 de marzo de 1909 se inauguró la primera biblioteca para mujeres de Europa, y una de las primeras del mundo.

La biblioteca abrió sus puertas en un espacio muy modesto, dentro de la parroquia de Santa Anna. La idea surgió, como ya hemos dicho, de un grupo de mujeres, para dar respuesta a una propuesta de Francesca Bonnemaison. El objetivo era crear un espacio que contribuyera a mejorar el nivel cultural de las mujeres en general y, especialmente, el de las mujeres que trabajaban fuera de casa. Por ello abrían los sábados y domingos.

Un año después, impulsado por la gran acogida de la Biblioteca Popular de la Mujer, se creó un nuevo espacio: el Instituto de Cultura. Instituto y biblioteca impulsaron su desarrollo mutuo y se transformaron en un centro que empezó, modestamente, ofreciendo conferencias y clases sobre temas tan diversos como feminismo, taquigrafía, costura,

intelectuales que le llevaron al conocimiento de la historia de Cataluña y pudo empezar a formarse académicamente e ir descubriendo sus intereses fundamentalmente de naturaleza literaria. Allí Anna cursó estudios de Comercio, tomó clases de francés de nivel superior y también aprendió inglés y alemán al nivel básico, “Vaig fer estudis a l’Institut de Cultura, més aviat de comerç, per treballar en oficines comercials. Vaig aprendre comptabilitat. Per aixó aprenia l’anglès” [Realicé estudios en el Instituto de Cultura, más bien de comercio, para trabajar en oficinas comerciales. Aprendí contabilidad. Por eso aprendía el inglés] (Grifell, 1992:18).⁵⁵ La finalidad del *Institut de Cultura i Biblioteca de la Dona* era ofrecer oportunidades educativas para la mujer pensando en su promoción profesional o en la mejora de sus conocimientos domésticos e higienistas.

Cuando la Segunda República se instauró en 1931, se crearon instituciones para facilitar la integración de los ciudadanos y en la participación social, pero para eso había que promover la educación a todos los niveles. Era imprescindible incluir a la mujer y facilitar su acceso a los espacios públicos, ya que por sus obligaciones familiares y tradiciones se había dejado olvidada su participación en todos los ámbitos educativos y sociales. Una importantísima aportación por parte de la República en relación al camino de la equidad, fue otorgar el derecho al voto a las mujeres, avanzando así, hacia una sociedad más justa (Regás, 2009: 17). J. Cornudella afirmaba, “Les mateixes dones [. . .] s’han posat al lloc on sempre les hauríem volgut veure: col·laboren amb fe i entusiasme en l’obra de ciutadania que mai no haurien d’haver negligit” [Las mismas mujeres [. . .] se han puesto en el lugar donde siempre las habríamos querido ver: colaboran con fe y entusiasmo en la obra de ciudadanía que nunca deberían haber descuidado].⁵⁶ Una de las instituciones que ya existía desde 1909, pero a la que la República le dio más relevancia fue el *Ateneu Enciclopèdic Popular*⁵⁷. A través de las actividades que esta institución promovía, trataba

delineación o educación física. Esta institución creada, gestionada y dirigida por mujeres amplió sus servicios de biblioteca y escuela con los de bolsa de trabajo, restaurante, baños y publicaciones propias] <http://www.diba.cat/en/web/francescabonnemaison/institut> (Consultado: 7 de junio, 2014).

⁵⁵ Grifell, Quirze. *Anna Murià, album de records*. Argenton: L’Aixernador, 1992.

⁵⁶ El artículo de J. Cornudella, “Optimisme”, fue publicado en el semanario *La Campana de Gràcia*, n. 3183 (28-VI-1930), p.2. Citado en el texto de Neus Real, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 2006, 42)

⁵⁷ El Ateneu Enciclopèdic Popular fue fundado en 1903 por Josep Tubau, Eladi Gardó y Francesc Layret. Como anota Aisa, “L’Ateneu Enciclopèdic Popular no és un patronat, sinó una agrupació de ciutadans lliures associats per la mútua cultura. [. . .] No és una obra burguesa, ni és tampoc el resultat d’un grup d’intel·lectuals que tracten, tot fent cultura, d’imposar la confessió propia. L’Ateneu Enciclopèdic Popular és una associació democràtica i liberal, que tot lo que fa i lo que és, ho deu a la iniciativa dels seus socis. [. . .] L’Ateneu Enciclopèdic Popular ha nascut dels obrers abandonats a les seves pròpies forces, i dels obrers del treball, ajudats dels obrers de la ciència, així és com sempre ha

de animar la participación de la mujer en todos los ámbitos sociales, como el del trabajo, cultural, político, y educativo. También se buscaba disminuir las desigualdades entre hombres y mujeres creando espacios e instituciones donde la mujer pudiera adquirir conocimientos para mejorar su representación en la sociedad. En 1933 Murià entra en el *Ateneu* para estudiar el bachillerato, y aunque ya estaba incorporada a la vida laboral esto, “. . .no representava cap problema en una institució que, entre altres objectius, s’havia proposat esdevenir una mena d’universitat popular, oberta a tothom amb ganas d’instruir-se. Murià hi va acudir al torn del vespre, destinat als que trevallaven. [. . .] L’esclat de la guerra civil li va impedir de cloure aquests estudis. Sempre li’n va quedar una certa recança: una de les seves frustracions confessades —i, tal vegada, una de les més sentides— era no haver pogut cursar la carrera de filosofia i lletres.” [no representaba ningún problema en una institución que, entre otros objetivos, se había propuesto convertirse en una especie de universidad popular, abierta a todo el mundo con ganas de instruirse. Murià acudió al turno de la noche, destinado a quienes trabajaban. [. . .] El estallido de la guerra civil le impidió terminar estos estudios. Siempre le quedó cierto pesar: una de sus frustraciones confesadas —y, tal vez, una de las más sentidas— era no haber podido cursar la carrera de filosofía y letras] (Bacardí, 2004: 22). La educación que daba el *Ateneu* iba dirigida a cualquier persona sin importar sexo o edad, era una universidad con la intención de servir a la clase trabajadora, al alcance de cualquiera y ofrecía una variedad de horarios para facilitar la asistencia de obreros mayoritariamente.

La autora empezó a desarrollar su gusto por la literatura desde muy joven, aprendió a leer en catalán de la mano de la revista semanal humorística, *En Patufet* (1904-1938)⁵⁸ publicada en

viscut” [El Ateneu Enciclopèdic Popular no es un patronato, sino una agrupación de ciudadanos libres asociados por la mutua cultura. [. . .] No es una obra burguesa, ni es tampoco el resultado de un grupo de intelectuales que tratan, haciendo cultura, de imponer la confesión propia. El Ateneu Enciclopèdic Popular es una asociación democrática y liberal, que todo lo que hace y lo que es, lo debe a la iniciativa de sus socios. [. . .] El Ateneu Enciclopèdic Popular ha nacido de los obreros abandonados a sus propias fuerzas, y de los obreros del trabajo, ayudados de los obreros de la ciencia, así es como siempre ha vivido] (40). *Ateneu Enciclopèdic. Una historia de Barcelona*. Barcelona: Virus, 2000.

⁵⁸ “En Patufet’ fou la primera revista en el seu gènere, la que es publicà durant més anys (del gener de 1904 al desembre de 1938 en la seva primera època, tot i que la presentació del setmanari fou el 1903) i el més popular dels periòdics catalans. Iniciat per Aureli Capmany i "Josep Aladern" (Cosme Vidal), fou adquirit, al cap d'un any, per l'editor Bagañà, el qual n'encarregà la direcció a Josep Morató i, més tard, a J. M. Folch i Torres. [. . .] Folch i Torres hi escriví també contes i aventures humorístiques i, des de 1915, les "Pàgines viscudes", il·lustrades per Junceda, la secció més famosa de la revista i la que li donà màxima popularitat. Es tractava de narracions breus, d'un realisme quotidià idealitzat i amb una "lliçó exemplar". Inspirades en la vida contemporània del país -sobretot de Barcelona-.” [En Patufet' fue la primera revista en su género, la que se publicó durante más años (de enero de 1904 a diciembre de 1938 en su primera época, aunque la presentación del semanario fue en 1903) y el más popular de los periódicos catalanes. Iniciado por Aureli Capmany y "Josep Aladern" (Cosme Vidal), fue adquirido, al cabo de un año, por el

Barcelona. Esta revista hizo las delicias de los hermanos Murià, especialmente las de Anna, que se la leía de principio a fin. Según Bacardí, “Ha estat prou reconegut que aquesta publicació d’aparença innocent va enardir la catalanitat de milers de lectors i, alhora, en uns anys en què eren comptades les escoles on s’ensenyava la llengua catalana, va servir de deliciós llibre de text per aprendre-la” [Ha sido suficientemente reconocido que esta publicación de apariencia inocente enardecía la catalanidad de miles de lectores y, al mismo tiempo, en unos años en que eran contadas las escuelas donde se enseñaba la lengua catalana, sirvió de un maravilloso libro de texto para aprenderla] (Bacardí, 2004:16). En aquella época Murià ya mostraba su interés por la escritura, y mandó un relato corto a la editorial de dicha revista con la ilusión juvenil de verlo publicado, pero no fue así. No obstante, este pequeño fracaso, el impulso de la escritura siguió creciendo en el interior de la narradora. La muerte de su hermana Maria de nueve meses de edad (1914) coincidió con una serie de eventos familiares bastante dramáticos, el padre estuvo gravemente enfermo, luego perdió el trabajo porque la Bolsa cerró al estallar la 1ª Guerra Mundial. Anna y su hermano Josep Maria enfermaron de tifus, estos hechos desafortunados y, sobre todo, la muerte de su hermana, la impulsaron a que empezara a escribir un diario (Bacardí, 2004:17). Una de las características de la escritura de Murià es dar testimonio de hechos de diversa índole en forma de relato, esto nace del convencimiento profundo de la conciencia social de la autora. La estética y creatividad literaria de la narradora conforma una poética del testimonio sobresaliendo ésta en los artículos periodísticos, ensayos, y en la narrativa.

No hay duda de que Anna Murià se identificó con la figura del padre porque éste alimentaba su sed intelectual y compartían inquietudes político-sociales, por ejemplo, algunos de los artículos escritos por Magí Murià en la revista *La Dona Catalana* eran sobre temas polémicos como la condición de la mujer en los años veinte (Bacardí, 2004:23). Cuando Magí Murià entró a trabajar en el ámbito cinematográfico dirigió películas con actrices de la talla de Margarida Xirgu, Anna y su hermano Eladi colaboraron con el padre, haciendo papeles de extras en los filmes y en lo que fuera necesario dentro de sus posibilidades y de acuerdo a sus edades. El contacto y la experiencia del mundo de la imagen impactaron a Anna y siempre se mantuvo al corriente de la expresión y

editor Baguñà, quien encargó su dirección a Josep Morató y, más tarde, a J. M. Folch i Torres. [. . .] Folch y Torres escribió también cuentos y aventuras humorísticas y, desde 1915, las "Páginas vividas", ilustradas por Junceda, la sección más famosa de la revista y la que le dio máxima popularidad. Se trata de breves narraciones, de un realismo cotidiano idealizado y con una "lección ejemplar". Inspiradas en la vida contemporánea del país -sobre todo de Barcelona-] <http://www.xtec.cat/~malons22/patufet/resumpatufet.htm> (Consultado: 6 de junio, 2014).

crítica cinematográfica. Cuando la compañía de cine cerró por problemas económicos el padre de Anna formó una empresa de compra y venta de películas, por lo cual viajaba a Francia, Alemania, e Italia (Bacardí, 2004:18-19). Sin lugar a dudas las experiencias del padre nutrían las de Anna y sus hermanos, aunque fuera al nivel imaginativo.

La autora consideraba que no había tenido acceso a lecturas de literatura universal de autores reconocidos que le hubieran podido aumentar el desarrollo intelectual y enriquecido sus conocimientos literarios. A la pregunta de Zeneida Sardá⁵⁹ sobre qué autores nutrieron su obra Murià explicó:

Jo era molt pobra en lectures, perquè no havia tingut una bona orientació. Cap a quinze o setze anys, en lloc de llegir bona literatura, em vaig dedicar molt de temps a llegir novel·la rosa en francès. [. . .]. . . ho feia per practicar-lo. [. . .] Però mai no vaig tenir una bona cultura literaria. Més tard vaig anar a l'Institut de Cultura de la Dona. Després, és clar, em vaig trobar amb un home [Agustí Bartra] que sempre havia llegit bona literatura. Tenia l'instint de trovar els llibres bons. Allò, naturalment, em va influir molt i vaig començar a llegir [Yo era muy pobre en lecturas porque no había tenido una buena orientación. Hacia mis quince o dieciséis años, en lugar de leer buena literatura, me dediqué mucho tiempo a leer novela rosa en francés. [. . .]. . . lo hacía para practicarlo. [. . .] Pero nunca tuve una buena cultura literaria. Más tarde fui al Instituto de Cultura de la Mujer. Después, por supuesto, me encontré con un hombre [Agustí Bartra] que siempre había leído buena literatura. Tenía el instinto de encontrar los libros buenos. Aquello, naturalmente, me influyó mucho y empecé a leer] (Sardá, 1990: 24).

La experiencia en el *Institut de Cultura de la Dona* le fue muy provechosa a nuestra autora porque empezó a entrar en contacto con escritores y personas bien formadas intelectualmente como los profesores, Manuel Ainaud, Jaume Bofill i Mates, Jordi Rubió i Balaguer entre otros (Fernández, 2003:12) que precisamente dedicaban su trabajo a la instrucción de la mujer, especialmente a las que no habían tenido acceso a estudios superiores o de bachillerato a la edad escolar correspondiente.

En 1921, a la edad de diecisiete años, Murià se integra a la vida laboral. Su primer trabajo fue en las oficinas de la Junta de Protección a la Infancia de Barcelona. Su educación había sido orientada para trabajar como administrativa, ya que no había muchas oportunidades laborales para las mujeres en aquella época. Las profesiones a las que le era posible acceder a una eran reducidas: por una parte, el mundo del servicio para las clases menos favorecidas (sirvientas, planchadoras, doncellas, cocineras . . .); el mundo textil se abría a las mujeres, en condiciones de menor retribución económica que los varones, pero las obreras en las fábricas siempre estaban algo mejor

⁵⁹ Sardá, Zeneida. "Anna Murià: Una vida arrodonida". *Serra d'or* 368 (1990) 21-24.

pagadas que sirviendo en las casas. Las más afortunadas y con cierto nivel de educación laboraban en oficinas, un ambiente más adecuado para señoritas de clase media con pocos recursos, pero con una cierta formación. El director de la parte educativa de la Junta de Protección a la Infancia de Barcelona era el pedagogo, Lluís Folch i Torres, hermano de Josep Maria Folch i Torres el escritor y autor de las famosas “Pàgines Viscudes” publicadas en *En Patufet* que habían hecho las delicias de Murià cuando era niña.⁶⁰

Con ganas de mejorar y escalar a una posición mejor en el campo laboral y con la influencia de su padre la autora entra a trabajar en el almacén de la *Casa Vicenç Ferrer* en 1923. Esta era una empresa familiar con mucha solera que contaba con el respeto de sus clientes y de los comerciantes barceloneses, Bacardí añade, “. . .podía considerar-se una bona feina per a una noia jove en l’ àmbit administratiu: col·locar-se a l’ adrogueria de Vicenç Ferrer [. . .] una empresa solvent i de renom, on s’ encarregava, bàsicament, de la correspondencia anglesa.” [podía considerarse un buen trabajo para una chica joven en el ámbito administrativo: colocarse en la droguería de Vicenç Ferrer [. . .] una empresa solvente y de renombre, donde [ella] se encargaba, básicamente, de la correspondencia inglesa] (Bacardí, 2004:22). Para Murià no fue, sin embargo, una buena empresa sino un suplicio trabajar allí, “Van ser cinc anys horrorosos. Jo allà hi estava amb una mala gana. . . Ho odiava tot, odiava la casa, odiava l’ ambient, odiava el carreró. Era el carrer del Rec, on donava la meva finestra” [Fueron cinco años horrorosos. Yo allí estaba con una mala gana. . . Lo odiaba todo, odiaba la casa, odiaba el ambiente, odiaba el callejón. Era la calle del Rec, donde daba mi ventana] (Grifell, 1992:115). La animadversión que le despertaba este lugar de trabajo y la alienación que sentía dieron sus frutos inspirándole la novela *La peixera* (1938), en la cual proyectó la experiencia vivida en aquel espacio tan hostil.

En 1925 Murià empieza su trayectoria periodística al colaborar con la revista *La Dona Catalana. Revista de Modes i de la Llar*, de la cual su padre, Magí Murià, era el director. Según Bacardí:

. . .la filla del director no s’aprofità de la influencia paterna per començar a exercir de periodista. A *La Dona Catalana* va enviar-hi el primer escrit per correu i amb un nom fals, Roser Català. [. . .] hi va col·laborar entre el 16 d’octubre de 1925 i el 21 de novembre de 1930, amb diversos pseudònims (Roser Català, Hortènsia Florit, Anna-Maria o Marta Romaní, a més del seu nom) que en part servien per encobrir la seva tasca prolífica, d’una mitjana de tres contribucions setmanals” [la hija del director no se aprovechó de la influencia paterna para empezar a ejercer de periodista. A *La Dona Catalana* envió el primer escrito por correo y con un nombre falso, Roser Català. [. . .] colaboró entre el 16

⁶⁰ Bacardí, Monserrat (2004) 22.

de octubre de 1925 y el 21 de noviembre de 1930, con varios seudónimos (Roser Català, Hortensia Florit, Anna-Maria o Marta Romero, además de su nombre) que en parte servían para encubrir su labor prolífica, de una media de tres contribuciones semanales] (Bacardí, 2004:25).

Esta colaboración con la revista le daba insuficientes beneficios económicos y la simultaneaba con su trabajo de secretaria en la Casa Vicenç Ferrer.

En 1929 se celebró la Exposición Internacional en Barcelona y Murià, que ya había dejado el trabajo tan frustrante en la droguería Vicenç Ferrer, obtuvo un puesto de secretaria en el *Institut Agrícola Català de Sant Isidre* para preparar y organizar el *stand* que iba a representar dicho instituto en el *Palau d'Agricultura* en la mencionada Exposición (Fernández Figueres, 2003:13).⁶¹ Fue un corto periodo en el que Murià trabajó para esta entidad escribiendo artículos para la revista que se editaba, Bacardí describe estos artículos así:

...eren de temàtica femenina els trenta-vuit articles que va escriure en castellà per al *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* entre l'agost de 1929 i el maig de 1930, tots signats amb els pseudònims de Marta Romaní, Anna Maria i Rosario Català. [. . .] [El Sindicat Agrícola de Sant Isidre era] una societat de grans propietaris que volia sobresortir en l'Exposició Internacional [. . .] i que, amb aquest motiu, va editar una revista gràfica dedicada a l'esdeveniment. [eran de temàtica femenina los treinta y ocho artículos que escribió en castellano para el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* entre agosto de 1929 y mayo de 1930, todos firmados con los seudónimos de Marta Romaní, Anna Maria y Rosario Català. [. . .] [El Sindicato Agrícola de San Isidro era] una sociedad de grandes propietarios que quería sobresalir en la Exposición Internacional [. . .] y que, con este motivo, editó una revista gráfica dedicada al evento] (Bacardí, 2004:27).

Para Murià recurrir al uso de los seudónimos se convirtió en una práctica frecuente. Por ejemplo, hemos visto anteriormente que los usó en la revista *La Dona Catalana* por la diversificación de temas sobre los que escribía, pero en el caso del *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* Murià tenía otra razón mas profunda y vinculada a sus convicciones nacionalistas, “perquè en castellà no volia jo. . .Ja tenia el catalanisme ficat a la sang i en castellà no volia firmar” [porque en castellano no quería yo. . .Ya tenía el catalanismo metido en la sangre y en castellano no quería firmar] (Grifell, 1992: 83).

⁶¹ Fernández Figueres, Jordi F., prologuista de *Reflexions de la vellesa* d'Anna Murià (2003). En nota al pie el autor describe la tendencia política del Institut Agrícola Català de Sant Isidre “. . .era una organització corporativista que aplegava els grans terratinens catalan[s]. De tendencia molt dretana, fins i tot va arribar a donar suport a la coalició política encapçalada per José María Gil-Robles, la filofeixista Confederación Española de Derechas Autónomas” [era una organización corporativista que reunía a los grandes terratinenses catalanes. De tendencia muy derechista, incluso llegó a apoyar la coalición política encabezada por José María Gil-Robles, la filofascista Confederación Española de Derechas Autónomas] (Fernández Figueres, 2003:13). No tenemos una explicación del porqué aceptó trabajar para una institución con una ideología de derechas, posiblemente la situación económica familiar y otro posible condicionante, la escasez de puestos de trabajo para mujeres.

La vida laboral de la autora fue discurriendo entre trabajos administrativos, cada vez de mayor responsabilidad y con más poder de ejecutar decisiones ya que poseía buenas cualidades organizativas. Paralelamente seguía manteniendo colaboraciones periodísticas. Ella se inició en la vida política al incorporarse en 1931 a la *Junta Directiva del Club Femení i d'Esports* siendo nombrada además de secretaria, directora del *Portantveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona*, que era el boletín de la entidad.⁶² Junto a Maria Teresa Vernet, Murià tuvo la oportunidad de ampliar la oferta, no solamente deportiva sino también cultural y literaria. El *Club Femení d'Esports*⁶³ se fundó el 14 de octubre de 1928 (más tarde se le añadió la “i” al título para ampliar sus expectativas al mundo de la cultura y no solo del deporte) por iniciativa de Teresa Torrens y Enriqueta Sèculi, bajo el lema “Feminitat, Esport, Cultura”. Su objetivo era ofrecer a la mujer la oportunidad de que se incorporara al deporte por un canal femenino y no los habituales, que eran los masculinos. También promulgaba un espacio de ocio donde la mujer pudiera expandir su ambiente social al mismo tiempo que ampliaba conocimientos culturales y de salud. Aunque iba dirigido a todas las mujeres se buscaba el mayor número posible de obreras, por eso no se pedía una cuota de entrada y costaba una peseta al mes.⁶⁴ La formación e influencia de este club fue destacable, demostraba que la mujer se sentía con fuerzas para salir del ambiente restringido de la familia y participar en espacios y entidades públicas que beneficiaban su desarrollo intelectual y físico.

En 1933 la escritora consigue una plaza de funcionaria en la Extensió d'Ensenyament Tècnic, que era un centro de estudios por correspondencia dependiente de la Generalitat de Catalunya. Alfons Maseras era el secretario y entre los profesores se contaban, Cèsar-August Jordana, Joan Sales, Emili Vallès y otros.⁶⁵ Al cabo de unos años, la autora solicitó un traslado. Lo hizo en 1937 y pasó a formar parte de la *Institució de les Lletres Catalanes*, de la cual eran presidente, vicepresidente y secretario, Josep Pous i Pagès, Carles Riba y Francesc Trabal,

⁶² Bacardí (2004) p.29. Ampliando este punto de vista Isabel Segura dice, “. . .l'esport es planteja com un complement que ajuda a desenrotllar íntegrament la capacitat física, i que també permet d'ampliar la formació d'esposa i mare, pel que té l'esport de cultura física que no és permisible de separar de la formació integral de la persona” [el deporte se plantea como un complemento que ayuda a desarrollar íntegramente la capacidad física, y que también permite ampliar la formación de esposa y madre, por lo que tiene el deporte de cultura física que no es permisible de separar de la formación integral de la persona] (Segura, 1984:73).

⁶³ *El Club Femení d'Esports* era la version catalana del *Lyceum Club* de Madrid creado anteriormente (Neus Real, 1998:18).

⁶⁴ Real Mercadal, Neus. *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1998, (21-22).

⁶⁵ Fernández Figueres, Jordi F., prologuista de *Reflexions de la vellesa* d'Anna Murià (2003:13)

respectivamente. La narradora ejerció como secretaria de los archivos y responsable del Registro, pero también desarrollaba otras actividades más libres. Y así, organizó conferencias, gestionó las *Biblioteques del Front* y participó en la realización del programa radiofónico que la entidad emitía.⁶⁶ Esta fue su última ocupación en Cataluña antes de marchar hacia Francia camino del exilio en 1939.

Murià nunca dejó su trabajo periodístico, lo conjugó con otras actividades laborales, colaboró con revistas y periódicos, tanto antes y durante la Guerra Civil, como después en el exilio y a su regreso a Cataluña. Como ya se ha mencionado antes, la autora se inició con un primer artículo publicado en *La Dona Catalana* (1925-1934), luego trabajó en el diario vespertino *La Nau* (1927-1933) bajo la dirección de Antoni Rovira i Virgili. Murià se encargó de la sección, “La Llar i la Societat” entre el primero de noviembre de 1930 y el 2 de julio de 1931. Simultáneamente trabajaba para *El Club Femení* y colaboraba con *La Nau*, lo cual le sirvió como plataforma para elogiar el trabajo que hacía *El Club*.⁶⁷ En 1932 la narradora empieza a colaborar con el semanario *La Rambla*, un periódico popular con mucha difusión. Al principio, este periódico, perteneció a Esquerra [Republicana] y luego al PSUC. Ella solo colaboró con *La Rambla* antes y durante la República, pero no durante la Guerra civil. Su relación era con Josep M. Massip, redactor jefe; sus colaboraciones eran de temas y géneros variados, tanto podía escribir un cuento, un artículo, un ensayo, o un reportaje,⁶⁸ a Murià le gustaba practicar diferentes técnicas de escritura dentro y fuera del género periodístico.

Al inicio de la Guerra civil el partido político Estat Català se apropió del periódico *Diari de Barcelona* (“El Brusi”) cambiando su título por el homónimo del partido, *Estat Català* claramente al servicio de su propia ideología independentista. Por orden de la Generalitat tuvo que modificar el encabezamiento, *Diari de Barcelona-Estat Català*. Murià formó parte del equipo de redactores. Sin embargo, la experiencia duró poco tiempo y Estat Català se vio forzado a dejar el *Diari de Barcelona* porque los obreros estaban descontentos con la nueva dirección, entonces tomaron el *Diario del Comercio*, era un pequeño periódico, y le pusieron el título de *Diari de Catalunya* (agosto, 1937- enero, 1939). Al producirse la primera movilización y verse los hombres obligados a abandonar sus puestos de trabajo para ir al frente, sus puestos tanto en la industria

⁶⁶ *Ibid.*, (2003:14)

⁶⁷ Real Mercadal, Neus. *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1998, (49-54)

⁶⁸ Figueres, Josep M. *12 Periodistes dels anys trenta*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1982, (25)

como en los negocios fueron ocupados por mujeres, como ya había ocurrido durante la Gran Guerra. Así fue como Murià tuvo que tomar la dirección del periódico, *Diari de Barcelona*, en sustitución de Andreu i Abelló. La escritora fue la primera y única mujer directora de un periódico en catalán durante los dos últimos meses de la contienda, noviembre y diciembre de 1938, anteriormente la periodista y biógrafa María Luz Morales había dirigido *La Vanguardia* en castellano entre julio de 1936 y febrero de 1937 (Bacardí, 2004:39).

A pesar de que Murià creció en un ambiente apolítico, su padre nunca manifestó una tendencia ideológica definida, y en cuanto a la madre, se daba por hecho que no opinaba sobre estos temas. La narradora ha descrito este ambiente familiar en múltiples entrevistas. No obstante, esta experiencia, hubo un detonante que hizo despertar su conciencia política e independentista, éste fue la lectura de la *Historia de Catalunya* de Antoni Aulèstia cuando estudiaba en el *Institut de Cultura i Biblioteca de la Dona* (Grifell: 1992, 15).

La autora era conocida en los ambientes intelectuales de Barcelona, pero no militaba en ningún partido político. En 1930 ocurrió un hecho que motivó a Murià a involucrarse en la política. El intento de atentado que hubo en las costas del Garraf contra el rey Alfonso XIII, llevado a cabo por los hermanos Badía y otros miembros de una facción del partido de Estat Català.⁶⁹ Un grupo de mujeres formaron un comité para pedir el indulto de los presos del complot del Garraf. Entre ellas, se encontraban esposas de personajes relevantes de la intelectualidad catalana como Rovira y Virgili y Pi i Sunyer. Fueron estas mujeres quienes pidieron a la autora que interviniera en su función periodística y por sus aptitudes en organizar acciones sociales, ella aceptó la propuesta y participó en la recogida de firmas para entregarlas al gobierno de Madrid. No obstante, el general Primo de Rivera ya no estaba en el poder, la petición tuvo éxito y obtuvieron el indulto de los presos.⁷⁰

Como ya se ha dicho previamente, la proclamación de la II República conllevó cambios de todo tipo: educativos, sociales, políticos, culturales y económicos. Los partidos que formaban el gobierno eran en su mayoría de ideología izquierdista. En Cataluña el partido Acció Republicana regentado por Rovira i Virgili se unió al partido Acció Catalana, cambiando el nombre por Acció Catalana Republicana. Hay que mencionar que la República dio voz a la mujer y los partidos políticos formaron secciones femeninas en sus sedes. Rovira i Virgili pidió a Murià que organizara

⁶⁹ Fernández Figueres, Jordi. *Op. cit.* p. 25

⁷⁰ Grifell, Quirze. *Op. cit.* p. 19

esta sección del partido. Ésta fue su primera participación activa en la política, conducida de la mano de un hombre que valoraba la habilidad discursiva, carismática y organizativa de ella (Grifell, 1992:20). Cuando en el seno de Acció Catalana Republicana aparecieron divergencias ideológicas y un grupo de militantes decidió irse a otros partidos nacionalistas, la autora optó por el grupo de las Joventuts d'Esquerra Estat Català, y permaneció en esta formación política hasta que se formó el partido político Estat Català, el cual aglutinó los partidos minoritarios de tendencia independentista. Siendo miembro de las Joventuts d'Esquerra Estat Català, Murià publicó *La revolució moral* (1934), opúsculo donde defendía la libertad sexual de las mujeres. Este breve texto no aparece en las bibliografías de la autora porque ella repudia su autoría, más concretamente, está de acuerdo con las ideas feministas que expresa dicho ensayo, pero se lamenta de la escasez de base científica, sociológica, y filosófica empleada en el proceso de su escritura. Ella justifica la falta de conocimientos sobre los temas afrontados en *La revolució moral* a su juventud y a que en aquel momento ya participaba en la política activa del país. El lenguaje del texto se asemeja al lenguaje de los panfletos de propaganda política (Grifell, 1992:90-95).

Dentro del partido Estat Català existía una sección femenina y Murià que había organizado esta misma sección en el partido Acció Catalana, cambió de opinión con respecto a las secciones femeninas de los partidos políticos y siendo militante de Estat Català luchó para que se suprimiera, ella entendía que la política se había de hacer desde la igualdad de derechos y obligaciones, compartiendo un mismo espacio y tiempo y no segregando a sus miembros por razones de género. Después de mucha insistencia consiguió su objetivo, por lo tanto, se disolvió la sección femenina del partido (Grifell, 1992:23). Dentro de este partido político, la narradora alcanzó un puesto en el comité central y desde este cargo redactó junto con Marcel·lí Perelló unos estatutos nuevos más socializantes encauzados a reivindicaciones sociales y menos enfocados en la independencia de Cataluña a cualquier precio, a pesar de que algunos miembros del propio partido preferían la independencia por encima de todo (Grifell, 1992:28).⁷¹

La autora nunca quiso ser considerada como feminista, pero siempre trabajó en favor de los derechos de la mujer, ella misma lo explicó a Joan Alcaraz, “Promocionar a la dona m’agradava, però no perquè jo fo feminista, qué no ho estat mai. No tenia ganes que les dones s’igualesin als homes, [. . .] sinó que em semblava que ja estava bé que fossin diferents. Ara bé, sí que creía, [. . .] que les dones havien de tenir dret a tot” [Promocionar a la mujer me gustaba,

⁷¹ El grupo más radical e independentista era el de los hermanos Badia.

pero no porque yo fuera feminista, qué nunca lo fui. No tenía ganas de que las mujeres se igualaran a los hombres, [. . .] sino que me parecía que ya estaba bien que fueran diferentes. Ahora bien, sí creía, [. . .] que las mujeres debían de tener derecho a todo] (Alcaraz,1983: 20)⁷². En 1937 participó en el *Primer Congrès Nacional de la Dona* y en el cual se fundó la *Unió de Dones de Catalunya*, organización paralela a la *Agrupación de Mujeres Antifascistas* existente en el estado español. Murià fue elegida vocal para esta organización que buscaba la manera de incorporarse a la lucha de forma activa en los hospitales y en organismos de defensa pasiva. Esta organización promovió la publicación de *Companya. Revista de la Dona*, en la cual ella también colaboró (Bacardí, 2004:46).

Con la guerra ya en marcha, la Generalitat de Cataluña fundó la *Institució de les Lletres Catalanes*. Murià formó parte de esta organización, como ya se ha dicho, y fue miembro del comité encargado de organizar las editoriales y analizar las posibilidades de publicar en catalán. Durante el periodo de la Guerra Civil, ella intensificó sus actividades políticas y sociales. Formó parte del comité directivo del *Grup Sindical d'Escriptors Catalans*, dirigió el periódico *Diari de Catalunya*, participó en mítines, programas radiofónicos y como miembro de la *Comissió de les Lletres Catalanes* se encargó de la primera distribución de *Biblioteques al Front*.

El 24 enero de 1939 viendo que la guerra estaba perdida y que el siguiente paso era la salida de Cataluña en dirección al exilio, la autora fue la responsable de contactar a todos los escritores y comunicarles los medios de que disponían, proporcionados por la *Institució de les Lletres Catalanes* para orientar su futuro. También fue ella la encargada de destruir todo el material de archivo para no comprometer a los escritores que decidieron quedarse en Cataluña (Pelegrí,1998: 52). Es inimaginable pensar lo que debió sufrir Murià al tener que deshacerse de un material histórico que jamás se iba a poder recuperar, y que tendría consecuencias para la historia de Cataluña y para todas las generaciones posteriores. Murià que con su escritura siempre tenía la intención de testimoniar lo que sucedía en su entorno socio político, ahora tenía que borrar los rastros de un periodo histórico tan importante, como fue la Segunda República, los avances y mejoras que ésta aportó a Cataluña, y los años de la Guerra Civil. Conociendo la ideología fascista de los vencederos y teniendo noticia de cómo se aplicaba la represión a los vencidos, todas las

⁷² Murià ya desde la época de pre-guerra había manifestado la idea feminista de la diferencia opuesta a la de la igualdad, adelantándose a la filosofía feminista de los 70 promulgada por Luce Irigaray.

instituciones adyacentes a la República tuvieron que destruir sus archivos antes de partir sus miembros hacia el exilio (Bacardí, 2004:51).

El 22 de enero de 1939 el Conseller de Cultura de la Generalitat, Carles Pi i Sunyer, puso a disposición de los miembros de la *Institució de les Lletres Catalanes* un camión que los llevó hasta la ciudad de Girona. La narradora salió de Barcelona con sus padres y su hermano Jordi (Grifell, 1992:37). El 27 de enero tuvo lugar la última reunión de la *Institució de les Lletres Catalanes* en la masía “Perxés” de Agullana en la comarca gerundense y a los pocos días cruzaron la frontera hacia el exilio” (Pelegri, 1998:52). El exilio fue una de las consecuencias a las cuales Murià tuvo que enfrentarse como resultado de sus creencias políticas y sociales y por haber participado en los foros públicos volcados en el catalanismo. Sus artículos periodísticos y su militancia en partidos de izquierda la obligaron a salir de su tierra natal. Nunca expresó remordimiento por lo ocurrido, sino que permaneció fiel a sus ideales y convicciones toda la vida sobre cómo la sociedad debe buscar una mayor igualdad entre clases sociales y hombres y mujeres.

Pero sería poco después de esta traumática salida, concretamente en los alrededores de París, en el célebre castillo de Roissy-en-Brie, donde se alojaban temporalmente un grupo de intelectuales españoles y catalanes exiliados, donde conoció al poeta Agustí Bartra. Esta relación llevaría a la autora a profundizar en el deseo y necesidad de escribir y en la función social del escritor. En la simbiosis Bartra-Murià cada uno se convirtió en el catalizador de la obra del otro. Con resultados muy distintos, mientras la autora entregaría toda su energía en dar a conocer la obra de Bartra, al contrario, él nada más se ocupaba de leer y criticar lo que ella escribía.

La relación sentimental entre ambos no fue fácil al principio, se trataba de dos fuerzas opuestas, una, ella, se dio cuenta de que él era el hombre que había estado esperando por mucho tiempo y el único que le merecía toda clase de sacrificios,⁷³ por otra parte él, sentía con una fuerza extraordinaria su voz interior de poeta con la consecuente obligación de compartirla con el mundo, por lo tanto no la quería someter a ningún tipo de vida doméstica. De esta tensión y otras divergencias nació una relación de pareja sólida con sus más o menos altos y bajos. La situación de no encontrar una tierra para asentar la nueva vida en el exilio, sin duda que no facilitó la relación de pareja, pero superaron la etapa. Aunque su deseo era irse a México, el 30 de enero de 1940 la pareja junto con unos centenares de exiliados republicanos zarparon del puerto de Burdeos en

⁷³ Murià había descrito el prototipo de hombre con el cual deseaba compartir su vida en el cuento “L’home admirat” publicado en *Catalans!* el 20 de febrero de 1938 (Bacardí, 2004: 80).

Francia, en el “De la Salle” hacia la República Dominicana (Grifel,1992:37-38). Una de las características de los viajes de exilio es la falta de dirección y son impredecibles sus destinos.

De camino hacia la República Dominicana el barco amarró en Casablanca, Marruecos, por siete días, dejando al grupo de exiliados hacinados dentro del navío porque eran expatriados y no podían pisar tierra (Bacardí, 2004: 85). Llegaron a la República Dominicana el 22 de febrero de 1940, no disponían ni de ingresos ni recursos económicos por eso, como pareja tuvieron que pensar en cómo podían subsistir. Esta situación hizo que la autora empezara a desarrollar una nueva identidad, quizás nunca sospechada por ella misma. Para salir de la precariedad económica y guiada por una conocida empezó a dar conferencias sobre cuidados de belleza del cuerpo femenino y además visitaba los barrios ricos de Santo Domingo, llamando puerta por puerta ofreciendo sus servicios de masajista y manicura. Por otro lado, Bartra daba sesiones de lectura de su propia poesía traducida del catalán al español, también, ambos, hacían colaboraciones periodísticas en las revistas catalanas que se publicaban en diversos países de Latinoamérica como, *Catalunya* y *Ressorgiment* en Buenos Aires, Argentina y *Germanor* en Santiago de Chile, Chile (Bacardí, 2004:87).

El 20 de febrero de 1941 Bartra y Murià salieron de la República Dominicana hacia La Habana, Cuba. El dictador Fulgencio Batista estaba en el poder en Cuba y prohibió a los refugiados españoles que tuviesen ningún tipo de trabajo remunerado. La pareja permaneció en La Habana cinco meses esperando el visado a México, durante este tiempo de inactividad laboral, excepto la escritura, llevó a la autora a que reflexionara sobre su nueva identidad que le venía forzada por la situación involuntaria en que se encontraba:

Què tinc? Cerco. . . Cerco. . .
M'he perdut.
«Les dones están incapacitades per els grans ideals col·lectius.»
Després que has dit aixó, he cercat la meva fe: no sabia on era.
On és, on és, la meva fe? [. .]
Per a tu no sóc cap part vital. Sóc una comoditat.
He sofert anys i anys per arribar a la suprema, perfecta realització de la meva vida:
ésser una comoditat casual.
Tot el que sento es aire i aire.
No tinc res a dins. [. .]
Has fet que perdi tot el que podia afirmar. Ara tote és fum i dubte. Em sento
condemnada a ésser bestioleta feliç.
[¿Qué tengo? Busco. . . Busco. . .
Me he perdido.
«Las mujeres están incapacitadas por los grandes ideales colectivos.»
Después de decir esto, he buscado mi fe: no sabía dónde estaba.
¿Dónde está, dónde está, mi fe? [. .]

Para ti no soy ninguna parte vital. Soy una comodidad.
He sufrido años y años para llegar a la suprema, perfecta realización de mi vida: ser una comodidad casual.
Todo lo que siento es aire y aire.
No tengo nada dentro. [. . .]
Has hecho que pierda todo lo que podía afirmar. Ahora todo es humo y duda. Me siento condenada a ser bichito feliz]⁷⁴

Esta cita muestra como el uso de un discurso hiperbólico e irónico refleja los sentimientos de la autora hacia su pareja. Ella, autora/narradora, se revela ante su papel de esposa sumisa y lo expresa en la escritura. Estas emociones eran provocadas en parte por el largo tiempo de inestabilidad e inseguridad sobre dónde iban a ser acogidos para rehacer sus vidas. Finalmente, el 9 de agosto de 1941 el matrimonio, Bartra-Murià se embarcó en el *Monterrey* rumbo a México. Dos días más tarde llegaron al puerto de Veracruz de México, y a pesar de que habían mantenido la amistad con la mayoría de los exilados, nadie fue a recibirles. De Veracruz se mudaron a la capital, México D.F. tan pronto como las gestiones del status legal se resolvieron. Se pusieron contacto con sus amigos, Pere Calders (escritor), Avel·lí Artís-Gener (escritor) y Vicenç Bernades (periodista), éstos les ayudaron a encontrar vivienda y trabajo (Bacardí, 2004:95). La vida, para la pareja, empezaba a tener un tono de estabilidad, aunque fuera en un paisaje desconocido y una lengua que no era la que habían usado tanto en público como en privado hasta el momento de exilarse.

Había algo que la autora deseaba desde muy joven, ser madre, ahora, aunque ya no era una joven, podía pensar en hacer realidad este sueño. Así fue, el 7 de noviembre de 1942 nació Roger Bartra Murià y el 6 de septiembre de 1947 llegaría al mundo Eli (Elionor). Ambos hermanos asistieron a las escuelas públicas creadas para los refugiados, costeadas en parte por el JARE.⁷⁵ Roger y Eli siguieron los planes de estudios mexicanos y en casa aprendían y se inculcaba el catalán como lengua y cultura (Bacardí, 2004:96). El exiliado, se destierra asimismo y a todos sus descendientes. La fractura que origina el partir del lugar de origen hacia otros destinos por problemas políticos o de otra índole no se repara jamás. La decisión de exiliarse es individual, pero a la vez la comunidad subyace en ella.

Antes de la diáspora Murià se inició como autora con la publicación de la novela *Joana Mas* (1933), seguida de *La Peixera* (1938) y los opúsculos *La revolució moral* (1934) y *El 6*

⁷⁴ Murià, Anna. *Carnet de la meva vida* (Inédito). Citado por Montserrat Bacardí, 2004:92.

⁷⁵ El JARE (Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles).

d'octubre i el 19 de juliol (1937) (Grifell, 1992:99). Una de las razones probablemente de que la producción literaria de Murià fuera un tanto irregular, además de las obvias de la guerra y el posterior destierro, fue la dificultad real de publicar en el exilio y especialmente en catalán que era su lengua materna.

La pareja ya instalada y adaptada a la vida y cultura mexicanas siguió colaborando con las publicaciones catalanas en el exilio y en cualquier evento relacionado con Cataluña. Ella siguió escribiendo sus propias creaciones, pero tuvo que contribuir activamente a la subsistencia de la familia traduciendo textos del francés, inglés y alemán al castellano. En muchas ocasiones ella hacía la traducción, pero la firmaba él, Bartra (como se diría hoy día “cuestión de mercado”), por eso se hace difícil saber cuántas traducciones se pueden contar bajo la autoría de Murià y cuántas fueron realmente hechas por Bartra.

La educación de sus hijos, Roger y Eli ocupaba mayormente su vida cotidiana, pero su objetivo vital era hacer llegar la obra de su esposo, Agustí Bartra, al mayor número de lectores posible y dedicó gran parte de su tiempo a esta meta que la consideraba un acto de amor y de justicia. Las obras que la autora publicó en México fueron, un texto de narraciones cortas, *Via de l'Est* (1946) basadas todas ellas en las experiencias obtenidas en Roissy-en-Brie, París, en los primeros meses de exilio y en donde se forjó la extraordinaria amistad entre Mercè Rodoreda y la narradora, que se prolongaría hasta la muerte de Rodoreda, un cuento infantil titulado, *El nen blanc i el nen negre* (1947) y empezó a elaborar la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* cuya primera edición se publicó en Barcelona en 1967. Esta obra fue inspirada por las críticas lanzadas a Bartra por Joan Sales, Lluís Ferran de Pol y Riera Llorca desde las revistas que habían fundado, *Lletres* (mayo de 1944-enero de 1948) y *Cuaderns de l'Exili* (septiembre de 1943-diciembre de 1947). Estos intelectuales tenían visiones discrepantes sobre Cataluña. Murià consideró que era su obligación, como esposa e intelectual, disipar cualquier duda sobre la catalanidad de Bartra y lo hizo con su arma, la escritura y manifestando su indignación así:

Avui 19 de setembre de 1943, començo el llibre, un llibre que s'acabarà quan jo mori. Necessito començar-lo avui. Amb el meu odi contra els qui t'odien. Sé de fa temps que l'escriuré, que totes aquestes notes formaran part, i molt més, i tota la teva vida, i tot el que sé de tu, i tot el que viuré amb tu, i tot el que et veuré viure; el teu treball, la teva ànima i el teu geni. Estimo el teu esperit tant com el teu cos; en literatura em vaig donar a la teva obra com en feminitat em vaig donar als teus braços; ets la fe de la meva vida, crec en tu i sé que no m'equivoco. També hi creuen els mesquins, els fracassats, els envejosos, i perquè hi creuen t'ataquen. Jo et glorificaré més que ningú, jo, la dona que t'ha consagrat la seva vida i que sap que si deixa d'escriure un llibre per tal que tu puguis escriure una ratlla fa un gran servei a la literatura, i que l'obra que pot deixar al futur és aquesta *Crònica*.

[Hoy 19 de septiembre de 1943, empiezo el libro, un libro que se acabará cuando muera. Necesito empezarlo hoy. Con mi odio contra quienes te odian. Sé desde hace tiempo que lo escribiré, que todas estas notas formarán parte, y mucho más, y toda tu vida, y todo lo que sé de ti, y todo lo que viviré contigo, y todo lo que te veré vivir; tu trabajo, tu alma y tu genio. Amo a tu espíritu tanto como a tu cuerpo; en literatura me di en tu obra como en feminidad me di en tus brazos; eres la fe de mi vida, creo en ti y sé que no me equivoco. También cruzan los mezquinos, los fracasados, los envidiosos, y porque creen te atacan. Yo te glorificaré más que nadie, yo, la mujer que te ha consagrado su vida y que sabe que si deja de escribir un libro para que tú puedas escribir una raya hace un gran servicio a la literatura, y que obra que puede dejar al futuro es esta Crónica] (Bacardí, 2004:97-99).⁷⁶

Estas palabras de la autora son un manifiesto de su amor por el hombre y el poeta que era Bartra. Un amor tan profundo y una entrega total al “otro” es equitativo al sufrimiento cuando surgen problemas en la pareja, especialmente cuando uno de ellos es atacado de forma injusta y el otro siente la necesidad de defenderlo porque se está atacando a una creencia no al objeto amado.

Aunque México parecía el destino final hubo otra experiencia fuera de aquel país. El poeta obtuvo la beca Guggenheim que había solicitado, esto significaba que iban a vivir en la costa este de los Estados Unidos por una duración de dos años, aunque se alargó uno más porque pidió una extensión de la beca y se la concedieron. Este fue un período muy especial para la pareja, vivieron en diferentes lugares, pero la mayoría constituían un paisaje idílico, cerca del mar o de un lago, con bosques frondosos, quizás éstos les recordaban Cataluña mejor que México, y pasaban el tiempo escribiendo, leyendo y paseando por el campo al lado del agua. Durante este tiempo y debido a los viajes que Bartra debía emprender para corresponder con los deberes contraídos con la beca, esta ausencia del esposo despertó en Murià la angustia de la duda proyectándola hacia él. De la gran tensión creada entre ambos esposos y el sufrimiento profundo de tener que dejar Los Estados Unidos, ya que se había cumplido la estancia que otorgaba la beca, Murià, se había hecho la ilusión de quedarse definitivamente en USA, la autora llegó a enfermar psicológicamente. Al cabo de un tiempo ella superó la crisis nerviosa y la familia regresó a México, una vez allí volvieron a reemprender la vida que habían dejado, era como volver a empezar el exilio (Murià, 1967:149-185).

El equipaje de regreso a Cataluña de Murià no contenía solo recuerdos y experiencias de los años de exilio sino varios manuscritos que confiaba publicar en su tierra de origen. Finalmente vieron la luz varios textos de diferentes géneros, *El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic* (1974) narración infantil, el ensayo literario, *L'obra de Bartra* (1975), la obra teatral para

⁷⁶ Murià, Anna. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Citado por Montserrat Bacardí: 2004, 97-98.

las escuelas, *A Becerola fan ballades* (1978), las narraciones cortas, *El país de les fonts* (1978), *Pinya de contes* (1980), y *El llibre d'Eli* (1982) (Bacardí, 2004:99).

Dos novelas cierran su obra novelística, *Res no és veritat Alicia* (1984) y *Aquest será el principi* (1986) (Bacardí, 2004:99). *Res no és veritat Alicia* retrata dos generaciones de una familia tradicional burguesa y se adentra en la psicología de los personajes, especialmente el de Alicia que muestra dudas sobre su identidad sexual, sobre los objetivos en su vida, y busca incansablemente su verdad (Fernández Figueres, 2003: 40-41). El final sorprenderá porque es a la manera que lo hace, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) de Carme Riera. El segundo texto *Aquest será el principi* empezó a escribirlo en México, pero sufrió muchos cambios e interrupciones hasta que ya en Barcelona volvió a reescribirlo, estuvo trabajando en él por una extensión de unos cuarenta años. El texto cuenta la vida de una pareja a través de los hechos vividos colectivamente que sucedieron en España, Segunda República, Guerra Civil, exilio, y retorno al país de origen. Murià afirma que no es una novela autobiográfica, pero el personaje de Martina sin duda resulta muy próximo a la visión de la narradora-autora (Fernández Figueres, 2003:37).

Después de la muerte de Agustí Bartra, ocurrida en 1982, no se sentía con fuerzas para escribir, pero finalmente el impulso de la escritura volvió y la escritora empezó a trabajar en dos textos que se publicaron en un solo volumen, *Reflexions de la vellesa y Vet aquí la bellesa de la vellesa* (2003).⁷⁷ *Reflexions de la vellesa*, es un diario atemporal donde expresa pensamientos heterogéneos acerca de la vida y desde la conciencia de escritora. *Vet aquí la bellesa de la vellesa*, se compone de reseñas de libros y de los artículos periodísticos publicados en *L'Actualitat* y *El 9 Nou* de Terrassa, entre los años 1993 y 2000 (Fernández Figueres, 2003:49).

La vida de Anna Murià fue densa y larga, murió a los 98 años de edad. Supo estar a la altura de las circunstancias en cada etapa de su existencia, dando lo que se le pedía con generosidad. Cumplió con creces los objetivos que se había marcado. Fue madre y esposa, dedicada a la familia por voluntad, no por tradición (Fernández Figueres, 2003:31), fue escritora, aunque en sus comienzos se sintió frustrada porque no podía crear personajes imaginados como hacían los grandes autores universales, nunca dejó de escribir y fue leal a su estilo testimonial, aunque cultivó una variedad de géneros literarios, desde la novela para adultos a la juvenil, cuento, teatro, ensayo y periodismo (Fernández Figueres, 2003:43). Fue un ejemplo de tenacidad y

⁷⁷ Fernández, Jordi. "Anna Murià: Els contextos i l'obra literaria" en *Reflexions de la vellesa* d'Anna Murià. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 2003.

honradez, permaneció fiel a sus valores éticos, políticos y sociales. Siempre estuvo abierta a recibir a las generaciones jóvenes para contestar preguntas o participar en tertulias escolares. Aceptó el final de sus días con serenidad, entendiendo que la muerte es parte de la vida, “La vellesa —des del moment en què admet que viu aquesta condició— és contemplada per Murià com una època de transició cap a la mort” [La vejez —desde el momento en que admite que vive esta condición— es contemplada por Murià como una época de transición hacia la muerte] (Fernández Figueres, 2003:46). Nos ha dejado un legado que es ejemplo de solidez humana y unas obras literarias que ayudan a entender a la generación de escritoras de pre-guerra, guerra civil y exilio.

2.2 Anna Murià, memorialista del «otro» y de sí misma: *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*

Murià no escribe *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* (2004) en pretérito, desde la memoria de los hechos, sino que la compone a partir de sus cuadernos de notas dónde va registrando experiencias, emociones, acontecimientos que ocurren en su vida y su entorno afectando a ella y su familia, y a la sociedad, luego las amalgama y “literaturiza” para componer una narración que incluye una variedad de características de diversos géneros como biografía, autobiografía, memorialística, diario, y epistolario.

Antes de analizar *Crònica*. . . hay que hacer algunas observaciones sobre las ediciones del texto. La primera tuvo lugar en 1967⁷⁸ en Barcelona, estando la autora en el exilio en México, por lo tanto, su participación fue limitada y la comunicación de Murià con el editor no fue fácil. Ese texto tiene un prólogo de Antoni Ribera titulado, “El poeta Agustí Bartra (Un acostament a la seva obra [Un acercamiento a su obra])”. En él, Ribera analiza las características puntuales del corpus poético del creador, pero ignora el trabajo literario (auto)biográfico de Murià, y deja de lado todo análisis crítico de la obra. En esta primera edición los capítulos están titulados, no numerados, y cuenta con un índice onomástico y uno de lugares.

⁷⁸ La edición de 1967 fue la primera completa, porque como dice M. Bacardí a raíz de la amistad de Bartra y Murià con Cecilia Gironella, esta autora publicó *El ojo del Polifemo. Visión de la obra de Agustí Bartra* compuesto por, “. . . una introducció d’una vintena de pàgines a la poesia d’Agustí Bartra. La resta del volum, el conformaven una àmplia mostra de l’obra de Bartra, traduïda per ell mateix, i uns ‘Fragments de la *Crònica de Anna*’ que ocupaven una cinquantena de planes, escollits per totes dues: “De la *Crònica* hemos arrancado, Anna y yo, unos fragmentos que hacen, unidos, una humanísima historia de Bartra” [una introducción de unas veinte páginas sobre la poesía de Agustí Bartra. El resto del volumen, lo conformaba una amplia muestra de la obra de Bartra, traducida por él mismo, y unos ‘Fragmentos de la *Crònica de Anna*’ que ocupaban unas cincuenta paginas escogidos por ambas]. Bacardí, Montserrat. *L’Espill*, no. 18 (hivern), 1983, (157-165).

La primera reedición, de 1983 tuvo lugar en El Principat d'Andorra [Principado de Andorra], aunque el matrimonio Bartra-Murià residía en Cataluña desde 1972. El encuentro de la pareja con el escritor y político Antoni Morell dio pie a esta nueva edición. Se le añadió un texto breve a manera de prólogo titulado, *Nota a la segona edició* [Nota a la segunda edición] escrito por Morell, donde se cuenta la experiencia vivida en Andorra por la pareja y cómo surgió la idea de hacer una nueva edición de *Crònica*, “[. . .] sense embuts, real, rodona, humana” [sin tapujos, real, redonda, humana] (Murià, 1983: II). La autora quería que el texto corrigiera las omisiones ocurridas en la anterior publicación y que mostrara su honestidad como narradora. Murià añade, “Tanmateix, en preparar aquesta segona edició de la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, a més de corregir les deficiències de la primera causades per la meva no intervenció deguda a la llunyania i per la intervenció d'una censura tan puritana que no permetia que un poeta orinés (un paràgraf del capítol 10 fou mutilat i, a més, la funció fisiològica convertida en *criidar*), em decideixo a completar-la amb unes breus impressions de la retrobada amb la patria” [Aún así, al preparar esta segunda edición de la *Crònica de la vida de Agustí Bartra*, además de corregir las deficiencias de la primera causadas por mí no intervención debida a mi lejanía y la censura tan puritana que no permitía que un poeta orinara (un párrafo del capítulo 10 fue mutilado y, además, la función fisiológica fue convertida en *gritar*)] (Murià, 1983:297).

El párrafo censurado dice así: “[. . .] el cos inclinat enrera en corba de satisfacció, es posa a orinar joiosament; el raig fa un ample arc brillant, sota el cel, en la llibertat de l'aire, de la plana, de la terra vestida d'hivern” [el cuerpo inclinado hacia atrás en curva de satisfacción se pone a orinar jubilosamente; el chorro hace un ancho arco brillante, bajo el cielo, en la libertad del aire, de la planicie, de la tierra vestida de invierno] (Murià, 1983:90). En la edición de 1967 este párrafo expresaba el hecho de esta manera: “[. . .] el cos inclinat enrera en corba de satisfacció, es posa a *criidar* joiosament” [el cuerpo inclinado hacia atrás en curva de satisfacción se pone a *gritar* jubilosamente] (Murià, 1967:85). No tan solo se cambió la palabra ‘orinar’ por ‘criidar’ sino que se privó al lector de experimentar la genuina habilidad del lenguaje poético de la autora. Murià fue capaz de transformar una mera función fisiológica, disipando lo escatológico de ésta, en un abanico de imágenes y efectos visuales cargados de belleza, la orina, líquido, que al encuentro con la luz forma un arco brillante y cristalino. El deseo de ser libres está expresado por la orina que lanzada al aire goza de espontaneidad de movimiento y aporta un rayo de esperanza a la situación de exilio. Aunque hayan dejado atrás la opresión, el destierro también tiene restricciones y límites,

principalmente, la libertad de movimiento, porque necesitan un país que les acoja y muchas veces ocurre que donde son recibidos no coincide con dónde les gustaría vivir. El aire es libre pero la tierra está subyugada al invierno, metafóricamente el frío invernal simboliza como ha quedado Cataluña después de haber perdido la guerra, despojada de la mayoría de sus intelectuales forzados al exilio. Ésta es la representación que la autora hace de un pequeño instante del destierro francés cuando empezaba a nacer la relación amorosa entre ella y Bartra.

La edición de 1983 se publicó después de la muerte del poeta, ocurrida en 1982, y Murià sintió la necesidad moral y testimonial de añadir tres capítulos que reflejaran la conclusión del objetivo que había instigado el inicio de la escritura de *Crònica*. . ., los nuevos títulos son como sigue, ‘Epíleg per la segona edició’, ‘Post-scriptum andorrà’ y ‘«Quan de mi, sols quedaran les lletres. . .»’ [Epílogo para la segunda edición. Post-scriptum andorrano. Cuando de mi, solo quedarán las letras]. En esta edición, los capítulos se presentan numerados y contiene índice.

No será sino hasta la tercera edición de 1990 cuando el texto será encabezado por un análisis formal y crítico, firmado por Sam Abrams. Al contrario de Ribera, Abrams hace una exploración de la obra, explica el contexto de la narración, y la aportación de la autora a la divulgación de la experiencia del exilio vivida con Bartra. Abrams anota los dos puntos principales del texto, el testimonial histórico-social, y el personal de biografía y biografado. Abrams enfatiza el trabajo sincero de Murià, “*Crònica de la vida d’Agustí Bartra* es, doncs, un clàssic en el doble sentit de la paraula: en el sentit original del ‘classicus’ llatí o ‘obra de primer ordre, de la classe més alta i en el sentit de l’obra que ha resistit el pas del temps. Un clàssic per la seva perfecció formal i per la seva profunda càrrega de sinceritat, humanitat i saviesa” [Crónica de la vida de Agustí Bartra es, pues, un clásico en el doble sentido de la palabra: en el sentido original del ‘classicus’ latín o ‘obra de primer orden, de la clase más alta y en el sentido que la obra ha resistido el paso del tiempo. Un clásico por su perfección formal y por su profunda carga de sinceridad, humanidad y sabiduría] (Murià, 1990:14). Ésta es la primera edición que incluye documentos gráficos, fotografías de la pareja. En la edición de 1990 y en la de 2004 no aparecen ni ‘Epíleg per la segona edició’ [Epílogo de la segunda edición], ni ‘Post-scriptum andorrà’ [Post-scriptum andorrano], ni tampoco «Quan de mi, finalment, sols quedaran les lletres. . .» [Cuando de mí, finalmente, solo quedarán las letras], pero el capítulo 47 titulado, ‘Darrerria’ [Postrimerías], es el relato editado de los tres capítulos no incluidos como tal, y un recorrido desde el retorno del exilio hasta la enfermedad y consecuentemente los últimos días de la vida del poeta, e incluye una fotocopia de

sus últimas palabras, indescifrables, que escribió en una hoja de papel del hospital donde se encontraba ingresado.

En la edición de 2004, la más reciente, se ha añadido un apéndice que incorpora nueva información a los capítulos “Mèxic’ y Els Jocs Florals” [México y los Juegos Florales] además añade, ‘Un altre odi’ (Murià, 2004:301-04) [Otro odio]. El odio fue uno de los impulsos del inicio de *Crònica*. . . por lo tanto este apartado del apéndice aporta las acciones de otro personaje que no queda en el anonimato y que contribuyó al sentimiento de rencor por parte de la autora. En esta edición del 2004 se ha vuelto a incorporar el índice onomástico de la primera de 1967, que fue omitido en las ediciones de 1983 y 1990.

En opinión de Abrams *Crònica*. . . debería titularse, *Crònica de la meva vida amb Agustí Bartra* [Crónica de mi vida con Agustí Bartra] para representar mejor lo que el texto narra.⁷⁹ De las cinco partes que consta la obra, cuatro versan sobre la vida de la pareja Bartra-Murià y la quinta, está basada en los antecedentes familiares del poeta, desde su nacimiento hasta el encuentro con la autora en Roisy-en-Brie (Abrams, 2004:9-11). La obra está estructurada en la descripción de cinco épocas entre silencios y escritura que incluyen los siguientes capítulos:

- I. México, 1943-1948: escritura de los capítulos 1-14.
- II. Estados Unidos, 1949-1950: escritura de los capítulos 15-21. I
- III. México, 1951-1961: escritura de los capítulos 22-43.
- IV. México, 1966: escritura de los capítulos 44-46.
- V. Cataluña, 1981-1989: escritura del capítulo 47

Los cuatro capítulos, del 26 al 30 funcionan como bisagra entre el inicio del exilio, la evolución de la relación de pareja, la creación literaria de ambos, y el regreso de Estados Unidos a México como lugar definitivo de estancia hasta el retorno a Cataluña. En estos capítulos se fragmenta la focalización del “otro” entrando en juego la dualidad de voces, la narradora anuncia la separación entre *ell i jo* [él y yo] para proyectar diferentes perspectivas de hechos ocurridos

⁷⁹ Recientemente la viuda de Francisco Ayala a publicado el texto, *Días felices. Aproximaciones a El jardín de las delicias de Francisco Ayala* (2017). La autora, Carolyn Richmond se adentra específicamente en la obra de Ayala *El jardín de las delicias* (1971), no en tono crítico, sino en sentido de exploración y como única lectora que compartía una cercanía y conocimiento del creador excepcional. La semejanza entre Murià y Richmond viene dada por el amor y consagración a la obra de sus esposos “Ahora mi tarea [. . .] es fomentar el estudio y la comprensión de la obra de Ayala” afirmaba Carolyn Richmond después de la muerte de su esposo a Ana Mendoza en su artículo “Carolyn Richmond y su indagación sobre *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala”. Anna Murià también escribió un libro sobre la creación literaria de su esposo *L’obra de Bartra: assaig d’aproximació* (1975) porque compartía el anhelo de Richmond de hacer entendible y accesible a un vasto número de lectores y lectoras las obras literarias de sus respectivos esposos, en definitiva, un acto de amor y generosidad al ‘otro’.

durante la estancia en los Estados Unidos (Murià, 2004:164). La autora experimentó por primera vez la fragmentación de la íntima unión con Bartra. De forma novelada explica los hechos ocurridos en Estados Unidos en el texto semiautobiográfico, *Aquest serà el principi* (Murià: 1986) [*Este será el principio*].

2.2.1 Lenguaje y símbolos

Tres diferentes registros de lenguaje se encuentran a lo largo de la obra, estos son: el testimonial, que relata tal como ocurrieron los hechos, el poético, proveniente tanto de la autora como de los poemas insertados del biografiado que con metáforas y símbolos enriquecen las más miserables experiencias del exilio, y el registro epistolar que se da a través del texto para dar veracidad a otras voces y el capítulo ‘Epistolari de l’absència’[Epistolario de la ausencia], reproducción de las misivas enviadas a su hijo, Roger, a consecuencia de la separación causada por la estancia de un año en Estados Unidos de sus padres. Obviamente, estos lenguajes se presentan mezclados. Como paradigma del lenguaje testimonial conjugado con el poético es la despedida de la autora de su madre, cuando Murià ha decidido unirse a Bartra y dejar Francia para buscar acogida en América:

La meva mare es deixà caure als braços dels qui es quedaven, cridant que li prenen la filla. Agustí, no sabent què fer, es posà a empènyer el carratò amb les maletes. Jo, fugint, vaig caure tan llarga com era en el glaç del jardí; vaig alçar-me i vaig continuar fugint, darrera d’ell. I aquesta és la nostra última escena a Roissy; pel camí de l’estació, rellescant en el glaç, Bartra empenyent el carratò amb les maletes, jo al darrera. . . [Mi madre se dejó caer en los brazos de los que se quedaban, gritando que se le llevaban a la hija, Agustí sin saber que hacer, se puso a empujar la carretilla con las maletas. Yo, huyendo me caí tendida a todo lo largo en el hielo del jardín; me alcé y continué huyendo, detrás de él. Y ésta es nuestra última escena en Roissy; por el camino de la estación, resbalando en el hielo, Bartra empujando la carretilla con las maletas, yo detrás] (Murià, 2004:97).

Esta descripción de un hecho tan profundo psicológicamente, como es la separación de madre e hija con la inseguridad de saber si habrá otra oportunidad de verse, conduce a un análisis metafórico. La madre simboliza la génesis de la vida y la patria, Cataluña, la separación conlleva la pérdida de ésta, el futuro esposo empuja la carretilla con las maletas que contienen los restos de lo que queda de la vida pasada, él sigue hacia adelante dejando atrás a la autora, actitud que veremos muchas veces repetida durante los primeros años de la relación de la pareja, pero Murià deja atrás a la madre/patria con la mirada puesta en un futuro incierto y desde un segundo plano, ya que el primero, tomado por iniciativa de Bartra sigue empujando sin percatarse de si la narradora

le sigue o no. Este tema del hielo, el frío y el camino volverá a aparecer en forma de diálogo interior.

La pareja Bartra-Murià hallándose en el barco que les conducirá a América, la autora mentalmente repasa sus memorias, “Hi ha un passat de neu i neguits. Els sincopats adéus diversos: Clara Candiani, el seu dinar semi-exòtic, [. . .] la càlida abraçada dels Berthaud; la tortura familiar combinada amb el glaç del camí. . . Camí de l’estació de Roissy-en-brie, rellicós, gelat.” [Hay un pasado de nieve y desazones. Los sincopados adioses diversos: Clara Candini, su almuerzo semi-exótico, el cálido abrazo de los Berthaud; la tortura familiar combinada con el hielo del camino. Camino de la estación de Roissy-en-brie, resbaladizo, helado] (Murià, 2004:100). Vuelve a surgir la metáfora del camino, el hielo y el frío en el contexto de la partida, física y simbólica, hacia el exilio. Bartra secundó la metáfora del hielo, en el poema escrito durante la travesía del Atlántico, titulado “Atlantic”, dice así, “[. . .] Soledad inclinada a la sorpresa/de les ones i escumes. Món d’anhel, /entre pals, que voldria vela estesa/que aturés l’arribada taciturna/del passat que vigila amb ulls de gel” [Soledad inclinada a la sorpresa/de las olas y espumas. Mundo de anhelo, /entre palos, que quisiera vela tendida/que detuviera la llegada taciturna/del pasado que vigila con ojos de hielo] (Murià, 2004:99). El hielo está representado en los ojos vigilantes del pasado y el futuro incierto anhela encontrar una salida al presente hostil.

Tanto para Murià como para Bartra el paisaje, el clima y el color que les rodean forman parte de sus vivencias y con sensibilidad lírica lo transmiten a la escritura. En París, tuvieron la experiencia del frío invierno, la nieve, el hielo, los bosques, dominando los tonos blancos y grises, era el paisaje centroeuropeo durante esta estación del año. Al llegar a América la abundancia de colores y temperaturas agradablemente cálidas se les hizo irresistible plasmarlo en el papel, “. . . després de tans dies de monotonia de blaus! [. . .] boies vermelles, veles blanques, verdor vegetal” [¡después de tantos días de monotonía de azules! boyas rojas, velas blancas, verdor vegetal] y Bartra escribía, “Estrany dins l’aire estrany, / circulo entre les argentades columnas dels temples / de palmeres. . .” [Extraño dentro el aire extraño/circulo entre las plateadas columnas de los templos/de palmeras] (Murià, 2004:104-109). En este poema de Bartra se ve la reminiscencia cultural greco-latina y la urbana-europea, la metáfora de los templos elevados por columnas de palmeras y no de piedra o mármol sitúa al lector en el ambiente de los trópicos sin necesidad de nombrarlos. Aquí vemos una de las diferencias entre la escritura de Murià y Bartra, la autora con

un lenguaje espontáneo y directo describe los colores y objetos que ve, en cambio el poeta describe un estado psicológico metafísico.

Entre los símbolos que aparecen en el texto el que más se repite es la imagen de una ventana, en yuxtaposición a una mesa de trabajo y un jarrón con flores, creando una imagen literaria visual, casi idílica, del espacio del creador. Juan E. Cirlot describe el símbolo de la ventana, “Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y lontananza: por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional. Es también un símbolo de la conciencia” (Cirlot, 2001:462). La simbiosis entre el exterior y el interior a través de la ventana compone una descripción poética del lugar donde se encuentran, “El til·ler de Villa Rosset omplia un gran espai amb l’escampada de les seves branques. Quan obríem la finestre, podíem trencar-ne branquillons. [. . .] La taula de treball estava ran de finestra, ran de til·ler. Tots els seus llibres, els seus papers, els quaderns amb els seus poemes, i un vas amb flors” [El tilo de Villa Rosset llenaba un gran espacio con la esparcida de sus ramas, podíamos romper unas ramitas. La mesa de trabajo estaba contra la ventana, a ras del árbol. Todos sus libros, sus papeles, los cuadernos con sus poemas y un jarrón con flores] (Murià, 2004:96). Bartra y Murià vivieron en diversos países y ciudades, hasta que definitivamente se asentaron en México, la ventana del texto hace de hilo conductor tratando de dar coherencia a la fragmentación irremediable del exilio. Ya llegados a México, “. . . trobarem una habitació de terrat espaiosa, clara, amb dues grans finestres de cara a les muntanyes i al bosc de Chapultepec” [encontramos una habitación de azotea, espaciosa, clara, con dos grandes ventanas de cara las montañas y al bosque de Chapultepec] (Murià, 2004:140).

La descripción del paisaje y la naturaleza juntamente con la paleta de colores que éstos originan, construyen un ambiente artístico que el lector puede asociar fácilmente con los pintores impresionistas franceses. Después de haber forjado esta imagen pictórica yuxtapuesta a la obra poética a través de las reiteraciones acerca del espacio donde el poeta crea, la autora nos confiesa, “El color del meu poeta és el groc, com el del pintor —Van Gogh— a qui se l’ha comparat i que ell estima. [. . .] La flor de la seva poesia és el gira-sol” [El color de mi poeta es el amarillo, como el pintor —Van Gogh— al que se le ha comparado y que él estima. La flor de su poesía es el girasol] (Murià, 2004:197). Murià maneja con maestría el lenguaje poético con unas descripciones cargadas de riqueza lírica que hace que objetos simples adquieran valores visuales extraordinarios, “Vingué la collita de les pomes. L’hort de Villa Rosset en tenia tantes que no donàvem l’abast. N’hi havia unes de petites i roges, i unes altres de verdes, unes de grosses com melons, de suaus

matisos rosa, groc i verd [. . .] A les cases del poble feien mermelades i sidra. Un dia anàrem tots a l'hort a omplir sacs de pomes per a la sidra de *Monsieur le Curé*, que era amic dels refugiats” [Vino la cosecha de manzanas. El huerto de Villa Rosset tenía tantas que no dábamos abasto. Había unas de pequeñas rojas, y otras de verdes, unas de grandes como melones, de suaves matices rosa, amarillo y verde. En las casas del pueblo hacían mermelada y sidra. Un día fuimos todos al huerto a llenar sacos de manzanas para la sidra de *Monsieur le Curé*, que era amigo de los refugiados] (2004:94). La complicidad del lenguaje lírico describiendo el lugar, el color y el tamaño de las manzanas, la nota antropológica narrando cómo la gente del pueblo utilizaba las manzanas, y el apunte de que *Monsieur le Curé* era amigo de los refugiados, hace que la experiencia de la recogida de manzanas tenga una dimensión poética a la vez que testimonial.

2.2.2 El impulso de la escritura

El motor que impulsó la escritura de *Crònica*. . ., fue el odio engendrado a partir de los ataques que Bartra recibía de otros intelectuales catalanes en las publicaciones en catalán del exilio en México, pero también un acto de amor y responsabilidad. Murià entendió que le correspondía a ella explicar la “verdadera” historia del poeta. Ella era quien conocía su obra y vida a fondo por su cercanía y la relación amorosa:

Avui, 19 de setembre del 1943, començo el llibre, un llibre que s'acabarà quan jo mori. Necessito començar-lo avui, amb el meu odi contra els qui t'odien. Sé de fa temps que l'escriuré, que totes aquestes notes en formaran part, i molt més, i tota la teva vida, i tot el que sé de tu, i tot el que viuré amb tu, i tot el que et veuré viure; el teu treball, la teva ànima i el teu geni. Estimo el teu esperit tant com el teu cos; en literatura em vaig donar a la teva obra com en feminitat em vaig donar als teus braços; ets la fe de la meva vida, crec en tu i sé que no m'equivoco. També hi creuen els mesquins, els fracassats, els envejosos, i perquè hi creuen t'ataquen. Jo et glorificaré més que ningú, jo, la dona que t'ha consagrat la seva vida i que sap que si deixa d'escriure un llibre per tal que tu puguis escriure una ratlla fa un gran servei a la literatura, i que l'obra que pot deixar al futur és aquesta *Crònica*.” [Hoy, 19 de septiembre de 1943, empiezo el libro, un libro que se acabará cuando yo muera. Necesito empezarlo hoy, con mi odio contra los que te odian. Sé desde hace tiempo que lo escribiré, que todas estas notas formarán parte, y mucho más, y toda la vida, y todo lo que sé de ti, y todo lo que viviré contigo, y todo lo que te veré vivir: tu trabajo, tu alma y tu genio. Amo tu espíritu tanto como tu cuerpo; en literatura me di a tu obra como en feminidad me di a tus brazos; eres la fe de mi vida, creo en ti y sé que no me equivoco. También creen los mezquinos, los fracasados, los envidiosos, y porque creen te atacan. Yo te glorificaré más que nadie, yo, la mujer que te ha consagrado su vida y que sabe que si deja de escribir un libro para que tú puedas escribir una línea hace un gran servicio a la literatura, y que la obra que puede dejar al futuro es esta *Crónica*] (Murià, 2004:148).

La narradora denuncia a los “amigos” intelectuales de Bartra que lo odian,⁸⁰ pero los nombres permanecen en el anonimato mientras ella hace una interpretación psicológica de las razones por las que, en su opinión, el poeta es odiado, o sea, estos compañeros intelectuales conocen la valía de Bartra como escritor y proyectan su envidia con la pluma, la misma arma que Murià usa para defender al sujeto atacado, Bartra.

La escritura del texto duró cuarenta y seis años (1943-1989), hubo diversas interrupciones durante la creación por la recogida y selección de material, pero en 1967 la autora lo concluyó con la intención de participar en un concurso literario.⁸¹ Al no ganar el premio, siguió escribiendo hasta 1989 cuando la dio por terminada. El objetivo de la autora era que el texto concluyera cuando ella muriera, pero no ocurrió así, el poeta la precedió y relató los últimos días de vida y la súplica que él le hizo. Bartra deseaba que su poesía se diera a conocer por todo el mundo, especialmente en Cataluña. Murià que se había comprometido a dedicar toda la vida a difundir al poeta y su obra, lo siguió haciendo hasta su muerte.

Como se ha dicho anteriormente, el capítulo 47 se añadió después de la muerte de Bartra, ocurrida el 7 de agosto de 1982. La identidad del poeta se va construyendo a lo largo del texto a través de la mirada de la autora. A la vez que emerge la imagen de Bartra surge un retrato auténtico de la propia autora, aunque trata de ocupar un segundo plano. Una de las características de la obra es su altísimo grado de sinceridad tanto cuando documenta hechos comunitarios como personales (Abrams, 2004:12). Uno de los problemas que el escritor afronta cuando toma la decisión de escribir la biografía de alguien muy cercano, como sería el caso de Murià, es encontrar el equilibrio entre el biografiado y la voz del autor/narrador directamente implicado. Una de las primeras biografías escritas fue *The Life of Samuel Johnson* por Boswell y según Charles Grosvenor Osgood

⁸⁰ Las diferencias de opinión sobre el futuro de Cataluña y cómo ellos debían representar su papel de disidentes del gobierno español franquista desde el exilio, dividieron al grupo de intelectuales residentes en México. En una entrevista con Mercé Ibars, Murià lo explica, “. . . la revista Quaderns de l'exili que, entre les seves peculiaritats, tenia la de ser ferotgement anticarneriana i antibartriana, aversió que manifestava principalment per mitjà d'al·lusions mofetes i que no tenia causa reonable. Una altra peculiaritat [. . .] era la campanya que feia per crear una divisió militar de voluntaris catalans que aniria a França a combatre amb els aliats, entrar a Catalunya i alliberar-la. Ningú no s'ho va prendre seriosament” [la revista Quaderns de l'exili que, entre sus peculiaridades, tenía la de ser ferozmente anticarneriana y anti bartriana, aversión que manifestaba principalmente por medio de alusiones de mofa sin causa razonable. Otra peculiaridad [. . .] era la campaña que hacía para crear una división militar de voluntarios catalanes que iría a Francia a combatir con los aliados, entrar en Cataluña y liberarla. Nadie se lo tomó en serio]. ‘La literatura com a vici moral’. *El Temps*, 20-4-92 / Document, p.75.

⁸¹ A la convocatoria literaria que Murià concurrió fue el Premio Aedos de biografía. La obra fue descalificada porque el sujeto biografiado debía haber muerto (Abrams, 2004: 11).

en la introducción al texto biográfico *The Life of Samuel Johnson* posiciona los elementos de toda biografía:

. . . three men meet one another in close intimacy —the subject of the biography, the author, and the reader. [. . .] the most interesting is, [. . .] the man about whom the book is written. The most privileged is the reader, who is thus allowed to live familiarly with an eminent man. Least regarded of the three is the author. [. . .] though ever busy and solicitous, withdraws into the background. [. . .] Boswell, in his *Life of Johnson*, did not sufficiently realize his duty of self-effacement. He is too much in evidence, too bustling, [and] too anxious that his own opinion, though comparatively unimportant, should get a hearing” [tres hombres se encuentran en estrecha intimidad —el sujeto de la biografía, el autor y el lector [. . .] lo más interesante es, [. . .] el hombre acerca de quién se ha escrito el libro. El más privilegiado es el lector, a quien se le permite así vivir familiarmente con un hombre eminente. El menos considerado de los tres es el autor. [. . .] aunque siempre ocupado y solícito, se retira a un segundo plano [. . .] Boswell, en su *Life of Johnson*, no se dio suficientemente cuenta de su deber de modestia. Está demasiado en evidencia, demasiado bullicioso, [y] demasiado ansioso de que su propia opinión, aunque comparativamente sin importancia, sea escuchada].⁸²

Aunque Abrams (Abrams, 2004:9-10) apunta que *Crònica*. . . se asemeja a *The Life*. . ., Murià no es por error que intervenga en la narración biográfica de Bartra, sino que era parte de la simbiosis creada por ambos cónyuges y a ella no se la puede separar de la vida del poeta. Los pronombres se mueven entre la tercera persona del singular y del plural, la primera persona del plural y del singular. Murià además cuando cambia al pronombre “yo” advierte al lector, “Aquesta *Crònica* fou començada el setembre de 1943. [. . .] pàgines escrites [. . .] amb tanta passió. Això potser fa explicable el to personal directe, una mica allunyat de l’objectivisme biogràfic. Em sento obligada a fer-ho constar, ara, quan els meus sentiments entren en escena.” [Esta *Crònica* fue empezada en septiembre de 1943. [. . .] páginas escritas con mucha pasión. Esto puede que explique el tono personal y directo, un poco distanciado del objetivismo biográfico. Me siento obligada a hacerlo constar, ahora, cuando mis sentimientos entran en escena] (Murià, 2004:49). En el capítulo 30 la autora toma la palabra de nuevo y cuenta, “La meva historia” [Mi historia] desde la perspectiva del *yo*. El problema que tuvo Boswell en la escritura de *The Life*. . . fue ocasionado porque el lector y el crítico esperaban un texto biográfico de la vida de Samuel Johnson escuetamente sin la voz del biógrafo tan potente y evidente. Dista mucho tiempo entre la publicación de *The Life* y *Crònica*. . . por lo tanto, la autora tenía conocimiento de la estructura y características de la escritura biográfica.

⁸² The project Gutenberg EBook of Life of Johnson, by James Boswell.
<http://www.gutenberg.org/files/1564/1564-h/1564-h.htm> Consultado: 23 de septiembre, 2016.

Como ya se ha comentado antes, *Crònica. . .* (1967) no es una biografía del poeta a la manera tradicional, sino que Murià, aplica una variedad de técnicas literarias en la obra, conjuga la prosa poética con relatos testimoniales cargados de realismo. En conjunto, nos encontramos frente a un texto que amalgama diversos registros y voces formando una obra coral de acuerdo con la teoría bajtiniana. Esta obra forma parte de los textos sobre la memoria catalana del exilio español de 1939, en ella comparten espacio la “otredad/alteridad”, la literatura del “yo” y el “nosotros” integrando la memoria personal y la de la comunidad desde el eje testimonial. La memorialística, definida por Anna Caballé como:

. . . las memorias (en plural) pertenecen al dominio literario del **Yo** puesto que el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante el recuerdo. El memorialista suele evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia, que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos. Y él ha sido testigo de ellos, estuvo presente, intervino o los vivió de cerca (Caballé, 1995:41).

Esta descripción del discurso memorialista encaja perfectamente con la propuesta del texto de Murià. La narradora no se restringe sólo a dar testimonio de los hechos vividos durante la vida compartida con su esposo, sino que relata experiencias que pertenecen al tiempo anterior al encuentro de ambos. Según Joan Alcaraz, “. . . una memorable ‘Crònica de la vida d’Agustí Bartra’ que, en realitat, no es altra cosa que una de les versions catalanes més afortunades de la crònica d’aquest segle convuls, meravellós i terrible” [una memorable ‘Crònica de la vida d’Agustí Bartra’ que, en realitat, no es otra cosa que una de las versiones catalanas más afortunadas de la crònica de este siglo convulso, maravilloso y terrible].⁸³

Los trezados entre fragmentos de poemas de Bartra insertos en la narración perfilan el pensamiento y la evolución del poeta y sirven de ilustración de las experiencias vividas por ambos, como pareja sin olvidar el entorno social en el que se encontraban. Ciertamente se forma un juego de espejos e imágenes de ambos, biografiado y biógrafa, una doble reflexión, la imagen proyectada de Bartra por Murià y la de la autora dibujada por el poeta en sus poemas. *Crònica. . .* configurada como *collage* o *quilt*, la narración se mueve entre la prosa testimonial y la lírica con gran fluidez y maestría por parte de la autora (Sam Abrams, 2004: 12).

La autora no se limita a contar la vida de su esposo, sino que transgrede los cánones, toma la palabra y construye una biografía en forma de crónica; inevitablemente al contar los años vividos

⁸³ “Anna Murià, después” *Al vent*. Revista de Terrassa no. 58 març, 1983 p. 20.

en común el texto adquiere matices autobiográficos. Un texto que subyace como influencia expresada por la propia autora, “. . . el llibre que em dóna la idea i el desig d’escriure la Crònica: “*La petita crònica d’Anna Magdalena Bach*” [el libro que me da la idea y el deseo de escribir la Crónica: “*La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*”].⁸⁴ En la edición de 2004 de *Crònica*, como se comentó anteriormente, Sam Abrams hace un comentario introductorio muy acertado sobre el texto y su autora, l’Anna Murià i la seva crònica de la vida d’Agustí Bartra’ “Un títol [. . .] més exacte per aquesta obra d’Anna Murià hagués estat *Crònica de la meva vida amb Agustí Bartra*” (Murià, 2004:9), esto indica la ineludible presencia en el libro de la narradora-autora. Al sentar el punto de partida de la obra de Murià, Abrams dibuja un retrato de la escritora como biógrafa de su esposo:

Crònica de la vida d’Agustí Bartra no pot ésser considerada, sota cap concepte, la ‘típica’ biografia d’un escriptor insigne escrita per la seva muller, com és el cas de *Joseph Conrad as I knew [sic] him [sic]* (1926), de Jessie George Conrad, o *How it was [sic]* (1976) de Mary Walsh [sic] Hemingway. Com sol passar en la majoria dels casos de biografies d’escriptors de renom publicades per llurs esposes, ni la senyora Conrad ni la senyora Hemingway no eren escriptors professionals i totes dues sabien perfectament, abans de posar la ploma al paper, que tenien un èxit de vendes assegurat, gràcies a la fama dels seus marits. En canvi, Anna Murià sí que era escriptora professional (i no la tòpica *femme de poète*) i va escriure la seva obra motivada per passió i fe [. . .] En aquest sentit el llibre d’Anna Murià s’acosta molt més a les obres com *Gespräche mit Goethe* de Johann Peter Eckermann o *Life of Samuel Johnson*, de James Boswell” [*Crònica de la vida de Agustí Bartra* no puede ser considerada, bajo ningún concepto la ‘típica’ biografía de un escritor insigne escrita por su esposa, como es el caso de *Joseph Conrad as I knew [sic] him [sic]* (1926), de Jessie George Conrad, o *How it was [sic]* (1976) de Mary Walsh [sic] Hemingway. Como suele pasar en la mayoría de los casos de biografías de escritores de renombre publicadas por sus esposas, ni la señora Conrad ni la señora Hemingway eran escritoras profesionales y ambas sabían perfectamente, antes de poner la pluma en el papel, que tenían un éxito de ventas asegurado, gracias a la fama de sus maridos. En cambio, Anna Murià se acerca mucho más a las obras como *Gespräche mit Goethe* de Johann Peter Eckermann o *Life of Samuel Johnson*, de James Boswell] (Abrams, 2004:9-10).

⁸⁴ Ibars, Mercé. ‘La literatura com a vici moral’. *El Temps*, 20-4-92 / Document p.77.

La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach no fue escrita por la esposa del compositor, sino por Esther Meynell (1925). En las ediciones alemanas tanto la de 1931 como la de 1957 consta como autora Esther Meynell. Por alguna razón desconocida, cuando se hizo la traducción del texto al castellano se dio la autoría a Ana Magdalena Bach. Meynell construyó *La pequeña crónica*. . . a partir de documentos encontrados en archivos y tomó la voz de Ana Magdalena de manera magistral y se hace casi impensable que no fuera la esposa de Bach la verdadera autora. Este hecho llevó a error incluso a expertos como, Montserrat Bacardí, que seguramente por falta de tener una copia en alemán asumió que la autora era Ana Magdalena y escribió en el artículo, “Anna Murià o la contrucció (auto)biogràfica” comparando ambas crònica, “[*La pequeña crónica*. . .] el llibre de records que la segona muller de Bach el va escriure el 1758, deprés de la mort del seu marit, quan la seva obra era considerada obsoleta, caduca, i ella vivia en la indigència. L’havia impel·lida a agafar la ploma la voluntat de deixar constància del que havia viscut al costat d’un home que, ben lúcidament, tenia per genial i havia estimat sense limitacions” [el libro de recuerdos que la segunda esposa de Bach escribió en 1758, después de la muerte de su marido, cuando su obra era considerada obsoleta, caduca y ella vivía en la indigencia. La había impulsado a coger la pluma la voluntad de dejar constancia de lo que había vivido al lado de un hombre que, bien lucidamente, tenía por genial y había amado sin limitaciones].

Se desconoce si Murià tuvo acceso a estas biografías de escritores famosos relatadas por sus esposas, pero se encuentran similitudes entre ellas. Por ejemplo, Jessie Conrad se considera la mejor conocedora de la vida de Joseph Conrad, “Many friends [. . .] have written understandingly about Joseph Conrad, but these recollections of mine should be the most intimate” [Muchos amigos [. . .] han escrito comprensiblemente sobre Joseph Conrad, pero esta recolección mía debe ser la más íntima].⁸⁵ Este sentimiento lo corrobora Richard Curle en la introducción al texto, “Nobody else could speak with such authority, nobody else could give a picture so vivid within its scope, nobody else could relate so many personal facts. All future biographers of Conrad must turn to this book”⁸⁶ [Nadie más puede hablar con tanta autoridad, nadie más podría dar una imagen tan vívida dentro de su alcance, nadie más podría relatar tantos hechos personales. Todos los futuros biógrafos de Conrad tienen que recurrir a este libro]. Curle otorga la máxima autoridad a Jessie Conrad, esposa del escritor, como la mejor conocedora tanto de la obra como de la vida privada del autor.

La esposa de Ernest Hemingway, Mary Welsh Hemingway, inicia *How it Was* (1956), contando su propia vida desde su infancia, su trabajo como periodista y reportera durante la Segunda Guerra Mundial, y es sólo a partir del cuarto capítulo cuando relata el encuentro con Ernest Hemingway. Aunque aparentemente trate de ser una biografía de Hemingway, en realidad es la autobiografía de Mary Welsh Hemingway con todos los personajes que formaron parte de su vida, entre ellos, el gran escritor, Ernest Hemingway. El último capítulo la autora lo inicia haciendo una reflexión sobre la guerra, la condición humana y al concluir se dirige al lector, “Enough of editorializing, patient reader. I hope you have found this excursion half as agreeable in the reading as I have in the eight or nine years of writing it. . .” [Basta de editorializar, paciente lector. Espero que haya encontrado esta excursión la mitad de agradable en la lectura como yo en los ocho o nueve años escribiéndola] (Welsh, 1956:535). En este diálogo ficticio consigo misma nombra a sus interlocutores, “Dear Friends” [Queridos amigos] los cuales le preguntan, según ella ¿por qué escribió el libro? A lo cual ella responde, “. . . Because I kept all those diaries, I suppose, and thought they were sometimes amusing” [Porque he guardado todos estos diarios, supongo, y pienso que a veces eran divertidos] (Welsh, 1956:535). A la mujer por lo general no se le ha otorgado la

⁸⁵ *As I knew Him*, Jessie Conrad (1926) p. 1

⁸⁶ *Ibid*, p. viii

palabra ni ha dispuesto de un tiempo formal para escribir como profesión, entonces es común que solo haya podido escribir notas, o páginas de diarios entre tarea y tarea doméstica. Murià siempre mantuvo cuadernos de notas que luego le sirvieron para estructurar sus trabajos literarios. Se sabe que ella mantenía un diario personal, donde anotaba todas las impresiones, paralelamente a la escritura de *Crònica*. . .⁸⁷

Jessie Conrad por su parte, pertenecía a la generación de principios del siglo XX, provenía de un ambiente humilde y no había hecho estudios literarios, pero se convirtió en colaboradora de su esposo. Leía los manuscritos y supervisaba la comunicación epistolar con sus editores y colaboradores, cuando sucedía que el escritor, furioso por algún motivo, escribía alguna carta con lenguaje no pertinente, “I would wait till he brought the letter to me. If I could not approve, I handed the letter back without comment, [. . .] ‘You don’t say anything? Don’t you approve [it]?’ [. . .] I could generally convince him that it was unnecessary, and that a letter of protest loses dignity if it contains a word too much” [Yo esperaba que me trajera la carta. Si no podía aprobarla, se la devolvía sin comentarios, ¿‘No dices nada?’ ¿No la apruebas? [. . .] generalmente le podía convencer de que no era necesario, y que una carta de protesta perdía dignidad si contenía demasiadas palabras] (Conrad, 1926:4).⁸⁸ Mary Welsh Hemingway había sido periodista al igual que Murià, con la diferencia de que Welsh tuvo una educación formal mientras que Murià empezó a escribir artículos para la prensa sin tener estudios periodísticos, pero le gustaba la escritura y su padre era el director de una revista dirigida al público femenino, *La Dona Catalana* (Bacardí: 2004, 25). El primer trabajo de Welsh como periodista fue en la revista, *The American Florist*, dedicado al comercio de las floristerías de Chicago. Más tarde trabajó para el *Daily News* también de Chicago, hasta que marchó a Londres y trabajó para el *Daily Express*. Fue reportera durante la segunda Guerra Mundial.⁸⁹ Murià nunca dejó el periodismo, participó en las revistas catalanas en el exilio y cuando regresó a Cataluña colaboró con diversos periódicos y revistas del país (Bacardí: 2004, 97).

Tanto Conrad, Welsh Hemingway como Murià sintieron la obligación de dar a conocer al mundo estas biografías desde la intimidad y desde el punto de vista profesional y emocional, no se contentaron con que ‘otros’ biografieran a unos personajes a los que ellas habían contribuido,

⁸⁷ Se pueden consultar estos diarios y cuadernos de notas en sus archivos personales, que fueron dados al Arxiu Històric de Terrassa.

⁸⁸ *Joseph Conrad as I knew Him*, Jessie Conrad (1926) p. 1

⁸⁹ Welsh Hemingway, Mary (1976). *How it Was*, p. 39.

de alguna manera a su desarrollo y creación, quisieron dar voz a su experiencia, no restar calladas y resignarse a leer lo que otros escribieran de sus respectivos esposos-escritores.

2.2.3 La experiencia de la guerra

En el capítulo “Poeta-Soldat” (Murià, 2004:45) Murià perfila un retrato del poeta afectado por la experiencia de la guerra. Desde el momento en que Bartra se incorpora al ejército de la República en 1938, hasta que es llevado a un campo de concentración, sufre una profunda transformación identitaria haciendo reflexiones filosóficas y pensando en el futuro. La autora se basa en la voz del soldado, “—La primera vegada en sentir por [. . .] fou en llevar-me aquell matí; damunt una cadira hi havia l’uniforme; vaig anar a afeitar-me i, en veure’m en el mirall, vaig preguntar-me si tornaria” [La primera vez en sentir miedo [. . .] fue al levantarme aquella mañana; encima de una silla había el uniforme; fui a afeitarme y, en verme en el espejo, me pregunté si volvería] (Murià, 2004:46). El uniforme es un símbolo de la eliminación de la identidad y de cualquier individualidad y en este caso es la representación del espíritu militar, la violencia y la guerra. El espejo, al revertirle su imagen lleva a Bartra a pensar en la muerte. Como poeta e intelectual que era, la guerra le afectó profundamente, “Bartra visqué espiritualment i materialment la guerra. La sentia fins a l’ànima; la sentia com a lluita propia, amb passió de bàndol, i la sentia com a tragèdia humana. Ambdós sentiments es reflecteixen en els seus poemes de guerra, alguns escrits a Barcelona, altres al front, els darrers als camps de concentració” [Bartra vivió espiritual y materialmente la guerra. La sentía hasta el fondo del alma; la sentía como lucha propia, con pasión de bando, y la sentía como tragedia humana. Ambos sentimientos se reflejan en sus poemas de guerra, algunos escritos en Barcelona, otros en el frente, los últimos en los campos de concentración] (Murià, 2004:45).

No obstante, las penalidades sufridas durante la guerra, en una entrevista se le preguntó los efectos de ésta y Bartra respondió, “—En centrà definitivament com a poeta pel que tenia de projecció dramàtica absoluta, i em madurà com a home en sentir-me profundament home i profundament humà entre altres homes que se m’assemblaven. Avorreixo la guerra, però mai no podré oblidar el que li dec. Jo crec en l’amor que federa i detesto l’odi que secessiona. . .” [Me centro definitivamente como poeta por lo que tenía de proyección dramática absoluta, y me maduré como hombre en sentirme profundamente hombre y profundamente humano entre otros hombres que se me parecían. Aborrezco la guerra, pero nunca podré olvidar lo que le debo. Yo creo en el

amor que federa y detesto el odio que secesiona] (Murià, 2004:45). La afirmación de Bartra representa una de las complejidades del ser humano que cuando se encuentra en crisis busca modos de supervivencia, sin dejar de detestar lo negativo de la situación, busca algo positivo a lo cual agarrarse espiritualmente. Bartra publicó en 1937 un texto de cuentos, *L'oasi perdut*, y en 1938 el poemario, *Cant Corporal* (Murià, 2004:45).

El poeta, una vez incorporado al ejército, fue destinado a Aragón donde experimentó hambre, frío, cansancio, falta de higiene, y sufrió enfermedades como todos los demás. Más tarde regresó a tierra catalana, pasando por Balaguer cuando era trasladado al Montseny donde no parecía que hubiera guerra (2004:46-47). Luego pasó unos días en Aiguafreda, “A Aiguafreda, Bartra veié el seu pare, que hi anà una tarda. Mai més no es tornarien a veure” [En Aiguafreda, Bartra vio a su padre, que fue una tarde [a visitarlo] (Murià, 2004:47). Nunca más se volverían a ver]. Sin dramatismo, pero con fuerza y sensibilidad penetrante, la autora relata el sentimiento tan doloroso como es el último encuentro entre padre e hijo, sin saber que es la última vez que se verán cara a cara. Otro paradigma del virtuosismo de la narradora en el uso del lenguaje lírico es el relato de la noche de Navidad:

El 23 de desembre marxà en camió cap a la Seu d'Urgell. La nit de Nadal, ell i un company, no tenien sopar. Una vella que tenia els fills al front els recull a casa seva i poden passar la nit com no esperaven, menjant calent prop d'un bon foc, i dormint en llits improvisats damunt quatre cadires. El dia de Nadal el passà caminant en direcció a Alins [. . .] El 8 de febrer del 1939 passà a França pel port de Boet, ‘amb sarna a la pell i un llibre de Rilke a la motxilla’. [. . .] Des de el llogarret d'Alins, amb els seus companys, començà a caminar, hores i hores, amb neu fins a genoll. Bartra duia a la mà una màquina d'escriure portàtil que intentava salvar; en la penosa marxa, queia sovint i, cada vegada la màquina s'obria; per fi hagué d'abandonar-la. [El 23 de diciembre marchó un camión hacia la Seu d'Urgell. En la Nochebuena, él y un compañero no tenían qué cenar. Una mujer mayor que tenía sus hijos al frente los recogió en su casa y pudieron pasar la noche como no esperaban, comiendo caliente cerca del fuego, y durmiendo en camas improvisadas encima de cuatro sillas. El día de Navidad lo pasó caminando en dirección a Alins [. . .] El 8 de febrero de 1939 pasó a Francia por el puerto de Boet, ‘con sarna en la piel y un libro de Rilke en la mochila’. [. . .] Desde el lugar de Alins, con sus compañeros, empezó a caminar, horas y horas, con nieve hasta la rodilla. Bartra llevaba en la mano una máquina de escribir portátil que intentaba salvar; en la penosa marcha, caía a menudo, y cada vez la máquina se abría; al final tuvo que abandonarla] (Murià, 2004:48).

El hecho de que la caja de la máquina de escribir se abriera a cada caída del propietario es simbólico e induce la idea de la lucha interior entre la realidad del momento y el deseo de escribir y no poder. Finalmente, el poeta se vio forzado a abandonar la máquina, pero el deseo de escribir nunca lo abandonó y dedicó toda su vida a la poesía y la narración.

El final de la guerra marcó el inicio de la derrota y es en ésta circunstancia que Bartra llega a Francia, “Arribats a un poble francès, foren conduïts a l’Ajuntament, els feren despullar i els vacunaren. Els donaren un tros de pa i una sardina. Després els preguntaren si volien tornar o quedar-se. Els qui elegiren l’exili pujaren a un tren que els portà als camps de concentració” [Llegados a un pueblo francés, fueron conducidos al ayuntamiento, los hicieron desnudar y los vacunaron. Les dieron un trozo de pan y una sardina. Después les preguntaron si querían regresar o quedarse. Los que eligieron el exilio subieron a un tren que los llevó a los campos de concentración] (Murià, 2004:48). En aquel momento los que decidieron regresar ignoraban lo que les iba a pasar al llegar a España. Muchos de ellos fueron fusilados, encarcelados y otros fueron destinados a campos de concentración franquistas.⁹⁰ Bartra decidió exiliarse. Entre los temas de su poesía se encuentran, la amistad entre hombres es primordial, la guerra, el frente y el campo de concentración facilitaron esta relación poco común por la profundidad que adquirió, aunque suele darse en situaciones de extrema supervivencia. “Tzvetan Todorov en su estudio *Facing the Moral Extreme: Moral Life in the Concentration Camp* (1996) [observa] sobre la función de las ‘virtudes comunes’ (*ordinary virtues*) las que distingue de las virtudes ‘heroicas’. Las virtudes comunes se expresan mediante pequeños actos cotidianos en privado, de índole creativa o compasiva. Estos gestos altruistas de fraternidad y simpatía, los impulsos hacia la belleza y la autoexpresión, son expresiones afirmativas de la humanidad a las cuales se aferran los internados que puedan, como últimos vestigios de su propia identidad humana e integridad espiritual”.⁹¹ Murià utiliza la correspondencia de este grupo de amigos con Bartra para realzar este sentimiento de amistad mutuo y profundo, darle veracidad y honrar la voz de los que no sobrevivieron a tales atrocidades citando versos de los poemas de Bartra dedicados a estos amigos, “Mar tancada. Terra tancada. Entre veles i arbres, / ningú no neix a la sorra. / Crist de dos-cents mil braços, dolor nostre/que estàs a la sorra. / Germans, crec en el meu nom invisible i immens, / escrit damunt la sorra. . .” [Mar cerrada. Tierra cerrada. Entre velas y árboles / nadie nace en la arena. / Cristo de doscientos mil brazos, dolor nuestro / que estás en la arena. / Hermanos, creo en mi nombre invisible e inmenso / escribo encima de la arena . . .].⁹² Entre estos amigos se contaban Pere Vives, Roldós y

⁹⁰ Limón, Raúl. http://politica.elpais.com/politica/2015/09/02/actualidad/1441192097_268557.html Consultado: 10 de septiembre, 2016.

⁹¹ Citado por Cate-Arries, Francie. “Cristo de 200.000 brazos (*Campo de Argeles*): Agustí Bartra y el himno a la fraternidad entre alambradas” Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 2, 2010, pág. 293.

⁹² Estos versos pertenecen al *Poema de l’Home* (58).

Puig. Vives murió en Mathausen, el 30 de octubre de 1941. Roldós murió en un hospital en Francia horas antes de que los alemanes ocuparan la zona libre francesa, el 10 de noviembre de 1942 (Murià, 2004:44).

El poeta mantuvo una amistad muy íntima con Vives, debido a que compartían sensibilidades y tenían intereses similares en literatura, leían a Rainer Maria Rilke. Las largas horas de conversación bajo el sol de Agde, les facilitó un sincero y profundo conocimiento mutuo. Vives y Puig cuestionaron la unión de Bartra con Murià, por una parte, porque dejaba Europa y se dirigía hacia América y no pudieron evitar el sentimiento de que era una “mujer” (Murià) quien los apartaba del amigo poeta, “. . . quan Agustí i jo unirem les nostres vides, vaig haver d’aprendre a estimar els seus dos amics, demanar l’aprovació de Puig i suportar una certa rivalitat de Vives. Puig expressava la temença que jo fos un destorb per la vocació de Bartra; jo vaig escriure-li explicant com era la meva manera d’estimar el poeta i aleshores ell confessà que s’havia equivocat. Una carta a Vives fou interrompuda per la meva arribada; l’amic contestà amb una ràpida, despectiva i despitada al·lusió a ‘la senyora que interromp les teves cartes’; vaig demanar-li perdó” [cuando Agustí y yo unimos nuestras vidas, tuve que aprender a amar sus dos amigos, pedir la aprobación de Puig y soportar una cierta rivalidad con Vives. Puig expresaba el temor de que yo fuera un estorbo para la vocación de Bartra; yo le escribí explicándole cómo era mi manera de amar al poeta y entonces él confesó que se había equivocado. Una carta a Vives fue interrumpida por mi llegada; el amigo contestó con una rápida, despectiva y despechada alusión a ‘la señora que interrumpe tus cartas’; le pedí perdón] (Murià, 2004:60).

La guerra fue un catalizador para la afirmación de la voz poética de Bartra y su compromiso ético con el “hombre-humanidad”, le dio un profundo conocimiento de la complejidad del ser humano y desde la interiorización de esta experiencia produjo obras que reflejaron tanto el sufrimiento y las vejaciones de la guerra y campos de concentración como el posterior exilio. El texto *Xabola* (1942) narra la vida, miserable pero sustentada por la amistad, en los campos de concentración. Bartra empezó a escribirlo en la República Dominicana, lo continuó en La Habana y lo dio por acabado en México. Murià cuenta cómo fue el proceso de esta escritura, “. . . en aquella cambra de terrat [. . .] Ran de finestra [. . .] la taula [. . .] damunt la taula, un gerro [. . .] amb un ram de [. . .] mimosa. [. . .] Treballava amb passió, [Bartra] amb sofriment, amb amor, com ell sempre treballa en les seves obres” [en aquella habitación de azotea [. . .] Al lado de la ventana [. . .] la mesa [. . .] encima de la mesa, un jarrón [. . .] con un ramo de [. . .] mimosa. [. . .] Trabajaba

con pasión, [Bartra] con sufrimiento, con amor, como él siempre trabaja en sus obras] (Murià, 2004:54). Con esta frase contundente la narradora no deja duda de la integridad de Bartra en plasmar y expresar sentimientos y pensamiento en su obra.

2.2.4 La historia biográfica de Agustí Bartra

La narradora, para documentar los orígenes del poeta, de los cuales obviamente ella no los vivió, se sirve de escritos como la carta del padre de Bartra a la autora, insertada en el texto. La misiva cuenta en detalle cómo eran los predecesores del poeta, y traza una línea a través de los familiares que tenían ojos azules y los que no, ya que Bartra sí los tenía. Los ojos azules no son comunes en la genética catalana, por lo tanto, era un rasgo físico que distinguía al poeta de la vasta población. Tanto las descripciones físicas como psicológicas de los familiares están hechas con un minucioso detalle y precisión sorprendentes. Ejemplo de ello, “— . . . Met era franc i garlaire; nas gros amb la punta vermella, llavi inferior caigut pel pes continu de la cigarreta [. . .] ulls negres apagats, bru i pentinat amb “pany-y-toros”, gorra de gairell. Calçat sempre amb esperdenyes de vetes negres, sense mitjons” [Met era franco y hablador; nariz grande con punta roja, labio inferior caído por el peso continuo del cigarrillo [. . .] ojos negros apagados, moreno y peinado con ‘pany-y-toros’ gorra ladeada. Calzado siempre con alpargatas de cintas negras, sin calcetines] (Murià, 2004:31). Esta descripción detallada aporta al texto espontaneidad, credibilidad y frescura por el uso del lenguaje coloquial. El padre del poeta era un hombre creativo e imaginativo, entretenía a sus hijos con juegos de magia y les construía juguetes, pero no cumplía con los cánones masculinos, de la época, de proveedor como el cabeza de familia que era, por suerte la madre regentaba una pensión en las Ramblas de Barcelona y esto cubría las necesidades económicas familiares. Los hijos nunca supieron mucho de la madre, ella no les contó historias de sus ancestros, era una mujer callada, dedicada a la familia y analfabeta (Murià, 2004:35).

Las experiencias amorosas del poeta antes de conocer a la que sería su compañera, la angustiaron por mucho tiempo, era saber sobre las otras mujeres que habían sido amadas por Bartra. La autora a estos amores del pasado los nombra “els noms del passat”, “Maria, Antònia, Neus, Carol. . . Aquests quatre noms [. . .] i que en simbolitzen molts d’altres [. . .] eren els fantasmes que em neguitajaven. Cada nom és un caire del passat” [los nombres del pasado, Maria, Antònia, Neus, Carol. . . Estos nombres [. . .] y que simbolizan muchos otros [. . .] eran los fantasmas que me angustiaban. Cada nombre es un sesgo del pasado] (Murià, 2004:49). De

acuerdo con Roland Barthes estos nombres son *figuras* no en sentido retórico más bien coreográfico que crean una actividad mental y psicológica de desorden, con sentimientos simultáneos de deseo y celos.⁹³ La narradora, llevada por sentimientos de celos, pero también para posicionarse en el mundo amoroso del poeta, reflexiona sobre las otras mujeres que han sido parte de la vida amorosa de Bartra, y se interna en las relaciones anteriores a la de ella. Murià al narrar las experiencias amorosas del poeta con otras mujeres proyecta su visión de la mujer que le convenía al hombre-poeta, “Maria era una noia bonica. Desitjosa de marit ordenat i que es preocupés del futur econòmic. [. . .] Evidentment, una unió imposible, però ell estava enamorat.” [Maria era una chica bonita. Deseosa de marido ordenado y que se preocupara del futuro económico [. . .] Evidentemente, una unión imposible, pero él estaba enamorado] (Murià, 2004:49). La siguiente fue Antònia:

. . . La visió que posseeixo d’Antònia, obtinguda a través de les paraules d’ell, és intensa de colors: foc de cabells, roig de llavis, ulls molt grans. Hi havia en ella passió i tendresa. Era una vida dramàtica, la seva. És l’única que estimo, perquè és l’única que sabé estimar-lo; no em dol que siguin per a ella aquelles paraules del poema *Símbol* escrit a Bòixols el juliol del 1938. [La visión que poseo de Antònia, obtenida a través de las palabras de él, es intensa de colores: fuego de cabellos, rojo de labios, ojos grandes. Había en ella pasión y ternura. Era una vida dramática, la suya. Es la única que yo quiero, porque fue la única que supo amarle; no me duele que fueran para ella aquellas palabras del poema *Símbol* escrito en Boixols en julio de 1938] (Murià, 2004:49-50).

Este análisis de las mujeres que compusieron el tejido amoroso de Bartra sirve a la autora de afirmación de que ella es la mejor entre todas para compartir la vida del poeta. El amor tan profundo y a la vez absorbente que sentía Murià por él le hacía dudar de la fidelidad de éste:

. . . Neus. No sé ben bé si l’odiava —sí, en algún moment; potser la temia; potser l’envejava. La gelosia és una barreja de tot això: odi, temor, enveja. Era encara amb la imatge d’ella al pensament que s’acostà a mi per primera vegada; ¿era aquella imatge —idealitzada per la llunyania i l’impossible— que no deixava sublimar la meua [. . .] Bella? Tenia setze anys. Estudiava el batxillerat. Llum d’adolescèn i complicacions de noia culta i sensitiva. [. . .] estava enamorada d’ell d’una manera espiritual i cerebral. Li havia deixat una desconfiança en ell mateix. Jo, responent al seu reclam amb una profunda i completa passió, vaig esborrar aquella desconfiança: fou el meu primer triomf damunt d’ella. [Neus. No sé muy bien si la odiaba —sí, en algún momento; a lo mejor la temía; a lo mejor la envidiaba. Era aún con la imagen de ella al pensamiento que se acercó a mí por primera vez; ¿era aquella imagen —idealizada por la lejanía y el imposible— que no dejaba sublimar la mía [. . .] Bella? Tenía dieciséis años. Estudiaba el bachillerato. Luz de adolescente y complicaciones de muchacha culta y sensible. [. . .] Estaba enamorada de él de una manera espiritual y cerebral. Le había dejado desconfianza en sí mismo. Yo,

⁹³ Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo veintiuno, 1982, p.13.

respondiendo a su reclamo con una profunda y completa pasión, borré aquella desconfianza: fue mi primer triunfo por encima de ella] (Murià, 2004:50).

Los nombres de otras mujeres que formaron parte de la vida amorosa de Bartra no son solo del pasado, sino que están presentes y rompen la idea de unicidad y exclusividad del ser amado. Este capítulo de *Crònica*. . . se titula “Els noms del passat”, estos nombres conjugan una mirada que gira alrededor del objeto, en este caso el poeta. Las imágenes femeninas se van contraponiendo y superponiendo, formando unas identidades que permanecerán en el recuerdo, pero la que sobresaldrá de entre todas será Murià, y quizás ella borre la memoria de las otras de la mente del poeta. Siguiendo con el tema del amor y la duda estas palabras los ilustran:

Jo no sabia fins a quin punt un dia seria estimada, però sabia que *aquella* [Neus] il·lusió no la posaria mai en mi; [. . .] jo que em sentia capaç de superar-la en totes les qualitats, que una sola cosa que ella posseia jo no podria tenir mai: la seva joventut. Envejaba rabiosament la seva joventut i la il·lusió que fou per ell; potser encara l'envejo, ara que la il·lusió és només un record vague i que la seva gemada joventut primicera no deu existir; l'envejaré poc o molt tota la vida. Mesos deprés encara aquest sentiment em feia escriure aixó: ‘Voldria ésser ella. Ésser ella i haver-te seguit, haver passat les muntanyes per anar a trobar-te. Haver-ho deixat tot per anar a compartir l'exili amb tu. Haver-te portat, en terra estrangera, tota la il·lusió que jo seria, i seguir-te a través del mar, fins a les illes dels negres, fins a tot arreu. Voldria ésser ella, tota ella, i estar aquí amb tu; voldria ésser ella amb tot el meu amor.’ En aquestes paraules hi havia, també, acusació, una acusació feta amb complaença. Sí, tenia setze anys i l'havia enamorat, però no havia sabut estimar-lo. Amb aixó jo justificava el meu odi, aquell odi que en veritat no venia d'aixó, sinó de l'enveja i tamença. Era la més temuda de totes les dones, perquè ja era irreal. Fins quan la seva ombra cauria damunt meu? Fins quan ell lamentaria haver-la perduda? ¿Si fos posible que ella aparagués. . . què fora de mi?’ [Yo no sabía hasta qué punto un día yo sería amada, pero sabía que aquella [Neus] ilusión no la pondría nunca en mí; [. . .] yo que me sentía capaz de superarla en todas las cualidades, que una sola cosa que ella poseía yo no podría tener nunca: su juventud. Envidiaba rabiosamente su juventud y la ilusión que fue para él; a lo mejor aún la envidio, ahora que la ilusión es un vago recuerdo y que su apreciada juventud no debe existir; la envidiaré poco o mucho toda la vida. Meses después aún este sentimiento me hacía escribir esto: ‘Quisiera ser ella. Ser ella y haberte seguido, haber pasado las montañas para ir a encontrarte. Haberlo dejado todo para ir a compartir el exilio contigo. Haberte llevado a tierra extranjera, toda la ilusión que yo sería, y seguirte a través del mar, hasta las islas de los negros, hasta a todas partes. Quisiera ser ella, toda ella, y estar aquí contigo; quisiera ser ella con todo mi amor.’ En estas palabras había, también, acusación, una acusación hecha con complacencia. Sí, tenía dieciséis años y le había enamorado, pero no había sabido amarlo. Con esto yo justificaba mi odio, aquel odio que en verdad no venía de eso, sino de la envidia y el temor. Era la más temida de todas las mujeres, porque ya era irreal. ¿Hasta cuándo caería su sombra sobre mí? ¿Hasta cuándo él lamentaría haberla perdido? ¿Si fuera posible que ella apareciese . . . que sería de mí?] (Murià, 2004:50-51).

Al tener conocimiento de las “otras” mujeres exagera los sentimientos de Murià y provoca que la voz del “yo” se haga presente. El poeta sienta sus prioridades: “. . . des d’Agde havia escrit a Helena: ‘Sí, he estimat i he estat estimat. A Catalunya també hi he deixat algú. Però encara que em cridés no hi tornaria i, per altra banda, sé que no tindrà mai el coratje de venir. He sentit la crida del món i a ell haig d’anar. A vegades també m’aturo i penso amb tristesa en tot allò que cal sacrificar per seguir endavant. I a vegades també em sento sol i penso en algú que volgués seguir-me”’ [desde Agde había escrito a Helena: ‘Sí, he amado y he sido amado. En Cataluña también he dejado a alguien. Pero aún que me llamara no volvería y, por otro lado, sé que nunca tendrá el coraje de venir. He oído la llamada del mundo y a él tengo que ir. A veces también me detengo y pienso con tristeza en todo aquello que hace falta sacrificar para seguir adelante. Y a veces también me siento solo y pienso en alguien que quisiera seguirme] (Murià, 2004:52). Bartra expresa el deseo de encontrar a una mujer que pueda ser una compañera de verdad y no se interponga en la creación y proyección de su ‘voz’, sino que sea un incentivo para ésta.

2.2.5 Vida en común Bartra-Murià

Desde el momento en que la guerra se dio por perdida, la salida del país de las personas implicadas en o vinculadas a la República se intensificó. La autora, que trabajaba para la *Institució de les Lletres Catalanes* decidió salir de Barcelona hacia Francia con sus padres y un hermano en un autobús que la Generalitat puso a disposición de intelectuales y personal que trabajaba para el gobierno de Cataluña. Llegaron a Francia y pasaron unos meses entre Tolosa y Perpiñan y a inicios de abril se les facilitó un antiguo castillo, Roissy-en-Brie, a las afueras de París que operaba como albergue de verano para jóvenes. Al principio de la estancia en este castillo fue como un regreso a la infancia, había cocineras y se les servía la comida a los refugiados a toque de campana. El grupo de desterrados estaba formado por unos cuantos castellanos intelectuales además de los catalanes y entre estos últimos los escritores Mercè Rodoreda, Francesc Trabal, Armand Obiols, y otros. El poeta Bartra era el último escritor catalán que quedaba en los campos de concentración y los amigos se valieron de todo lo posible para liberarlo del campo de Agde. Bartra llegó a Roissy-en-Brie, en agosto cuando ya se había creado una dinámica de grupo entre los expatriados.

El primer capítulo de *Crònica*. . . se inicia con la llegada de Bartra a Roissy, y se titula “Ell arriba” el sujeto *Ell* [Él] y el verbo *arriba* [llega] da el tono simbólico a un comienzo todavía impredecible. Murià desterrada en París con todo el peso que acarrea el estado de exilio, el vocablo

“arriba” (llega) es indicador de génesis, de que algo nace, la autora ilustra esta llegada con un verso de Bartra, “Feixuga de verdes esperes. . .” [Pesada de verdes esperas] (Murià, 2004:29). Este verso conjuga la actitud del poeta, cansado por el peso de la espera, pero el color verde simboliza la esperanza.

Murià había visto al poeta en Barcelona en una lectura de poesía, pero nunca había tenido la oportunidad de conocerlo personalmente. La autora, al verle, quedó impactada, sintió compasión y curiosidad por su personalidad.⁹⁴ El poeta, al principio, se mostró un poco indiferente y despreciativo con los residentes de Roissy, le parecían inconsecuentes con la realidad existente fuera del *château*, él venía de la experiencia de la playa de Argelers y Agde, espacios distópicos por ser usados como campos de concentración. Había sufrido escasez de todo, comida, higiene, limpieza, Alberto Fernández apunta cómo vivían las personas en estos lugares, “Los prisioneros, desnudos, en medio de las alambradas, rodeados de soldados argelinos, pasaban allí días y días, a media ración cuando la ración entera era insuficiente para subsistir, soportando vejaciones, insultos y groserías por parte de sus guardianes indignos”.⁹⁵ De repente, el poeta, se encontró en París, viviendo en un lugar idílico, el antiguo *château* rodeado de campos verdes con flores, donde vivía este grupo de desterrados que se habían aburguesado disfrutando de las comodidades del lugar. Bartra echaba de menos la intimidad de la amistad que mantuvo en Agde con sus compañeros catalanes; en una carta dirigida a Carles Pi i Sunyer afirmaba, “No em se avenir a un canvi tan sobtat de vida. D’un camp de concentració a un castell!” [No me se avenir a un cambio tan repentino. De un campo de concentración a un castillo].⁹⁶

La narradora se sentía atraída por el poeta, sobretodo por su nivel intelectual y empezó a dedicarle especial atención, esto fue favorecido porque la mayoría de los que se encontraban en Roissy eran parejas, excepto la autora (Murià, 2004:75). Murià y el poeta iniciaron una relación amistosa, pero con celos por parte de Bartra, daban algunos paseos juntos, pero él se resistía a la dedicación que le prestaba ella. El poeta, intuyendo los sentimientos de Murià hacia él, quiso dejar las cosas claras antes de que la relación avanzara a otros niveles y una noche, después de cenar, develó lo que esperaba de la mujer:

Un vespre, acabada la feina de la cuina —haviem estat de torn—, quedàrem sols; ell va ajeure's damunt la gran taula de fusta; jo em vaig asseure a prop, de colzes a la taula.

⁹⁴ Bacardi, Montserrat. *Anna Murià. El vici d'escriure*. Barcelona: Portic, 2004. pp. 61-75.

⁹⁵ Fernández, Alberto. *Emigración republicana española*. Citado en el texto, *Recuerdos de la Resistencia*, de Shirley Mangini; p. 168.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 77

Ell, amb els ulls al sostre, parlà. Digué el seu concepte de l'amor, de la dona en la vida d'un home com ell, amb frases breus i vagues, però dures, contundents. La dona ocupava un lloc secundari; primer era l'obra, la vida; de vegades la dona li servia de pedra de toc; una dona en la seva vida havia de sotmetre's als interessos d'ell, havia d'acceptar, la servitud, perquè ell no podia desviar-se. No em mirava, no m'al·ludia. Però jo vaig entendre que allò era un indirecte plantejament de condicions. També indirectament, vagament, amb la veu vacil·lant i tota jo tremolosa, vaig expressar la submissió. [Una noche acabado el trabajo de la cocina —habíamos estado e turno—, quedamos solos; él se tendió encima la gran mesa de madera; yo me senté cerca, con los codos en la mesa. Él con los ojos mirando al techo, habló. Dijo que su concepto del amor, y de la mujer en la vida de un hombre como él, con frases breves y vagas, pero duras, contundentes. La mujer ocupaba un lugar secundario; primero era la obra, la vida; a veces la mujer le servía de piedra de toque; una mujer en su vida había de someterse a los intereses de él, había de aceptar la servidumbre, porque él no podía desviarse] (Murià, 2004:85).⁹⁷

Este pasaje de *Crònica*. . . lleva a una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad patriarcal de los años 30. En primer lugar, el discurso es una antítesis de las teorías feministas, pero el hecho de publicarlo levanta una denuncia contra el carácter hegemónico del patriarcado. Hay que celebrar que la autora no lo haya silenciado, sino que quisiera hacerlo público por honestidad testimonial y justificación de sus decisiones posteriores. La escena descrita por la narradora está cargada de simbolismo, Bartra tumbado en la gran mesa, como si ésta fuera un altar, ¿para officiar un sacrificio? No, lo que quería el poeta era que Murià sacrificara su voz en aras de la de él. Por eso, Bartra no se atreve a mirar a su interlocutora directamente, según Yanetzy Pino Reina, “La humanización [. . .] comienza con el nacimiento [. . .] de símbolos, sistemas simbólicos y lenguas [. . .] Este discurrir procesual tiene lugar [. . .] con la exclusión de las mujeres y la consiguiente proclamación del varón como «único sujeto del discurso, del habla»”.⁹⁸ El poeta erigiendo su voz poética por encima de la de Murià, la somete a la condición de subalterna. La autora en todos sus escritos anteriores al exilio se había manifestado a favor de la libertad de la mujer, aunque no compartía las teorías feministas del momento, en una entrevista concedida a Joan Alcaraz declaró:

Promocionar la dona m'agradava, però no perquè jo fos feminista, que no ho he estat mai. No tenia ganes que les dones s'igualesin als homes, per exemple, sinó que em semblava que ja estava bé que fossin diferents. Ara bé, sí que creia, com és lògic, que les dones havien de tenir dret a tot. Tenir-hi dret: després, que cada una en fes ús o no, però

⁹⁷ Citado en el artículo inédito “Agustí Bartra: La imposición hegemónica en el espacio doméstico” de Magdalena Coll Carbonell. Diciembre 2021, p. 3.

⁹⁸ Mayobre, Purificación. “Decir el mundo en femenino”, *Identidad y cultura. Simposio Internacional de Filosofía*. La Coruña: La Coruña UP, 2001, pp. 251-263. Citado por Yanetzy Pino Reina en su texto, *Aproximaciones a los estudios de género en la crítica literaria*. Guantánamo, Cuba: El Mar y La Montaña, 2008 p. 16.

que el dret estés reconegut. [Promocionar a la mujer me gustaba, pero no porque yo fuera feminista, que no lo he sido nunca. No tenía ganas de que las mujeres se igualaran a los hombres, por ejemplo, sino que me parecía que ya estaba bien que fueran diferentes. Ahora bien, sí que creía, como es lógico, que las mujeres debían tener derecho a todo. Tener derecho: después que cada una hiciera uso o no, pero que el derecho estuviera reconocido] (Alcaraz, 1983:20).⁹⁹

La narradora, con esta exposición sobre el feminismo, fue precursora de la ideología feminista de la ‘tercera ola’. La escritora, aunque no era afín a las teorías feministas, siempre, toda su labor pública estuvo enfocada en la defensa de las libertades de la mujer y su derecho a decidir como cualquier ser humano. La visión de la autora del feminismo contrasta con la de Emilia Pardo Bazán que declaraba, “Yo soy una radical feminista. Creo que todos los derechos que tiene el hombre debe tenerlos la mujer”.¹⁰⁰ No se distanciaban mucho las formas de pensar de Pardo Bazán con las de Murià en cuanto a las libertades que la mujer debía tener, aunque la primera partía de la igualdad entre hombres y mujeres y la segunda creía en las diferencias entre ambos. Pardo Bazán comulgaba con el feminismo y Murià lo rechazaba.

¿Qué razones podían llevar a Murià a aceptar la sumisión de su escritura a la de un hombre?, ¿por qué aceptó el reto y no se rebeló ante la declaración de superioridad por parte de Bartra? El amor, era una, pero había más; como mujer inteligente que había defendido el amor libre y había navegado el mundo del periodismo y la política, mayormente dominados por hombres, aceptaba silenciar su propia creación literaria a petición del hombre, se negaba “la equifonía” a favor de la voz masculina.¹⁰¹ Anna Caballé investiga el término *resistencia*, atribuido a la mujer, a partir de un artículo de James D. Fernández (1999:68).¹⁰² “Entendemos por *resistencia* aquellos actos en que un sujeto [. . .] ocupa uno de los lugares que se le ha asignado, pero desde ese lugar negocia, regatea, avanza y busca el modo de perseguir sus propias metas”.¹⁰³ Entre muchas mujeres que han tenido que echar mano a esta estrategia de *resistencia*, encontramos a la escritora Mercè Rodoreda, casada con su tío y madre de un hijo no deseado y sintiéndose oprimida, “Un mecanismo de supervivencia le acompañará desde entonces para el resto de sus días: contra

⁹⁹ Alcaraz, Joan. “Anna Murià, després.” *Al Vent. Revista de Terrassa* No. 58 Març 1983:20.

¹⁰⁰ Esta afirmación la hacía Pardo Bazán al periodista, José María Carretero (El Caballero Andaluz) en 1914. Citado por Anna Caballé en, *El feminismo en España*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 12.

¹⁰¹ Alicia Puleo introduce el término filosófico ‘equifonía’ para expresar la igualdad [entre hombres y mujeres] de hacerse escuchar y ser escuchados. “De ‘Eterna ironía de la comunidad’ a sujeto del discurso: Mujeres y creación cultural”. *Nuevas masculinidades*. Carabí, Angels y Marta Segarra Eds. Barcelona: Icaria, 2000, p. 65.

¹⁰² Caballé, Anna. *El feminismo en España*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 16.

¹⁰³ *Ibid.* p. 16

la vida, la literatura [. . .]. Mercè se escondía durante horas en el palomar de la casa materna para escribir”.¹⁰⁴ Sin ninguna duda Murià también *resistió* y de la mano de Bartra le llegaron muchos encargos de traducción que los hacía tanto el poeta como ella, esto benefició a la autora ampliando sus puntos de mira críticos y el conocimiento de la literatura en diversas lenguas.

Tres cosas cautivaban a Murià hacia Bartra, compartir una vida dedicada a la literatura, participar en la génesis y desarrollo de la voz del poeta y ensanchar sus propios conocimientos literarios a través de los que Bartra poseía y seguía cultivando. La escritora explica, en una entrevista concedida a Zeneida Sardà al ser preguntada por las fuentes que habían alimentado su obra, ya que de joven no había tenido una buena orientación sobre las lecturas que debía hacer para mejorar su cultura literaria, “Després, és clar, em vaig trobar amb un home [Agustí Bartra] que sempre havia llegit bona literatura. Tenia l’instint de trobar els llibres bons. Allò, naturalment, em va influir molt i vaig començar a llegir.” [Después, claro, me encontré con un hombre [Agustí Bartra] que siempre había leído buena literatura. Tenía el instinto de encontrar buenos libros. Aquello, naturalmente, me influyó mucho y empecé a leer].¹⁰⁵ Sin duda, esta relación de dependencia intelectual muestra el aspecto de vinculación maestro/alumna que Murià tenía, “. . . la educación como [. . .] proceso vivo de compromiso personal entre un maestro, un padre o una madre, y un niño/a [una joven, novia, esposa]. La educación es una relación de alteridad [. . .] La educación es una relación en la que el otro tiene la iniciativa en la medida en que es capaz de interpelarnos [. . .] La práctica pedagógica es *vocación*, porque somos evocados por el otro. [. . .] Sostener que ‘la educación es vocación’ quiere decir que *hay algo en el otro que nos estimula y nos atrae hacia él de una forma muy especial.*”¹⁰⁶ Bartra también se sentía atraído hacia Murià pero la ambivalencia entre el deseo al estímulo intelectual que presentía podía haber entre ambos, y el miedo a quedar atrapado en una relación tradicional de pareja no le permitía expresar sus sentimientos.

El autor compartía con su amigo Pere Vives la creencia de que la poesía era una panacea, por eso, no iba a aceptar que nada se interpusiera entre él y su voz poética, “Creia en la poesia com en una màgia de l’esser essencial i la consideraba potencialment com un valor coadjuvant de salvació individual i col·lectiva.” [Creía en la poesía como en una magia del ser esencial y la

¹⁰⁴ Caballé, Anna. Dir. Tania Pleitez, Elisenda Lobato, Roca Infantes, Sabino Méndez, Pietat Ortí, y Jordi Amat, Colaboradores. *La vida escrita por las mujeres, y Lo mío es escribir*. p. 74.

¹⁰⁵ “Anna Murià una vida arrodonida”. *Serra d’or* 368, 1990, pp. 23

¹⁰⁶ Manen, Max Van, citado por Joan-Carles Mèlich en el texto *La ausencia del testimonio*, pp. 80-82.

consideraba potencialmente como un valor coadyuvante de salvación individual y colectiva].¹⁰⁷ Estando en Francia y llegado el momento en que el poeta tenía que decidir si regresar al lado de su padre o exiliarse, escribió a su progenitor una carta muy emotiva que la narradora sintetiza:

Sabia el *no* dolorós, llargament explicat, que havia respost a la desolació del pare. Ell no podia tornar; ell estava segur del seu destí; ell havia de «viure més per la meua veu / que per la meua sang. . .». Si ell havia dit a l'amor: «No m'esperis! . . . Omple de sorra / les valls de la melangia / i sembra sal a les planes de l'anhel», podia dir al seu pare: espera'm, encara no puc venir, he de viure per la meua veu, «deixa que continuï agitant les banderes dels meus dies / que buidi els meus ulls en tots els paisatges que passen». [Sabia el *no* doloroso, largamente explicado, que había respondido a la desolación del padre. Él no podía volver; él estaba seguro de su destino; él tenía que «vivir más por mi voz / que por mi sangre. . .» Si él había dicho al amor: «¡No me esperes! . . . Llena de arena / los valles de la melancolía / y siembra sal en las llanuras del anhelo», podía decir a su padre: espérame, aún no puedo venir, he de vivir para mi voz, «deja que continúe agitando las banderas de mis días / que vacie mis ojos en todos los paisajes que pasan»] (Murià, 2004:37).

Quizás esta fue una de las cartas más difíciles de redactar, pero la necesidad de Bartra de comunicar su voz a la humanidad y tratar de salvarla a través de la poesía era más fuerte que el dolor de despedirse de su padre. El poeta no volvió a verlo, la única comunicación posterior con él fue epistolar.

Como hombre de su época, Bartra, diferenciaba las relaciones de amistad, consideraba que una mujer no podía ser una amiga, la amistad solo era plena entre hombre y hombre, “Enyorava els amics. La dona no és el mateix, segons ell. ‘Voldria que Vives vingues a Amèrica —em deia quan ja preparàvem el viatge—. Aniríem tots dos a córrer per aquelles terres. . .’ ‘I jo?’ ‘Això és entre homes. Tu ets un altra cosa.’” [Echaba en falta a los amigos. La mujer no es lo mismo, según él. ‘Quisiera que Vives viniera a América —me decía cuando ya preparábamos el viaje—. Iríamos los dos a correr por aquellas tierras. . .’ ‘¿Y yo?’ ‘Esto es entre hombres. Tú eres otra cosa’] (Murià, 2004:72). Este era el estado psicológico del punto de partida de la relación amorosa entre Bartra y Murià. Juntos recorrieron un largo camino y la relación cambió de tesitura. Precisamente *Crònica*. . . narra la evolución de la relación de pareja entrelazada con la evolución de la obra del poeta.

Viajaron desde París a Burdeos con la intención de embarcarse hacia Latinoamérica; lo hicieron el 30 de enero y al día siguiente zarpaban a bordo del *De la Salle* (Bacardí: 2004, 82). Esta partida creaba un mundo de incertidumbres para Murià, por una parte, ella estaba profundamente enamorada de Bartra, pero él no se mostraba seguro de que quería a la autora como

¹⁰⁷ Vives, Pere (1900): *Cartes des dels camps de concentració*. Barcelona: Edicions 62, p.8.

esposa y compañera a largo plazo. A esta situación se añadía el dolor de dejar todo lo conocido incluyendo lo que configuraba su identidad, familia, vida profesional y política; además, la narradora se enfrentaba a la dilación en la creación, condición impuesta por el poeta. El relato de la travesía está construido con poemas y notas del viaje que Bartra había escrito, y las vivencias de la narradora. El barco iba sobrecargado de pasajeros y el vaivén de las olas hacía que el vómito fuera algo compartido por todos y los malos olores también, “De tant en tant un soroll impetuós de font sobtada: algú vomita des del tercer prestatge” [De vez en cuando un ruido impetuoso de fuente repentina: alguien vomitando desde el tercer estante] (Murià, 2004:101). El vomito funciona como metáfora representando lo que los pasajeros querían sacar de dentro, tristeza, soledad, abandono, incertidumbre y una gran pena por todo lo perdido. El barco hizo escala en Casablanca, pero solo los pasajeros de primera clase pudieron desembarcar, los refugiados tuvieron que quedarse a bordo, vigilados por los gendarmes (Murià, 2004:101). La autora ilustra este tiempo de espera dolorosa en Casablanca con un poema y una nota de ‘Notes de viatge’ de Bartra. El poema dice, “. . .Ran d’aigua agonitza un clam de sirena, /uns àrabs criden dalt d’una xalupa. /La tarda fuig, mar endins, /coronada de gavines.” [Notas de viaje, de Bartra. El poema dice, . . .Cerca del agua agoniza un clamor de sirena, / unos árabes gritan encima de una chalupa. / La tarde huye, mar adentro, / coronada de gaviotas] (Murià, 2004:101). El apunte del viaje evoca el conflicto de afrontar la realidad representada por los rostros, el poeta quiere refugiarse en el espacio onírico, “Em fa mal tanta llum. Voldria la nit amb el seu consol d’ombra, lluny de la tirania dels rostres” [Me duele tanta luz. Quisiera la noche con su consuelo de sombra, lejos de la tiranía de los rostros] (Murià, 2004:102). Murià subraya la angustia de Bartra, “Tot l’Atlàntic parteix la nostra vida” [Todo el Atlántico parte nuestra vida] (Murià, 2004:102). Los múltiples significados del verbo “partir” se aplican al océano Atlántico, separa, divide, conecta, es un pasaje que recorrer hacia el inicio de una nueva vida, y pone en camino a Bartra y Murià en la dirección de un destino impreciso etiquetado como exilio. La narradora escribió, “Aquell vaixell ja em semblava la meva pàtria, una pàtria esmaperduda on jo havia nascut com una miseria més entre mantes brutes i cordes encarcades de salobre” [Aquel barco ya parecía mi patria, una patria desconcertada donde yo había nacido como una miseria más entre mantas sucias y cuerdas envaradas de salobre] (Murià, 2004:102). Este recuerdo resume los sentimientos y el estado psicológico de la desterrada autora que necesita imaginar una patria, aunque se compusiera de suciedad, miseria y salitre.

Llegando a los trópicos, los colores del entorno cambian, lo que la pareja agradece. El barco atracó en la bahía de Saint Thomas, en el Caribe, pero fueron rechazados por ser refugiados. Zarparon en busca de un país que los acogiera, llegaron a La Española, con poca esperanza de ser acogidos, “Com uns ocells espantats que fugen volant, nosaltres anem pel món, anem en cerca d’un racó de pau que sigui bo per l’anyorança (però ell [Bartra] diria: ‘l’enyorança no. . . sinó la difícil duresa del temps’). La ‘dolça França’ se’ns eriçà de canons. Una nau carregà les nostres vides per abocar-les a una platja càlida, a l’altra banda del mar” [Como pájaros asustados que huyen volando, nosotros vamos por el mundo, vamos en busca de un rincón de paz que sea bueno para la añoranza (pero él [Bartra] diría: ‘la añoranza no. . . sino la difícil duresa del tiempo.’ ‘La dulce Francia’ se nos erizó de cañones. Una nave cargó nuestras vidas para verterlas en una playa cálida, al otro lado del mar] (Murià, 2004:105). Ellos hubieran preferido exiliarse en Francia, pero el inicio de la Segunda Guerra Mundial les hizo buscar un lugar más estable para vivir. En la República Dominicana, antes de desembarcar, tuvieron que pasar por los tramites regulatorios. Finalmente, después de veintitrés días sin pisar tierra firme, pudieron dejar el barco, era el 22 de febrero de 1940 (Murià, 2004:105).

Una de las condiciones del exiliado es el no tener libertad de movimiento ni de decisión, depende del arbitraje e intereses de otros, sobre todo cuando nos referimos a expatriados sin poder económico, como era el caso de la mayoría de los refugiados de la Guerra Civil, incluyendo a la pareja Bartra-Murià, “Només tenen llibertat de fer el que vulguin aquells que porten cinquanta dòlars; nosaltres, com que no els tenim, hem de deixarnos transportar.” [Solo tienen libertad de hacer lo que quieran aquellos que llevan cincuenta dólares, nosotros, como no los tenemos, hemos de dejarnos transportar] (Murià, 2004:106). Frecuentemente en *Crònica*. . . se da el contrapunto de momentos tristes y situaciones deprimentes con vetas que realzan la belleza de la naturaleza asociado al binomio fealdad/belleza:

Al vespre ens fiquen en un vagó de càrrega d’un tren petit [. . .] La nit es clara, el bosc espès ple de misteris presentits. A la llum de la lluna es gronxen les ombres de les palmeres i dels plataners. La vegetació que desconeixem fa una massa olorosa. [. . .] Vivim amb els sentits desperts aquella nit de terra tropical que procurem endevinar. Bartra [. . .] és el primer a descobrir aquella maravel·la, tan nova per a nosaltres: les llumetes blaves [. . .] entre els arbres, els *cocuyos*. [Por la noche nos meten en un vagón de carga de un tren pequeño [. . .] La noche es clara, el bosque espeso y lleno de misterios presentidos. A la luz de la luna se columpian las sombras de las palmeras y de los plataneros. La vegetación que desconocemos hace una massa olorosa. [. . .] Vivimos con los sentidos despiertos aquella noche de tierra tropical que procuramos adivinar. Bartra [. . .] es el primero en

descubrir aquella maravilla, tan nueva para nosotros: las lucecitas azules [. . .] entre los árboles, los cocuyos] (Murià, 2004:106).

El contraste del bosque denso con la claridad de la noche por los efectos de la luz lunar, “és el ser [la luna] que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones ‘dolorosas’ en forma de círculo”.¹⁰⁸ La luna y la mitología que la envuelve y la asociación con la mujer son el referente onírico en ese tren que transporta a un destino sin saber si será el definitivo.

Independientemente del lugar donde se hallaran Bartra y Murià tenían que hacer frente a la necesidad de sobrevivir y buscaron la manera de hacerlo con lo que sabían hacer. El poeta tradujo sus poemas al castellano, los publicó en formato de libro artesanal, buscó recitales como forma de vender sus poemarios, además, los amigos le facilitaron una lista de personas que solían comprar textos literarios, así que con la ayuda de ese listado se echaron a la calle llamando de puerta, en puerta tratando de vender poesía para subsistir (Murià, 2004:117).

En la República Dominicana la poesía de Bartra tuvo mucha estima, los recitales se multiplicaron rápidamente, encontraron personas que les ayudaron, viajaron por toda la isla impartiendo conferencias y recitales poéticos, pero llegó un momento en que se dieron cuenta de que no podían quedarse allí, habían llegado al límite de ventas de los poemarios de Bartra, no se podía esperar ningún tipo de crecimiento intelectual en una isla tan pequeña y de intereses literarios restringidos, “S’esgotaven per a nosaltres tots els recursos de l’illa, ja no restaven compradors de llibres. [. . .] Tots els qui han estat en les nostres condicions saben quina sensació d’empresonament produeix una illa; el mar tanca més fortament que les reixes.” [Se agotaban todos los recursos de la isla, ya no quedaban compradores de libros. [. . .] Todos los que han estado en nuestras condiciones saben que sensación de encarcelamiento produce una isla; el mar cierra mas fuertemente que las rejas] (Murià, 2004:129). El tema del mar resurge aquí como agobiante, a pesar de estar en una isla el agua les cierra puertas en vez de ser una senda hacia nuevos caminos.

Después de semanas en busca de algún país que los admitiera, embarcaron hacia Cuba, “Fou una travessia bella i tranquil·la. Recordant com havíem estat transportats d’Europa a Amèrica, viatjar en qualitat de passatgers normals de tercera classe ens semblava una delícia” [Fue una travesía bella y tranquila. Recordando como habíamos sido transportados de Europa a América, viajar en calidad de pasajeros normales de tercera clase nos parecía una delicia] (Murià,

¹⁰⁸ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. p. 290.

2004:129). Cuando llegaron al puerto de La Habana fueron llevados al campamento militar de Tiscornia¹⁰⁹ en categoría de refugiados (Bacardí, 2004:91). Temían tener que quedarse allí hasta que les llegara el visado para irse a México, pero con el pago de cinco dólares facilitados por amigos establecidos en Cuba, pudieron salir de Tiscornia (Murià, 2004:129). Según Murià, en *Crònica*. . . cuenta la estancia en la Habana como un tiempo tranquilo, comiendo helados, paseando, participando en tertulias con amigos y por supuesto, escribiendo, pero esta descripción contrasta con lo que Bacardí narra:

. . .el règim dictatorial de Fulgencio Batista no els tolerava cap tipus d'activitat remunerada [. . .] La major part de les hores del dia llegien i escrivien, en una situació provisional desasossegadora. [. . .] reapareixien els dubtes, la foscor, en una dona de conviccions fermes que es negava ella mateixa, tot el que havia estat, per reeixir en la nova vida de parella; en un estil sincopat, anotava el 18 de juliol, des de l'Havana, en el Carnet de la meua vida: ¿Què tinc? Cerco. . . Cerco. . . / M'he perdut. / 'Les dones están incapacitades per als grans ideals col·lectius.' / Després que has dit això, he cercat la meua fe: no sabia on era. / On és, on és, la meua fe? [. . .] / per a tu no sóc cap part vital. Sóc una comoditat. / He sofert anys i anys per a arribar a la suprema, perfecta realització de la meua vida: ésser una comoditat casual. / Tot el que sento és aire i aire. / No tinc res a dins. [. . .] / has fet que perdi tot el que podia afirmar. Ara tot és fum i dubte. Em sento condemnada a ésser bestioleta feliç. [el règimen dictatorial de Fulgencio Batista no les toleraba ningún tipo de actividad remunerada [. . .] La mayor parte de las horas del día leían y escribían, en una situación provisional desasossegadora. [. . .] reaparecían las dudas, la oscuridad, en una mujer de convicciones firmes que se negava a sí misma, todo lo que había sido, para resurgir en la nueva vida de pareja; en un esilo sincopado, anotaba el 18 de julio, desde la Habana, en el Carnet de la meua vida: ¿Qué tengo? Busco. . . busco. . . / Me he perdido. / 'Las mujeres están incapacitadas para los grandes ideales colectivos ' / Después que has dicho esto, he buscado mi fe: no sabía dónde estaba. / Dónde está, dónde está, mi fe? [. . .] / para ti no soy ninguna parte vital. Soy una comodidad. / He sufrido años y años para llegar a la suprema, perfecta realización de mi vida: era una comodidad casual. / Todo lo que siento es aire y aire. / No tengo nada dentro. [. . .] / has hecho que pierda todo lo que podía afirmar. Ahora todo es humo y duda. Me siento condenada a ser un animalito feliz] (Bacardí, 2004: 91-92).

En este monólogo interior Murià se pregunta en qué cree, siente que se ha entregado en cuerpo y alma al poeta, pero él la trata como un objeto conveniente. En este momento, la autora duda de si Bartra es el hombre con el que ha soñado toda su vida, siente haber perdido la categoría de ser humano por verse condenada a hacer de animal de compañía. La estancia en Cuba duró cinco meses y medio hasta que pudieron partir hacia México.

¹⁰⁹ Tiscornia era un campamento militar donde el gobierno cubano albergaba toda clase de personas inmigrantes, refugiados, practicamente cualquier persona que no era cubana y que no se le podia encarcelar. Por suerte, “. . . van poder sortir [Bartra-Murià] gràcies a les gestions de l'exregidor de l'Ajuntament de Barcelona Vicenç Bernades, establert a l'illa des del principi de la Guerra civil” [pudieron salir [Bartra-Murià] gracias a las gestiones del exconcejal del Ayuntamiento de Barcelona, Viçens Bernades] (Bacardí, 2004:91).

Ya instalados en México, la autora trata de hacer una variedad de trabajos para subsistir. Alguna amistad se quebranta y otras florecen como la del escritor, Pere Calders. Al cabo de un tiempo y poco a poco, se estabilizaron económicamente, los encargos de traducción empezaron a proliferar. El poeta trabajaba en la creación de *Màrsias i Adila*. Murià se da cuenta de que el poeta vive el paisaje catalán por encima del mexicano, no ha interiorizado ni aceptado la realidad del nuevo espacio, en su mente los símbolos de su cultura de origen se resisten a cambiar por los del presente, “Allà fou escrit el ‘Cant de Màrsias’. En aquell lloc, entre aquells perfums i aquells fullatges bells als sentits i estranys al cor, les més pures visions de Catalunya es ritmaren miraculosament” [Allí fue escrito el ‘Cant de Màrsias’. En aquel lugar, entre aquellos perfumes y aquellas hojas bellas a los sentidos y extrañas al corazón, las más puras visiones de Cataluña se rimaron milagrosamente] (Murià, 2004:156). La autora sigue contando la resistencia psicológica y emocional que el poeta demostraba al no permitir que el paisaje real de donde vivía trascendiera y tuviera un lugar en su creación:

Aquella dissociació existí durant molt temps. Tot el que Bartra escrivia portava inspiració llunyana o interior: món, patria o ànima. Mèxic al cap de dotze anys encara no havia suscitat res, excepte una impressió del desolat cementiri de Tetela, [. . .] i fou negant-lo: ‘Oh terra sense autumnes, de ràpides entranyes, / de déus feixucs i ingràvits colibrís: / no em lliga allò que serves, i, mirant les muntanyes, / més certes sento les del meu país.’ [Aquella disociación existió durante mucho tiempo. Todo lo que Bartra escribía traía inspiración lejana o interior: mundo, patria o alma. México al término de doce años aún no había suscitado nada, excepto una impresión del desolado cementerio de Tetela, [. . .] y fue negándolo: ‘Oh tierra sin otoños, de rápidas entrañas, / de dioses pesados e ingravidos colibrís: / no me ata lo que guardas, y, mirando las montañas, / más ciertas siento las de mi país].

Confesso que jo no comprenia del tot per què la poesia de Bartra es retreia del país on havíem viscut tant de temps. [. . .] Havien de passar més anys encara, fins a esprèmer del tot el record i l’esperança, perquè el poeta obrís els ulls i el cor i rendís el pensament a les veritats d’aquest país al qual aniríem incrustant-nos lentament. [. . .] sota els guaiabers, pensaba en blats i roselles. [Confieso que yo no comprendía del todo porque la poesía de Bartra se retraía del país que habíamos vivido por tanto tiempo. [. . .] Habían de pasar más años aún, hasta exprimir del todo el recuerdo y la esperanza, porque el poeta abriese los ojos y el corazón y rindiera el pensamiento a las verdades de este país al cual iríamos incrustándonos lentamente. [. . .] debajo los guayabales, pensaba en trigos y amapolas] (Murià, 2004:156-157).

La descripció que Murià fa de los sentiments de Bartra reflecta con exactitud las teorías del exilio, la imposibilidad de alejarse mentalmente del origen, dando lugar a una existencia estructurada por capas, la interior contendría los recuerdos acuñados del lugar de origen y la más

superficial la vida diaria en el lugar de acogida. Las raíces nunca se arrancan se extienden y bifurcan al desarrollar otras de acuerdo con la realidad que se vive en el presente.

La gestación de *Màrsias i Adila* coincidió con el segundo embarazo de la esposa, mientras el poeta terminaba la obra, debatía vehementemente, “—Acabaré aquest cant, abans? Quin fill arribarà primer? [. . .] —No, el fill d’Adila no serà abans” [¿Acabaré este canto, antes? ¿Qué hijo llegará primero? [. . .] No, el hijo de Adila no será antes] (Murià, 2004:159). Aquella misma noche, la autora dio a luz a una niña que llenó de felicidad a Bartra porque precisamente deseaba una hija, se le impuso el mismo nombre que la madre del poeta, Elionor (Murià, 2004:159). Esta nueva vida impactó la sensibilidad creadora y trazó un hilo entre las vivencias de Bartra y Murià, “A mi em semblava tant meu com d’Adila el crit de [Bartra] ‘joia, joia, joia de l’etern naixament!’” [A mí me parecía tan mío como de Adila el grito de [Bartra] ‘júbilo, júbilo, júbilo del eterno nacimiento!'] (Murià, 2004:159).

La familia Bartra-Murià volvió a encontrarse con dificultades económicas y el poeta, aconsejado por un buen amigo, solicitó una beca Guggenheim para ir a los Estados Unidos. Después de pasar meses angustiados sin respuesta, llegó la esperada misiva con la concesión de la beca. La pareja se sintió entusiasmada por salir de México y poder vivir y trabajar, según ellos, en un país con diversidad cultural y de mentalidad abierta. La cultura estadounidense y sobre todo la literatura no se les hacía extraña, habían trabajado en traducciones del inglés al español de varios autores de habla inglesa.

El capítulo “Començ de l’interludi” [Inicio del interludio] narra el recorrido de México a Estados Unidos, “. . . creiem que potser Mèxic s’allunyava definitivament de nosaltres. No era això. No era una segona part de la nostra vida. Era el començ d’un interludi, d’una nova etapa episòdica entre les diferents etapes juxtaposades, que fan la nostra vida d’exili” [. . . creíamos que quizás México se alejaba definitivamente de nosotros. No era eso. No era una segunda parte de nuestra vida. Era el inicio de un interludio, de una nueva etapa episódica entre las diferentes etapas yuxtapuestas, que hacen nuestra vida en el exilio] (Murià, 2004:164). El periodo de estancia norteamericana no fue nada fácil, precisamente durante aquella estancia la unión de la pareja se resquebrajó, “. . . començà l’únic període de la nova vida en la qual hi ha alguns moments de separació en les nostres perspectives. Fins aleshores, [. . .] havíem estat *nosaltres* els qui vivíem, vèiem, sentíem, suportàvem i fruïem. De l’etapa dels Estats Units [. . .] n’hauré de parlar dient *ell* i dient *jo*. Forçosament [. . .] hauré d’explicar dues vegades l’estada al país del Nord; primer la de

Bartra, [. . .] després la meva” [comenzó el único periodo de la nueva vida en la cual hay algunos momentos de separación en nuestras perspectivas. Hasta entonces, [. . .] habíamos sido *nosotros* los que vivíamos, veíamos, sentíamos, soportábamos y disfrutábamos. De la etapa de los Estados Unidos [. . .] tendré que hablar diciendo *él* y *yo*. Forzosamente [. . .] tendré que explicar dos veces la estancia en el país del Norte; primero la de Bartra, [. . .] después la mía] (Murià, 2004:164). La separación de las voces es un ejercicio de buenas intenciones, pero la voz narradora sigue siendo una, la de la autora-narradora a pesar de la bifurcación de los pronombres.

La autora narra la estancia en los Estados Unidos primero focalizándose en su esposo, retrata el rincón del artista, como es habitual, “Entre dues d’aquelles finestres. Bartra tenia l’escriptori.” [Entre dos de aquellas ventanas. Bartra tenía el escritorio] (Murià, 2004:165). Los capítulos Nova York, La Cabana dels Aurons y Bayville son espacios donde habita la familia Bartra-Murià y el poeta continúa creando con el paisaje en mente. El marco es idílico, bosque, lago, playa, intimidad, libertad. Él trabajaba en *Odiseu* paralelamente lee *La Odisea* de Homero, la narradora se centraba en las actividades familiares especialmente las del autor y los poemas que él va produciendo. El lenguaje poético es el dominante al contar la relación tan estrecha entre naturaleza y poesía como se van trenzando las experiencias norteamericanas.

La voz del *yo* toma la narración en el capítulo, ‘La meva historia’ [Mi historia]. Sienta las bases desde el principio anunciando, “ara emprendré el relat [. . .] des de la meva posició.” [ahora emprenderé el relato [. . .] desde mi posición] (Murià, 2004:181). Murià tenía la esperanza de poder quedarse en Norteamérica, pero esto no fue así, y se da cuenta de la sobrevaloración que había hecho de este país, por lo tanto, se siente frustrada (Murià, 2004:181). Relata su papel en la dinámica familiar haciendo una crítica de los estereotipos femeninos, “. . .què importen, [. . .] els nervis, les decepcions i l’estat d’ànim d’una dona? Totes les dones tenen nerviosismes i mals humors. [. . .] aquesta dona, amb desagradables moments d’exasperació com totes, queixosa com totes (l’única diferencia [. . .] era que rara vegada expressava exteriorment les queixes), era la companya d’Agustí Bartra, i tot allò repercutia en ell” [que importan, [. . .] los nervios, las decepciones y el estado de ánimo de una mujer? Todas las mujeres tienen nerviosismos y malos humores. [. . .] esta mujer, con momentos desagradables de exasperación como todas, quejica como todas (la única diferencia [. . .] era que raramente expresaba exteriormente las quejas), era la compañera de Agustí Bartra, y todo aquello repercutía en él] (Murià, 2004:181). Estos estereotipos femeninos, los estados nerviosos, la histeria, Murià parece aceptarlos sin un mínimo de crítica,

silenciando sus frustraciones que ocurrían en la relación de pareja para no afectar la producción poética de Bartra.

Desde el punto de vista de la narradora el inicio de la distanciaci3n entre ella y Bartra fue la gran urbe, Nueva York, que hacfa imposible hacer todo juntos como antes, en ese momento tenfan a Roger, hijo mayor y a la pequefia, Eli, la movilidad en la metr3polis no era f3cil, el transporte p3blico, las inclemencias del tiempo, hacfan que las salidas por la ciudad fueran solamente las necesarias; todo esto empez3 a separar a la pareja, y especialmente Bartra se dio cuenta que podfa manejarse solo, y quiz3s era un incentivo volver a sentir y ver el mundo a trav3s de sus propios ojos, sin los filtros de ella (Muri3, 2004:182). El amor de la autora por el poeta era posesivo y absorbente, una maana de paseo por Manhattan con Roger vieron a los patinadores del centro Rockefeller. Al llegar a casa lo cont3 a 3l:

—Ja ho he vist. —Per qu3 no m'ho havies dit? [. . .] —Perqu3 et poses tan nerviosa. . . Aquell petit incident em colp3 tant, que mai no se m'esborrar3 de la mem3ria. Vaig recon3ixer que ell tenia ra3, que em sentfa trasbalsada i m'exasperava cada vegada que ell fru3a, veia, admirava quelcom sense mi [. . .] la meva actitud irraonable augmentava la separaci3 i el portava per primera vegada a guardar-se per a ell tot sol les impressions, a callar-se fets, a no compartir amb mi almenys els comentaris, ja que les circumstancies ens privaven de compartir els moments. [Ya lo he visto. —¿Por qu3 no me lo hab3as dicho? [. . .] —Porque te pones tan nerviosa. . . Aquel pequefio incidente me golpe3 tanto, que nunca se me borrar3 de la memoria. Reconoc3 que 3l tenfa raz3n, que me sentfa trastornada y me exasperaba cada vez que 3l disfrutaba, ve3a, admiraba algo sin m3 [. . .] mi actitud irrazonable aumentaba la separaci3n y lo llevaba por primera vez a guardarse para 3l solo las impresiones, a callarse hechos, a no comunicarse conmigo al menos los comentarios, puesto que las circunstancias nos privaban de compartir los momentos] (Muri3, 2004:182).

La evocaci3n de estereotipos femeninos, construidos por la sociedad patriarcal para mantener a la mujer alejada de la toma de decisiones pol3tico-sociales, en un texto escrito por una mujer que luch3 por la igualdad entre hombres y mujeres, demuestra que, en ciertos momentos, Muri3 no pudo escapar a los moldes de su 3poca y los reprodujo con su actitud hacia Bartra. La narradora aboca todas las quejas que tiene del esposo en el texto confrontando lo que la tradici3n espera de la mujer y c3mo actu3 sobre ella este canon establecido, lo relata de una forma directa y tal como lo sufri3, as3 provoca la reflexi3n en el lector. Ella se queja de que el poeta, estando en la Rep3blica Dominicana, se neg3 a trabajar en otra cosa que no fuera relacionada con la literatura, por eso la autora tuvo que trabajar para mantener a la familia y recuerda las palabras que le decfa su madre, “. . .a Villa Rosset, les murmuracions de la meva mare, [. . .] contra ‘aquell p3tol’, aquell ‘gandul’ que es passava hores ajagut llegint, que es feia portar l'esmorzar al llit, que s'escapolia

en el posible de les feines domèstiques que li pertocaven. . . 'Pobra filla meva —deia—, amb aquest dròpol!' [en Villa Rosset, las murmuraciones de mi madre, [. . .] contra 'aque'l vagabundo', aque'l 'gandúl' que se pasaba horas tumbado leyendo, que se hacía llevar el desayuno a la cama, que huía en lo posible de los trabajos domésticos que le correspondían. . . 'Pobre hija mía —decía—, con este que escabulla el trabajo] (Murià, 2004:183). En los momentos de conflicto estas palabras de su madre le resonaban en la memoria dando lugar a un cierto resentimiento hacia Bartra. El otro tema de discusión es la idealización de la maternidad y paternidad, Murià siempre había querido ser madre, cuando esto ocurrió ella tenía la esperanza de que tener hijos les iba a unir y a engrandecer el amor:

El fill augmenta l'amor, [. . .] però a vegades, per l'exclusivisme que exigeix, fa més fredes o més aspres les manifestacions. [. . .] sense adonar-me'n; ell degué copsar un cert canvi amb mi [. . .] després del naixement del fill ocorregué entre nosaltres, [. . .] algún fregadís; [. . .] I la culpa en gran part era meva, perquè jo no sabia veure la situació des de la banda d'ell i només en tenia la meva visió parcial. [. . .] l'amor em donava comprensió i em feia superar-ho tot. Fou en aquella época precisament quan vaig començar aquesta Crònica, en un de tants moments apassionats; i vaig continuar-la en pacient, constant, fidel tasca d'amor i de fe. [El hijo aumenta el amor, [. . .] pero a veces, por el exclusivismo que exige, hace más frías o ásperas sus manifestaciones. [. . .] sin darme cuenta; él debió captar un cierto cambio conmigo [. . .] después del nacimiento del hijo ocurrió entre nosotros, [. . .] algún roce; [. . .] Y la culpa en gran parte era mía, porque yo no sabía ver la situación desde el lado de él y sólo tenía mi visión parcial. [. . .] el amor me daba comprensión y me hacía superarlo todo. Fue en esa época precisamente cuando empecé esta Crónica, en uno de tantos momentos apasionados; y la seguí en paciente, constante, fiel trabajo de amor y de fe] (Murià, 2004:184).

Solo se puede explicar esta sumisión al esposo por parte de Murià, por la gran fuerza que ejercen los convencionalismos culturales y la resistencia a romperlos, porque en el fondo, la inercia a la imitación de la conducta que se ha aprendido en el seno familiar es la más fácil de repetir.

Lo cierto es que contrariedades no les faltaron en Estados Unidos. La división de tareas domésticas se perfila en una mañana de invierno, habiendo caído una nevada considerable, se les estropeó la calefacción y alguien tenía que ir a avisar al dueño, "Jo creía que hi havia d'anar l'Agustí, [. . .] ell, [. . .] se sentía amb poques ganes d'aixecar-se del llit i sortir al defora. Discutírem. I a mi s'escapà l'expressió de la idea que duia a dins: —ets un egoísta! La seva reacció fou tan violenta que m'esvarà. Llançà una mala paraula, [. . .] Mai no l'havia vist tan furiós contra mi [. . .] Espantada, em vaig posar a plorar. Durà minuts només. Férem les paus i jo, realment penedida, vaig prometre, a ell i a mi mateixa, no dir-li mai més egoísta" [Yo creía que tenía que ir Agustí, [. . .] él, [. . .] se sentía con pocas ganas de levantarse de la cama y salir fuera. Discutimos.

Y a mí se me escapó la expresión de la idea que llevaba dentro: —¡eres un egoísta! Su reacción fue tan violenta que me espantó. Lanzó una mala palabra, [. . .] Nunca le había visto tan furioso contra mí [. . .] Asustada, me puse a llorar. Duró minutos sólo. Hicimos las paces y yo, realmente arrepentida, le prometí, a él y a mí misma, no decirle nunca más egoísta] (Murià, 2004:185).

La autora vive la influencia de la naturaleza, el sol, el frío, la nieve, el viento, los árboles, las flores, el agua en forma de lago, río, o mar, así es como Murià expresa su relación personal con el espacio natural donde habita. El poeta tiene otro nexo con la naturaleza. Bartra siente la tierra como lugar donde las raíces están asentadas y la vida se inicia y nace de ella, la tierra como símbolo de la madre. Sus poemas están plagados de léxico que honra la naturaleza asociada a simbolismos, “Tu i el mar! Tu i el mar! [. . .] El teu foc es barreja amb la llum de l’aurora / quan l’atlàtic anhel en ton cos arremora / el gran somni del vent . . . Mon ànima et veu com / un arbre de coral, ple de fruita daurada, / que creix devers el cel de la meva mirada. / Jo i el mar! En faré el cassal del teu nom!” (Bayville, 20 de desembre de 1949)” [¡Tú y el mar! ¡Tú y el mar! [. . .] Tu fuego se mezcla con la luz de la aurora / cuando el atlántico anhelo en tu cuerpo arremora / el gran sueño del viento. . . Mi alma te ve como / un árbol de coral, lleno de fruta dorada, / que crece hacia el cielo de mi mirada. / ¡Yo y el mar! ¡Haré la casa de tu nombre! (Bayville, 20 de diciembre de 1949)”] (Murià, 2004:190). La naturaleza restablece el equilibrio psicológico y espiritual de Murià, “. . . els boscos m’havien restablert i el mar em tonificava; l’equilibri, l’alegria, la calma, feren radiant el meu aspecte, feliç la nostra vida i més encès el nostre amor” [los bosques me habían restablecido y el mar me tonificaba; el equilibrio, la alegría, la calma, hicieron radiante mi aspecto, feliz nuestra vida y más encendido nuestro amor] (Murià, 2004:189).

El bienestar interior que la narradora sentía no duró mucho, debido a las obligaciones contraídas por la beca, él tenía que ausentarse de la familia, este alejamiento exasperaba a ella, los miedos de separación la acechaban y desestabilizaban su equilibrio emocional, escribió en su cuaderno, “Ell és a Middletown. Fa quatre dies que estic sola. [. . .] La carta d’ahir era amorosa i trista, la d’avui és descriptiva i optimista. Demà a aquesta hora serà aquí! He llegit quaranta vegades la carta d’ahir, la d’avui només quatre o cinc” [Él se encuentra en Middletown. Llevo cuatro días sola. [. . .] La carta de ayer era amorosa y triste, la de hoy es descriptiva y optimista. ¡Mañana a esa hora estará aquí! He leído cuarenta veces la carta de ayer, la de hoy sólo cuatro o cinco] (Murià, 2004:191). En la primera carta, fechada el 19 de abril, 1950, le decía, “Anna meva [. . .] T’estimo” [Anna mía [. . .] Te quiero] repitiendo estas palabras cinco veces a lo largo de la

carta con otras frases amorosas, “Em sento sol sense tu. [. . .] sense tu sóc home perdut. T’estimo, noia meva [. . .] no sé escriure’t. Només sé estimar-te, Anna [. . .] per tu, la meva ànima i el meu cos.” [Me siento solo sin ti. [. . .] sin ti soy hombre perdido. Te amo, muchacha mía [. . .] no sé escribirte. Solo sé amarte, Anna [. . .] para ti, mi alma y mi cuerpo] (Murià, 2004:191). En la segunda carta, fechada el 20 de abril, 1950, se puede apreciar un notable cambio de tono:

Anna meva: M’acabo de llevar. Ahir fou un dia millor que abans d’ahir. [. . .] Ara sortiré cap a la biblioteca de la Universitat [. . .] Aquest vespre anem a sopar [. . .] Petons i abraçades. [. . .] Adéu, bonica. [Anna mía: Me acabo de levantar. Ayer fue un día mejor que antes de ayer. [. . .] Ahora saldré hacia la biblioteca de la Universidad [. . .] Esta noche vamos a cenar [. . .] Besos y abrazos. [. . .] Adiós, bonita] (Murià, 2004:191).

Este cambio tan rápido del poeta puso en guardia a Murià dándose cuenta de que él podía vivir sin ella, pero ella no podía vivir sin él. Como buena esposa enamorada la narradora engalanó el dormitorio con ramas verdes y escondió toda su tristeza y recelos, era su obligación recibir al esposo-héroe con sonrisas y alegría, sus sentimientos pasaban a un segundo término. Para agravar las cosas la esposa de un amigo le dio a Bartra una cazuela para llevar a casa. Al segundo día la autora ya no pudo contener sus sentimientos y estalló, llamó a la cazuela, “la cassola simbòlica” (Murià, 2004: 190). Este utensilio de cocina simbolizaba la tradición de la mujer dedicada a las labores del hogar mientras él [esposo] viaja, se reúne con amigos y desarrolla su vida profesional sin problemas ni obstáculos.

El estado psicológico de Murià empeoró hasta el punto de que detuvo la escritura de *Crònica*. . . y del diario, sobretodo el diario que siempre la había acompañado. Le temblaban las manos y no podía escribir a mano como acostumbraba (Murià, 2004:192-193). El que la crisis matrimonial y personal la llevara a sentir repugnancia por la escritura, cuando el escribir siempre había sido lo que la mantenía viva, era símbolo de renunciar a la vida. La pareja Bartra-Murià finalmente no pudo quedarse en Estados Unidos y regresaron a México. Ella poco a poco fue restableciéndose y reencontró el equilibrio psicológico necesario para seguir su camino de creación.

El capítulo ‘Vuit dies per carretera’ [Ocho días por carretera] traza el paso del norte al sur, saboreando y viviendo a fondo lo que el paisaje natural y cultural les ofrecía. Hicieron esta travesía en autobús, con lo cual da al lector la oportunidad de percatarse de las diferencias de cada lugar por el que van pasando. La narradora describe los lugares con riqueza semántica, en Saint Louis, Missouri, experimenta el segregacionismo y cuanto más al sur más oscura es la piel de la población

y la pobreza aumenta en porcentaje equitativo. Los colores ocres y rojizos del otoño norteno han quedado atrás, la tierra del sur es seca y árida. Los servicios de hoteles y restaurantes son buenos hasta que al pasar la frontera con México este aspecto hospitalario cambia y la limpieza es dudosa. El paisaje mexicano es distinto, campos fértiles, naranjales y se divisan las montañas de la Sierra Madre. Se enfrentan a la última etapa del viaje, disfrutaban enormemente del paisaje montañoso y de los pueblos indígenas que atraviesan (Murià, 2004:195-196), finalmente llegan a México D.F., es como volver a empezar, “. . . l’exili a Mèxic, aquesta vegada perquè, a poc a poc, amb els anys es convertís en residència.” [el exilio a México, esta vez porque, poco a poco, con los años se convirtió en residencia] (Murià, 2004:196).

A lo largo de *Crònica*. . . Murià ha ido construyendo la imagen del poeta artista, que pinta imágenes con palabras, al final, en el capítulo, ‘Gira-sols’ [Girasoles] la autora revela esta sensación suscitada y presentida en numerosos pasajes anteriores, “El color del meu poeta és el groc, com el del pintor —Van Gogh— a qui se l’ha comparat i que ell estima. [. . .] La flor de la seva poesia és el gira-sol; [. . .] aquesta flor té l’impuls d’ell mateix: sempre girant-se cap a la llum i d’esquena a l’ombra” [El color de mi poeta es el amarillo, como el del pintor —Van Gogh— a quien se lo ha comparado y que él estima. [. . .] La flor de su poesía es el girasol; [. . .] esta flor tiene el impulso de sí mismo: siempre girándose hacia la luz y de espaldas a la sombra] (Murià, 2004:197). El grupo semántico flor y flor de girasol forma un contraste que por una parte alude a ternura, delicadeza y sensibilidad y otra firmeza, robustez y corpulencia. La identificación de Bartra con el girasol, en su propiedad heliotropica, expresa la búsqueda de la luz para encontrar la verdad y la justicia social, temas que preocupaban tanto al poeta como a la autora.

El regreso a México marcó un volver a empezar más o menos. Murià volvió a trabajar para *Confidencias*,¹¹⁰ hacía adaptaciones que no eran interesantes ni bien pagadas, pero contribuían a la subsistencia familiar. Bartra encontró trabajo en la librería Juárez, “. . . els matins el poeta seia a la seva taula, i creava. Ran de finestra, cara a la llum [. . .] creava, donava una poesia cada cop més profunda i intensa. Els poemes de més rigor formal que havia escrit aleshores són fills d’aquell període: ‘Als llavis del silenci’. Amb ells arriba a l’extrem de l’exigència que predominarà ja sempre en la seva obra” [por las mañanas el poeta se sentaba a su mesa, y creaba. A ras de ventana, cara a la luz [. . .] creaba, daba una poesía cada vez más profunda e intensa. Los poemas de más rigor formal que había escrito entonces son hijos de aquel período: ‘A los labios del silencio’. Con

¹¹⁰ *Confidencias* era una revista editada en México dirigida a las mujeres con temas de interés para ellas.

ellos llega al extremo de la exigencia que predominará ya siempre en su obra] (Murià, 2004,198). Ganarse la vida siendo exiliado es difícil, pero si además uno es escritor, las barreras que hay que vencer aumentan. Una de las obras más importantes del corpus literario de Bartra es *Odisseu*; estaba planeado que se publicara en Barcelona, pero la censura lo prohibió. Entonces decidió publicarla en México. La obra tuvo éxito, pero entre el grupo que se encargaba de promocionarla había un personaje contrario a las ideas del poeta, “Ulisses, com és el seu destí, s’obria pas però perdia els companys. [. . .] Mentre *Odisseu* iniciava l’impuls de Bartra cap al món, la política internacional li destruïa l’esperança de la tornada a Ítaca. Acabat d’aparèixer el llibre, s’anuncià la proximitat del pacte que canvià definitivament la nostra sort, que ens féu vitalici l’exili” [Ulises, como es su destino, se abría paso, pero perdía los compañeros. [. . .] Mientras *Odiseo* iniciaba el impulso de Bartra hacia el mundo, la política internacional le destruía la esperanza de la vuelta a Ítaca. Acabado de aparecer el libro, se anunció la proximidad del pacto que cambió definitivamente nuestra suerte, que nos hizo vitalicio el exilio] (Murià, 2004,203). Para que *Odisseu* se diera a conocer en los círculos intelectuales mexicanos se tuvo que traducir al castellano y lo publicó El Fondo de Cultura Económica.

La narradora quiere dejar constancia del momento en que la vida de pareja, sexual, sensual, e intelectual se reinicia vehementemente, “Ho hem anomenat així: el Prodigí de Juliol” [Lo hemos llamado así: el Prodigio de Julio] (Murià, 2004,215). La autora no había experimentado aún la profunda compenetración apasionada física y espiritual con el poeta y ya llevaban once años casados. Registró en su cuaderno, “18 de juliol de 1955. —Des del dia 8, divendres, dura la crisi fulgurant. Avui estic malalta del clímax d’anit. [. . .] ha començat en la nostra unió la crisi més prodigiosa que es pugui imaginar. Ha durat. . . dotze dies. . . i no s’ha acabat. . . Lligada amb la creació de *Ram i Maiala*. . .” [18 de julio de 1955. —Desde el día 8, viernes, dura la crisis fulgurante. Hoy estoy enferma del clímax de anoche. [. . .] ha empezado en nuestra unión la crisis más prodigiosa que se pueda imaginar. Ha durado. . . doce días. . . y no se ha acabado. . . Entroncada con la creación de *Ramo y Maiala*] (Murià, 2004:215). Bartra nunca terminó esta obra de teatro, *Ram i Maiala*,¹¹¹ la cual era mimética de lo que les ocurría en la vida real. La historia era acerca

¹¹¹ Oriol González (2008:315) explica, “*Ram I Maiala*, está asociada a la experiencia personal de Bartra y Murià y al prodigio de julio que Murià explica en la *Crònica*. . . [. . .] Los apuntes, los esquemas e incluso algún fragmento [. . .] que dan que pensar que la intención es esta: crear una obra con dos personajes principales, Maiala, de treinta y cinco años y Ram, de treinta. Además, hay tres personajes de carácter alegórico o simbólico, son la Lluvia, la Muerte y el Viento. Los personajes se encuentran aislados en una casa, solos, al atardecer, en la sala de debajo de la casa. La obra pasa entre el atardecer, la noche y la mañana siguiente. Por lo que se intuye por las notas, porque lo que podemos leer

de un matrimonio que se encierra en una casa para recrear y vivir el amor apasionado. No se sabe si fue la obra que escribía el poeta que instigó el ‘Prodigi’[Prodigio] o viceversa. La autora describe esta experiencia como la culminación máxima que dos seres humanos pueden vivir en la unión física, sensual, e intelectual, “Fou un nou enamorament, d’inusitada violència. M’arrossegà aquell remolí, en aquell éxtasi de felicitat i tortura. No existia el món, ni la casa, ni els fills” [Fue un nuevo enamoramiento, de inusitada violencia. Me arrastró aquel remolino, en aquel éxtasi de felicidad y tortura. No existía el mundo, ni la casa, ni los hijos] (Murià, 2004: 216). Es la primera vez que la narradora se abandona en los brazos del amante poeta y deja a parte sus obligaciones de madre, se entrega al gozo del cuerpo sin remordimientos y lo comparte transformándolo en escritura. Esta actitud demuestra claramente sus convicciones de que como mujer tiene el derecho de disfrutar del cuerpo y no renunciar al deseo sexual.

Aunque la obra teatral, *Ram i Maiala*, quedara reducida a unas páginas solamente, sí, que la vivencia amorosa tuvo un resultado poético en Bartra, ‘El paradís’ [El paraíso], la voz poética es femenina, es la de Anna:

Jo no seré capaç de parlar mai com em fa parlar ell, de la manera més autèntica.
Ell ha trobat les paraules del meu veritable sentir:
M’ignoro, i sóc més jo, d’ençà que, enamorada,
com una esclava marxo darrera dels meus ulls
sempre tan plens de tu, oh verema daurada
que t’escoles a dolls dins els meus foscos trulls!
Amat, si no et tingués en somni i en desfici
seria fullam groc sota una urpa hivernal.
enjovada als teus besos, allargues mon solstici
al damunt d’una terra tendrament nupcial.
[Yo no seré capaz de hablar nunca como me hace hablar él, de la manera más
auténtica. Él ha encontrado las palabras de mi verdadero sentir:
Me ignoro, y soy más yo, desde que, enamorada,
como una esclava marcho detrás de mis ojos
siempre tan llenos de ti, oh vendimia dorada
que te esmuñes a raudales dentro de mis oscuros lagares!
Amado, si no te tuviera en sueños y en desazón
seria hojambre amarillo bajo una zarpa invernal.
Capturada por tus besos, alargas mi solsticio
encima de una tierra tiernamente nupcial] (Murià, 2004:217).

Al año siguiente, después de diecisiete años juntos, Bartra le hizo entrega del texto impreso *Poemes d’Anna* (1956). Este conjunto de poemas refleja como el poeta ve y vive a su esposa-mujer

ya son fragmentos del parlamento de Maiala, lo que Bartra pretendía era traer el teatro, el drama, o la intensidad de una crisis emocional, de una crisis sentimental”.

y compañera-autora. El amor compartido por la pareja Bartra-Murià revivió y no decayó a partir del ‘Prodigi’ [Prodigio], supieron mantenerlo y alimentarlo hasta la muerte del poeta en, 1982.

Una obra que hizo a Bartra entrar y representar la cultura e historia mexicana fue Quetzalcòatl, hasta entonces toda su creación reflejaba su país de origen no en el cual vivía, “. . . vaig expressar la meva estranyesa que, havent-hi viscut [Mèxic] tant de temps, Bartra no hagués escrit mai res sobre aquest país. Ell em contestà: —Si un dia escric quelcom de tema mexicà, serà sobre la figura de Quetzalcòatl. [. . .] durant nou anys més continuà lliurat enterament a les visions del passat i a la realitat catalana del present en el seu esperit. El seu *Odisseu* és català en el paisatge, en l’ambient, en els caràcters; Ulisses és un exiliat català d’aquest segle. Li calgué treure’s de dins tota aquella riquesa per a poder aprofitar la novament adquirida” [expresé mi extrañeza que, habiendo vivido [en México] tanto tiempo, Bartra no hubiera escrito nunca nada sobre este país. Él me contestó: —Si un día escribo algo de tema mexicano, será sobre la figura de Quetzalcòatl. [. . .] durante nueve años más continuó dedicado enteramente a las visiones del pasado y a la realidad catalana del presente en su espíritu. Su *Odiseo* es catalán en el paisaje, en el ambiente, en los caracteres; Ulises es un exiliado catalán de este siglo. Tuvo que sacarse de dentro toda aquella riquesa para poder aprovechar la nuevamente adquirida] (Murià, 2004:221). A través de la identificación con Quetzalcòatl y el ejercicio de despojarse simbólicamente de toda carga cultural anterior a la experiencia de vivir en México, el poeta abrió paso a la re-creación del mito Quetzalcòatl.

El fantasma del retorno siempre persigue al exiliado; el deseo de regresar a Cataluña siempre acompañó a Bartra, pero ¿cuándo era ético volver a la patria? Muchos exiliados se prometieron que no volverían mientras el dictador Franco estuviera en el poder. Los poemas a través de las referencias y símbolos demuestran que el poeta está físicamente en un lugar y su mente en otro, “. . . ofrena d’enyorança, insistent tramuntana. . .¹¹² [. . .] Blava Mediterranea de transparents veremes. . .[. . .] Oh Mar, del meu exili viva ombra amb diademes¹¹³ [. . .] Per a tu en qui ma vida és viatge i sojorn, [. . .] un vel on l’ombra broda l’oronell del retorn [. . .] i una embosta d’imatges amb la nostra enyorança / d’una mateixa mar i uns mateixos ocells . . .” [ofrenda de añoranza, insistente tramontana. . . [. . .] Azul Mediterránea de transparentes vendimias. . . [. . .] Oh Mar, de mi exilio viva sombra con diademas [. . .] Para ti en quien mi vida es viaje y estadía,

¹¹² El verso pertenece al poema ‘Les oliveres’.

¹¹³ Los versos pertenecen al poema ‘Estances a la Mediterrània’.

[...] un velo donde la sombra borda la golondrina del retorno [...] y un puñado de imágenes con nuestra añoranza / de un mismo mar y unos mismos pájaros] (Murià, 2004:228-29).¹¹⁴ Queda bien claro la melancolía que Bartra siente por el paisaje perdido, y como dice la narradora el poeta es su obra y la obra se construye de las experiencias visuales y sensuales vividas antes de la partida.

Bartra mantuvo un epistolario con intelectuales catalanes que habían regresado a Cataluña, especialmente Pere Calders que sus ideas coincidían con las del poeta. Entre todos los que mantenían correspondencia discutían y cuestionaban cuando llegaría el momento del regreso, la pareja Bartra-Murià no tenía duda, ni España ni Cataluña disfrutaban de libertad de expresión. Para el poeta se le hacía realmente difícil la espera, pero la creía oportuna. Antes de su regreso físico a Cataluña se publicó en Barcelona un libro de poemas, *Poemes-Primera antologia* (1954) y *Màrsias i Adila* (1957) (Murià, 2004:230-233).

Una de las cosas que el matrimonio les gustaba hacer era viajar, pero no los viajes forzados por destierro, sino los profesionales o de placer:

... els que fèiem [viatges] cap on ens portava el vent dels desterrats, [...] Aleshores érem encara uns nòmades: fills i pertinences a coll, d'ací d'allà, Nova York, New Jersey, Bayville ... sense un eix fix, sense un segur país de demà. Ara tenim un eix: la nostra llar a Mèxic. No vaguem pel món, apàtrides amb sort. Viatgem. Pàtria la portem a dins, la tenim a Mèxic, ens espera a França, on la retrobarem, la de sempre, en un aplec català ran dels Pirineus. [los que hacíamos [viajes] hacia dónde nos llevaba el viento de los desterrados, [...] Entonces éramos todavía unos nómadas: hijos y pertenencias a cuestras, de aquí de allá, Nueva York, New Jersey, Bayville ... sin un eje fijo, sin un seguro país de mañana. Ahora tenemos un eje: nuestro hogar en México. No vagamos por el mundo, apátridas con suerte. Viajamos. [La] Patria la llevamos adentro, la tenemos en México, nos espera en Francia, donde la reencontraremos, la de siempre, en un encuentro catalán a ras de los Pirineos] (Murià, 2004:234).

De estos viajes Murià relata uno por la zona de Tlacotalpan, Tehuacán y Michoacán, resalta la belleza de la naturaleza y la pobreza en que viven muchas de las gentes de la zona. Otro de los viajes al que la autora hace referencia fue el regreso a Estados Unidos por un año, al haber obtenido, Bartra, la beca de la Fundación Guggenheim por tercera vez. El hijo mayor, Roger, a causa de sus estudios en México no pudo pasar el año con la familia en Nueva York, entonces la autora decide incluir en *Crònica*. . . las epístolas enviadas a su hijo, Roger (2004: 240-41). ¿Qué aportan estas misivas al texto? Por una parte, dan testimonio del amor paternal y maternal y como anota Joaquim Espinós: “Dintre dels generosos marges de l’escriptura del jo, la carta ocupa una

¹¹⁴ El verso pertenece al poema ‘L’evangeli del vent’.

posició sens dubte privilegiada. [. . .] Tal com assenyalen els tractadistes, n'és el discurs més espontani i sincer. La presència d'un destinatari pròxim fa que els sentiments i les confidències hi ragen amb naturalitat" [Dentro de los generosos márgenes de la escritura del yo, la carta ocupa una posición sin duda privilegiada. [. . .] Tal como señalan los tratadistas, es el discurso más espontáneo y sincero. La presencia de un destinatario próximo hace que los sentimientos y las confidencias manan con naturalidad].¹¹⁵. Estas epístolas dan fe de la ternura y sensibilidad tanto del padre como de la madre hacia su hijo:

Acabo de llegir la carta que t'escriu la teva mare i no he pogut evitar que els ulls m'espurnegessin [. . .] vaig començar a pensar en tu des d'abans que naixessis, i veia de nou el rostre de la teva mare el dia, [. . .] que m'esperava [. . .] per dir-me que [. . .] podíem esperar un fill. . . [. . .] mil imatges de la teva infantesa anaven desfilant [. . .] en els meus records de tu, es gronxaven en el bressol del meu cor de pare. [Acabo de leer la carta que te escribe tu madre y no he podido evitar que los ojos se me chispearan [. . .] empecé a pensar en ti desde antes de que nacieras, y veía de nuevo el rostro de tu madre el día, [. . .] que me esperaba [. . .] para decirme que [. . .] podíamos esperar un hijo. . . [. . .] mil imágenes de tu niñez iban desfilando [. . .] en mis recuerdos de ti, se columpiaban en la cuna de mi corazón de padre] (Murià, 2004: 242).

En el texto no se ve representada la vulnerabilidad de Bartra frecuentemente, se da la imagen de un hombre fuerte que sabe lo que quiere y quiere llegar a su objetivo, pero en la manera que recuerda a su hijo es enternecedor y conecta al lector con la sensibilidad poética del autor.

La narradora y el poeta emprenden un viaje hacia Europa, "És una experiència ben estranya. Refem el camí del mar que seguïrem el mes de febrer de 1940. Aleshores ens arrencàvem al món de tota la nostra vida, i sagnàrem. Ara ens allunyem d'aquest continent on tenim el més estimat. No creïem, vint-i-dos anys enrere, que poguéssim tornar a Europa deixant el cor a Amèrica [. . .] on són els fills." [Es una experiencia muy extraña. Rehacemos el camino del mar que seguimos el mes de febrero de 1940. Entonces nos arrancaban el mundo de toda nuestra vida, y sangramos. Ahora nos alejamos de este continente donde tenemos lo más estimado. No creíamos, veintidós años atrás, que pudiéramos volver a Europa dejando el corazón en América [. . .] dónde están los hijos] (Murià, 2004: 257). No es el viaje de retorno a Catalunya, es el 1961 y aunque ganas no les falta de regresar a la patria, sólo pueden viajar por los países europeos. Entre los lugares que visitan está París y el château Roissy-en-Brie donde habían sido acogidos en la diáspora, y aunque la amargura del exilio se hizo sentir en profundidad, fue también el lugar de encuentro de Murià y

¹¹⁵ Cortés, Carles, Joaquim Espinós, Anna Esteve i Àngels Francés, Eds. *Epístola i literatura*. València: Denes, 2005

Bartra. Destejen el camino que hicieron en 1940, tratan de reconstruir la memoria de un tiempo trascendental en sus vidas y la de los compatriotas. Llegan a los Pirineos, muro natural que separa Cataluña de Francia, montañas emblemáticas que fueron el camino de huída de la diáspora de 1939. La visita a la playa de Agde, que había sido campo de concentración donde Bartra pasó varios meses, les brinda la sensación del mar Mediterráneo con su azul tan propio. Se encuentran a pocas horas de Barcelona, pero Cataluña sigue siendo el país inalcanzable (Murià, 2004: 258-260). El poeta y la narradora, de camino a Grecia, van reencontrando amistades y (re)construyendo la vida imaginada si se hubieran quedado en Europa en vez de irse a México.

El impacto que Grecia causó tanto al poeta como a la autora, “No sabría dir tot el que em donà Grècia. Ell [Bartra] mateix, escrivint al fill, deia: ‘les paraules fallen, com sempre que es tracta d’expressar coses profundes.’” [No sabría decir todo lo que me dio Grecia. Él [Bartra] mismo, escribiendo al hijo, decía: ‘las palabras fallan, como siempre que se trata de expresar cosas profundas’] (Murià, 2004:265). Para el poeta, visitar Grecia era como entrar en su propia obra repleta de mitos, pero se da cuenta de las limitaciones del lenguaje. De regreso, vuelven a detenerse en París para visitar Roissy una vez más y celebrar el aniversario de su unión. Se encuentran con gentes que recuerdan a los refugiados, pero el *château* está en muy mal estado y la autora se cuestiona, “Destruït el mite de Roissy? Aquell dia ho sembla, però jo no vull creur-ho. [. . .] Sé que aquest retorn entrarà també a la nostra mitologia. Hem vist, hem tocat Roissy, el que en resta i el que s’ha esfondrat, i hi hem seguit les nostres antigues petjades ja invisibles. En nosaltres hi ha el mite de Roissy i a Roissy hem creat el nostra mite. I al mateix temps, d’aquell paradís esvanit en un cel de records, n’hem fet una cosa viva i real.” [¿Destruído el mito de Roissy? Aquel día lo parecía, pero yo no quiero creerlo. [. . .] Sé que este retorno entrará también a nuestra mitología. Hemos visto, hemos tocado Roissy, lo que queda y lo que se ha derrumbado, y hemos seguido nuestras antiguas huellas ya invisibles. En nosotros hay el mito de Roissy y en Roissy hemos creado nuestro mito. Y al mismo tiempo, de aquel paraíso desvanecido en un cielo de recuerdos, hemos hecho una cosa viva y real] (Murià, 2004:267). Revisitar el lugar del inicio del exilio y viendo que ya no es lo mismo, ha desaparecido, ya no existe como era antes físicamente, les produce y da valor a la memoria, porque es el lugar de residencia de Roissy para ellos.

Concluye *Crònica*. . . con el capítulo ‘Darrerria’ (2004:283) que está dividido en dos partes. La primera, narra la decisión de regresar a Cataluña y la llegada a Barcelona; la segunda parte relata la enfermedad y muerte del poeta.

La narradora vuelve a reafirmar el objetivo de *Crònica* . . . :

Havia dit, [. . .] que aquesta *Crònica* s'acabaria quan jo morís. I [. . .] s'ha acabat abans. Des de les derreries de l'any 1966, un cop lliurat a l'editor l'original, no n'he escrit ni una ratlla més. [. . .] Els amics m'han preguntat [. . .] si no pensava seguir la *Crònica*; la meva resposta sempre ha estat la mateixa: ara no és necessari. Amb la meva tasca de cronista, durant vint-i-tres anys, em proposava deixar constància d'aquells fets dels quals jo era l'únic testimoni qui en tenia la referència més directa. En canvi, dels darrers anys, des del retorn, els testimonis són nombrosos. [Había dicho, [. . .] que esta *Crònica* se acabaría cuando yo muriera. Y [. . .] se ha acabado antes. Desde los finales del año 1966, una vez librado al editor el original, no he escrito ni una línea más. [. . .] Los amigos me han preguntado [. . .] si no pensaba seguir la *Crònica*; mi respuesta siempre ha sido la misma: ahora no es necesario. Con mi tarea de cronista, durante veintitrés años, me proponía dejar constancia de aquellos hechos de los cuales yo era la única testigo quién tenía la referencia más directa. En cambio, de los últimos años, desde el retorno, los testigos son numerosos] (Murià, 2004:283).

No obstante, no querer seguir de cronista, añadió en la segunda edición de 1983 el relato del regreso a la patria y las vivencias, descritas hasta el último detalle, de la enfermedad del poeta que lo llevó a la muerte.

Lo que motivó el regreso de la pareja Bartra-Murià a Cataluña fue una serie de coincidencias y lo más importante era que el poeta siempre tenía *in mente* el retorno a la patria. Francesc Vallverdú en el prólogo a l'*Obra poètica completa* decía: “És cert [. . .] que al llarg de l'obra bartriana el retorn ha anat aflorant com un ingredient bàsic, nuclear. . .” [Es cierto [. . .] que a lo largo de la obra bartriana el retorno ha ido aflorando como un ingrediente básico, nuclear] (Murià, 2004:284). La propia autora también comentaba en *L'obra de Bartra*, “El poeta tornava des de que se n'anà. . . Aquell era el retorn imaginari, poètic o en premonició” [El poeta volvía desde que se fue. . . Aquel era el retorno imaginario, poético o en premonición] (Murià, 2004:284). Entre los factores que les hizo empezar a pensar en retornar, estuvo la publicación en Cataluña de varios textos de Bartra y entre ellos el de su esposa, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* de Murià. Empezaron a recibir correspondencia de lectores y se dieron cuenta que sus textos eran reconocidos y considerados en Cataluña. El detonante que les hizo reflexionar seriamente sobre si regresar, fue el amigo Gramberg: “—Per què no torneu al vostre país? —Perquè encara hi ha el règim que motivà el nostre exili. [. . .] —insistí Gramberg—, penso que ara no teniu trenta anys per endavant com quan vàreu sortir.” [—¿Por qué no volvéis a vuestro país? —Porque todavía hay el régimen que motivó nuestro exilio. [. . .] —insistió Gramberg—, pienso que ahora no tenéis treinta años por delante como cuando salísteis] (Murià, 2004:286). En este momento Bartra estaba en Washington impartiendo clases en la universidad de Maryland, transcurría el año 1969. El diez de

enero de 1970 tomaron un avión con destino el aeropuerto del Prat, Barcelona (Murià, 2004:286). No sabían con que se iban a encontrar ni si tan siquiera les dejarían entrar al país, pero todo procedió con normalidad y las dudas se disiparon. Al pisar la patria las emociones fueron desbordantes, “Les emocions d’aquella arribada i dels primers contactes amb el nostre país están fora del meu abast de descripció. Crec que les diu amb tota la intensitat un sol vers del poeta: Terra nostra! Tu i jo. Oh!”.¹¹⁶ [Las emociones de aquella llegada y de los primeros contactos con nuestro país están fuera de mi alcance de descripción. Creo que las describe con toda la intensidad un solo verso del poeta: ¡Tierra nuestra! Tú y yo. ¡Oh!] (Murià, 2004:286-87). La unión entre alma y tierra, origen y ser, se habían separado a causa del destierro, ahora vuelven a unirse. No tuvieron ningún problema en adaptarse a la Cataluña que encontraron al regreso, aunque era muy diferente de la que habían dejado en 1939:

El retorn no ha estat una represa, no érem tan il·lògics ni tan desinformatats per a creure que trobaríem la mateixa Catalunya que havíem deixat. [. . .] ara la nostra catalanitat ja no és flotant en l’aire com a l’exili, ara camina de peus a terra. [El retorno no ha sido una reanudación, no éramos tan ilógicos ni estábamos tan desinformados para creer que encontraríamos la misma Cataluña que habíamos dejado. [. . .] ahora nuestra catalanidad ya no está flotante en el aire como en el exilio, ahora anda de pies al suelo] (Murià, 2004:288).

Vivieron en Barcelona por un tiempo, pero el poeta prefería vivir en una urbe menor y decidieron mudarse a Terrassa, ya tenían buenos amigos en esta ciudad y el ayuntamiento de la ciudad les facilitó la mudanza.

Como ya se ha dicho anteriormente, esta segunda parte del último capítulo de *Crònica*. . . está dedicado enteramente a la salud del poeta, desde el momento en que la enfermedad empieza a dar señales, hasta el desenlace final. La narradora se enfrenta a la idea de perder a su compañero de toda la vida con entereza y relata las idas y venidas del hospital, el sufrimiento del poeta y la vitalidad de éste a pesar de los problemas de salud:

. . .la poesia brollava, aquells dies: S’esdevé que no em canso de ser home en la terra, /ni d’escarpir els cabells de la llum pensativa / quan volo, transparent, disfressar d’ametller. [. . .] era una poesia de vida, com sempre la d’ell, de fam de viure, malgrat que a vegades hi apuntés l’angoixa del malalt. [. . .] després de repetir que ‘tot és nostàlgia’: Tot dos hem passat la vida / entre el grill i la campana. / Tancarem totes les portes / esperant l’allau d’aranyes! [la poesia brotava, aquellos días: Se acontece que no me canso de ser hombre en la tierra, /ni de escarpir los cabellos de la luz pensativa / cuando vuelo, transparente, disfrazarlo de almendro. [. . .] era una poesía de vida, como siempre la de él, de hambre de vivir, a pesar de que a veces apuntara la angustia del enfermo. [. . .] después de repetir que

¹¹⁶ El verso pertenece al poema ‘Cançó de joia’ de *Poemes del retorn*

‘todo es nostalgia’: Ambos hemos pasado la vida / entre el grillo y la campana. / Cerraremos todas las puertas / ¡esperando la avalancha de arañas!] (Murià, 2004:292).

El poeta mantiene un debate entre la vida y la muerte, la autora es espectadora y actante simultáneamente participando del diálogo con la muerte. Bartra siguió escribiendo hasta el último momento, entre estados de conciencia e inconsciencia. Él sentía la necesidad de comunicar sus sentimientos más que nunca porque sabía que el tiempo se le estaba acabando. En un momento de lucidez hizo prometer a Murià, “. . .Dedica la teva vida a la meva obra. . . [. . .] vaig respondre-li: —Sí, Agustí, t’ho prometo.” [Dedica tu vida a mi obra. . . [. . .] le respondí: —Sí, Agustí, te lo prometo] (Murià, 2004:298).

En la madrugada del 7 de julio de 1982, el poeta moría. Antes de enterrarlo, el poeta Miquel DescLOT leyó el poema que había escrito Bartra para esta ocasión: “Quan de mi, finalment, sols restaràn les lletres / posades com ocells damunt els cables tensos / dels esperits fidels als himnes de la vida . . . [. . .] Jo ja no tindrè rostre. A mes oïdes d’herba, / el temps farà dringar un cascavell d’estrelles. . .” [Cuando de mí, finalmente, solo quedarán las letras / puestas como pájaros encima los cables tensos / de los espíritus fieles a los himnos de la vida . . . [. . .] Yo ya no tendré rostro. A mis oídos de hierba, / el tiempo hará sonar un cascabel de estrellas] (Murià, 2004:300). El valor de las palabras que siguiendo un orden específico comunican sentimientos, sin ellas perderíamos gran parte del testimonio humano. Dando este valor a la escritura concluye *Crònica*. . . y la vida compartida de Bartra y Murià, a partir de aquí la autora afrontó su existencia en solitario y siguió escribiendo.

2.3 Narrativa desde la experiencia del exilio

Para los escritores el exilio significa perder su público, sus contactos editoriales y todo su entorno habitual y conocido, definitivamente su escritura sufrirá estas circunstancias. No obstante, estas dificultades mencionadas, Murià siguió escribiendo en su destierro, aunque no pudo publicar con la misma facilidad de cuando estaba en Cataluña. Otra de las dificultades a que se enfrentaron todos los exiliados fue encontrar algún trabajo para subsistir. La mayoría de los desterrados tuvieron que trabajar en oficios y profesiones que no habían hecho antes. El poeta Agustí Bartra, esposo de Murià, sentía una necesidad profunda de dar prioridad a su ‘voz poética’ en vez de ocuparse de buscar la forma de contribuir al sustento de la familia. La autora, como ya se ha mencionado antes, fue quién tuvo que encargarse de que no faltara nada en casa a costa de

sacrificar el tiempo que deseaba dar a su creación literaria. Así, su producción durante el exilio fue irregular, en muchos casos sus escritos permanecieron guardados en cajones por muchos años.

La narrativa de Murià escrita en el exilio incluye la novela, *Aquest serà el principi*, (1986) publicada en Cataluña a su regreso. El libro de cuentos, *Via de l'Est* (1946), testimonio de las primeras experiencias del destierro en el *château* Roissy en Brie en Francia. Es cierto que lo que se le hizo más accesible a Murià en tanto a publicar fueron historias cortas en las revistas catalanas publicadas en los países de acogida, como *Catalunya* de Buenos Aires, *Lletres y Pont Blau* de México y *Germanor* de Santiago de Chile¹¹⁷; por lo tanto, los dos textos, *El país de les fonts* (1978) y *Quatre contes d'exili* (2002) son compilaciones de las narraciones ya publicadas en las diferentes revistas mencionadas. Además, escribió dos obras para lectores jóvenes inspiradas por el país de acogida, México, *El nen blanc i el nen negre* (1947) i *El mareravellós viatge de Nico Huehuatl a través de Mèxic* (1974), en este último plasma el amor y agradecimiento que la autora sentía por México (Grifell, 1992: 59).

2.3.1 *Aquest serà el principi* (1986)

Anna Murià empezó a escribir *Aquest serà el principi* (1986) en un momento dado de su exilio al sentir la necesidad de relatar la experiencia que estaba viviendo. Decidió hacerlo de forma novelada, inspirándose en personajes que había conocido durante el periodo de la República y Guerra Civil. A medida que avanzaba el libro fue incorporando otros que conoció en México. Estos sujetos, aunque en algún caso se pueden identificar fácilmente, están contruidos con rasgos de otras personalidades del círculo de amistades de la narradora y bajo la lente de la autora.

Murià nunca se propuso una fecha para terminar el texto y trabajó en este durante casi todos los años de exilio. En principio eran dos volúmenes, pero luego los refundió en uno. Así lo explica la narradora en el prólogo, “. . .fa . . . més de quaranta anys. Sí, té [tingué] una gestació molt llarga i accidentada, ha sofert alteracions, reelaboracions, ampliacions, canvis de títol. . . Fins que, cinc o sis anys enrera, vaig renunciar a tocar-lo més i el vaig desar al fons d'un armari” (Murià, 1986:11). *Aquest serà el principi* (1986) es una novela con muchas referencias autobiográficas. La narradora apunta, “. . . explica les meves expèriencies de vida: l'ambient de la meva juventud, la

¹¹⁷ Aulet, Jaume. En la nota introductoria al texto, *Anna Murià. Quatre contes d'exili*. Ajuntament de Terrassa: 2002, p.8.

guerra, l'exili, el retorn... però, naturalment, amb personatges inventats. També hi ha reflectit en la meua obra l'ambient del Mèxic d'aquells temps.” [explica mis experiencias de vida: el ambiente de mi juventud, la guerra, el exilio, la vuelta... pero, naturalmente, con personajes inventados. También he reflejado en mi obra el ambiente del México de aquellos tiempos] (Sardà, 1990:24).¹¹⁸ Es una narración que demuestra el tipo de escritora que Murià era: honesta con sus vivencias, comprometida con los hechos históricos y agradecida a quienes le ayudaron, especialmente, a México por la acogida que le brindó a ella y a su esposo el poeta, Bartra. Toda escritura de exilio parte del trauma de la pérdida y despojo de todo lo que se ha tenido y conocido hasta el momento del destierro y si éste va precedido de una situación violenta de acuerdo con Beatriz Botero, “Las guerras son en esencia lo mismo, pues siempre traen elementos de la tragedia” (Botero, 2012:38).¹¹⁹ Todo texto perteneciente a esta categoría literaria contempla la experiencia bajo el puto de mira de la tragedia humana.

La autora siempre se sintió muy atraída por la filosofía, pero era consciente de sus limitaciones intelectuales y trató de desafiar las tradiciones que no facilitaban el que las mujeres tuvieran acceso a los estudios universitarios. En 1933 con el objetivo de prepararse para la entrada a los estudios de Filosofía y Letras de la universidad se matriculó en el *Ateneu Enciclopedic Popular* para cursar el bachillerato. Nunca pudo realizar su sueño de estudiar Filosofía y Letras porque la Guerra Civil la obligó a dejar los estudios inacabados.¹²⁰ Esta tendencia de enfocar los conflictos humanos bajo la lente de la filosofía se muestra en sus obras y concretamente en *Aquest serà el principi*, el propio título apela al concepto filosófico del tiempo. Murià se cuestiona el principio de las cosas, evoca la circularidad del tiempo y toma las riendas de éste citando al poeta:

Evoco les paraules de Paul Valéry: ‘un poema no s’acaba mai, ve un moment que s’abandona’ [. . .] Tampoc no comença, una novel·la. L’autor tria una hora de la vida dels personatges i des d’allí els explica, els fa explicar-se. No hi ha començ ni amb una naixença, perquè el nou nat no és pròpiament nou, és un complement, una continuació de vida. L’individu (el real, en el que forçosament ha d’inspirar-se la ficció) no recorda cap principi; el més remot, en la seva memòria, és una imprecisió il·limitada. [Evoco las palabras de Paul Valéry: ‘un poema no se acaba nunca, viene un momento en que se abandona’ [. . .] Tampoco comienza, una novela. El autor elige una hora de la vida de los personajes y desde ahí les explica, les hace explicarse. No hay comienzo ni con un nacimiento, porque el nuevo nato no es propiamente nuevo, es un complemento, una continuación de vida. El individuo (lo real, en el que forzosamente debe inspirarse la

¹¹⁸ Sardà, Zeneida (1990). “Anna Murià una vida arrodonida”. *Serra d’Or*, No. 368, setembre, pp. 21-24.

¹¹⁹ Botero, Beatriz (2012). *La identidad imaginada en seis novelas colombianas 2000-2010*. Tesis doctoral UW Madison, WI

¹²⁰ Fernández Figueras, Jordi. En *Reflexions de la vellesa*. p.13

ficción) no recuerda ningún principio; lo más remoto, en su memoria, es una imprecisión ilimitada] (Murià, 1986: 9).

Al ser una obra que la autora la escribió durante un largo periodo no podemos saber qué lecturas influenciaron su perspectiva sobre el tiempo, pero sí que es cierto que de la manera que lo expresa no es el tiempo vital lineal de un principio y fin como Homero lo entendía, sino que es el tiempo circular, con una mayor relación con los ciclos de la naturaleza que fluyen sin un final aparente. En su último libro, *Reflexions de la vellesa* (2003) la autora menciona el cuento de Julio Cortázar, *El perseguidor* y reflexiona sobre la relación entre la existencia humana y el tiempo:

El temps, la manera de sentir el temps, l'ambigüitat del temps en l'esperit humà. És al conte *El perseguidor*. 'Això ho vaig tocar demà', diu el saxofonista de Cortázar. Per què no diem nosaltres: ahir vindré? o: demà ho faig millor? Tenim un concepte il·lògic del temps. El temps no és mai present, Cortázar se n'adona, amb una certa angoixa, i ens la comunica. L'ambigüitat del temps, i també la del lloc. 'Allí, però on, com?', pregunta en el títol d'un conte, i segueix preguntant-ho durant tot el relat. És que —té raó, ell— no sabem on és aquí, allí o allà; si som allí, no sabem com. Quina angoixa. Però al mateix temps, quin alleujament sospitar que no hi ha passat ni present ni futur, ni més ençà ni més allà. D'això ell, Cortázar, en diu les 'hipòtesis tempoespaciales'. Pero per a mi és l'ambigüitat del temps i de l'espai. [El tiempo, la forma de sentir el tiempo, la ambigüedad del tiempo en el espíritu humano. Está en el cuento *El perseguidor*. 'Eso lo toqué mañana', dice el saxofonista de Cortázar. Por qué no decimos nosotros: ¿ayer vendré? o: ¿mañana lo hago mejor? Tenemos un concepto ilógico del tiempo. El tiempo nunca está presente, Cortázar se da cuenta, con cierta angustia, y nos la comunica. La ambigüedad del tiempo, y también la del sitio. 'Allí, pero ¿dónde, cómo?', pregunta en el título de un cuento, y sigue preguntándolo durante todo el relato. Es que —tiene razón, él— no sabemos dónde está aquí, allí o allá; si estamos allí, no sabemos cómo. Qué angustia. Pero al mismo tiempo, qué alivio sospechar que no ha pasado ni presente ni futuro, ni más alza ni más allá. A esto él, Cortázar, dice las 'hipótesis tempoespaciales'. Pero para mí es la ambigüedad del tiempo y del espacio (Murià, 2003:119-20).

La narración, *Aquest serà el principi* está estructurada en seis capítulos, que cubren un largo periodo tanto personal como histórico. Abarca desde la segunda República, Guerra Civil, exilio y regreso al lugar de origen, Cataluña. La intención de la autora al escribir la novela fue contar la evolución de una serie de personajes desde la infancia hasta la madurez a través de las experiencias personales de cada individuo y las situaciones político-sociales que afectaban a todos los ciudadanos en general. La narración se hizo demasiado extensa para publicarla y la editorial le pidió que la rehiciera. La autora decidió eliminar los capítulos que relataban el origen e infancia de los personajes y empezar el texto en el momento que la Segunda República se veía en peligro de caída.

Los títulos de los capítulos son sugerentes y trazan la línea sobre lo que trata cada uno de ellos: «I. El camí del trasbals», relata el inicio y exaltación que produjo entre la población el inicio de un sistema político democrático como se esperaba que fuera la segunda República, pero pronto se vio atacada por revueltas de los obreros que creían que se avanzaba muy lentamente hacia la justicia social. Así, tomaron ventaja los poderes derechistas españoles y empezaron secretamente a organizarse. «II. Focs a la ciutat», narra la sublevación de las fuerzas militares en contra de la República comandadas por el General Francisco Franco. Se refiere a la ciudad de Barcelona que les hizo frente con todas las armas que poseía. «III. Hi hagué un roure als Pirineus», cuenta el forzoso éxodo de ciudadanos implicados con el gobierno de la República e intelectuales que se vieron forzados a cruzar los Pirineos a pie huyendo del terror de las fuerzas nacionales. «IV. La terra oscil·lant», se enfoca en las dificultades de encontrar un país de acogida. «V. Els dies nous», una vez asentados en el nuevo lugar la vida recobra su rutina. «VI. Enigma i afirmació», el último capítulo cuenta y reflexiona sobre el regreso, el país no es el mismo que dejaron, el tiempo ha transcurrido y se han producido cambios inevitables, ahora hay que enfrentarse a una nueva realidad.

Aunque la narración está plagada de personajes se puede seguir fácilmente el hilo de la trama sin confusión, entendiendo la trayectoria que la novela narra en yuxtaposición a los hechos históricos que tuvieron lugar en Cataluña durante la primera mitad del siglo XX. Es una novela de características psicosociales, y testimonial como telón de fondo, las interacciones y relaciones entre los personajes representan conflictos existenciales confrontados con los sociales, las conductas, algunas estereotipadas, provienen de vivencias de la autora-narradora de la época de la pre-y-post Guerra Civil (1936-1939) y sobre todo resalta la psicología femenina con sus propios dilemas y conflictos. Las personas que habían participado políticamente o incluso habían ocupado puestos administrativos en la segunda República al ocurrir la caída de ésta, al perder la guerra, estos hechos llevaron a una multitud de ciudadanos al exilio. Está escrita desde el punto de mira femenino, con una notable ambigüedad entre el deseo de que la mujer sea independiente para poder decidir sus actos sin necesitar la aprobación masculina, pero, por otro lado, aceptando roles tradicionales de la relación de pareja tanto en el ámbito interno del hogar como el social.

La novela está escrita mayoritariamente en tercera persona, pero puntualmente aparece el *yo* y el *nosotros*. El lenguaje, expone multiplicidad de registros, y así construye el texto con diálogos entre personajes, en muchas instancias es poético y ensayístico, el monólogo interior, las

epístolas y frases pertenecientes al decir popular. Paralelamente que va construyendo la psicología de los personajes también da testimonio de lo que ocurre en su entorno social.

El primer capítulo, “El camí dels trasbals” (El camino del trasiego) articula la visión que la autora tiene de Cataluña expresada en su texto *El 6 d’octubre i el 19 de juliol* (1937)¹²¹ y la yuxtapone a la relación amorosa que mantiene la pareja protagonista, Eloi Murtra y Gabriela Ximenis, de manera alegórica lleva la exégesis del texto a dobles planos paralelos. Por un lado, se analiza a la pareja bajo las teorías tradicionales de relación de noviazgo y por otro, Eloi y Gabriela conforman una alegoría de la relación que Cataluña ha tenido con el poder central de Madrid.

La autora-narradora en el opúsculo, *El 6 d’octubre. . .*¹²² hace un inventario enfático y rápido, a vista de pájaro de lo mal tratada que siempre ha sido Cataluña por el gobierno central, tanto si era un monarca como un dictador, pero enfatiza la negatividad de la dinastía de los

¹²¹ Como dice Sam Abrams, este opúsculo pertenece a “l’època del dogmatisme romantic.” Citado por Jaume Aulet en el artículo, “Anna Murià. Entre l’exili i el retorn.” *Lletres* (43). Hay que añadir que, *El 6 d’octubre. . .* fue un encargo del *Comissariat de Propaganda* de la República.

¹²² Murià en el texto *El 6 d’octubre i el 19 de juliol* trata de explicar la lucha que Cataluña ha mantenido a lo largo de siglos con el poder central, independientemente de la ideología política que tuviera éste. De una forma muy rápida y sin prestar demasiada atención a las fechas el opúsculo relata la trayectoria que llevó a los hechos del 6 d’octubre, y los del 19 de juliol. Concretamente lo que ocurrió el 6 de octubre según Manel Risques, “Companys va proclamar la República Federal el 6 d’octubre [. . .] per tal d’obligar el govern central a negociar. Textualment va dir (Companys) “En nom del poble i del Parlament, el govern que presideixo assumeix totes les facultats del poder a Catalunya [i] proclama l’Estat Català de la República Federal Espanyola”. [. . .] Era doncs, una proclama federal no separatista” [Companys proclamó la República Federal el 6 de octubre [. . .] para obligar al gobierno central a negociar. Textualmente dijo (Compañeros) “En nombre del pueblo y del Parlamento, el gobierno que presido asume todas las facultades del poder en Cataluña [i] proclama el Estado Catalán de la República Federal Española”. [. . .] Era pues, una proclama federal no separatista” (Risques, 199:301). Este acto se consideró una rebelión contra el poder de Madrid y todo el gobierno de la Generalitat fue encarcelado con penas de 30 años. No fue hasta las elecciones del 1931 que ganaron las izquierdas en mayoría, se destronó a Alfonso XIII y se procedió a formar un gobierno republicano de tendencia liberal y progresista. Las fuerzas derechistas españolas nunca dejaron de trabajar para hacer caer a la república izquierdista y como apunta Murià, “. . . el feixisme que havien emparat i incubat durant tant de temps els traïdors de la República, aquella candida República que facilitava poder, diners i armes als seus enemics, treballava tant com nosaltres i més de pressa que nosaltres. Gaudint d’un regim de llibertat, podia preparar sense traves l’atac a la llibertat. [. . .] Si el 14 d’abril del 1931 haguessin estat executats Alfons XIII i tots el seus amics, els horrors de la Guerra Civil ibèrica no haurien estat possibles” [el fascismo que habían amparado e incubado durante tanto tiempo los traidores de la República, aquella candida República que facilitaba poder, dinero y armas a sus enemigos, trabajaba tanto como nosotros y más rápido que nosotros. Disfrutando de un régimen de libertad, podía preparar sin trabas el ataque a la libertad. [. . .] Si el 14 de abril de 1931 hubieran sido ejecutados Alfonso XIII y todos sus amigos, los horrores de la Guerra Civil ibérica no habrían sido posibles] (1937:18-19). Hay que entender que el opúsculo fue escrito a los diez meses de haber empezado la Guerra Civil y es un panfleto para ayudar al pueblo a entender lo que estaba ocurriendo y había que animar a la población a seguir luchando y apoyando a los soldados de la República. El lenguaje usado es hiperbólico, exagerado, enfático y apasionado, palabras como, “Revolució Catalana, l’Espanya cruel, Nació Catalana, llibertat i justícia,” se repiten muchas veces a lo largo del texto. Catalunya resistió al poder fascista junto con otras partes de España y no se pensaba que se fuera a perder la guerra, como al final sucedió. Murià no quiso hablar de este texto casi nunca porque lo consideraba malo y como producto de un momento dado de la historia, pero que no representaba su obra que siempre ha estado basada en la reflexión profunda de hechos y experiencias.

Termes, Josep. *Història de Catalunya*, Dir. Pierre Vilar. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1987.

Borbones, el linaje monárquico que ha reinado en España desde 1700 cuando la monarquía ha estado en el poder, “Els obrers s’organitzaven. Neix també aleshores rudimentàriament el sindicalisme, aquesta concepció catalana del règim social. Comencen les vagues revolucionàries, sota la tirania del darrer Borbó. Catalunya recorda encara la vaga general revolucionària del 1902, la repressió del govern, el foc de la guàrdia civil, les víctimes, morts, ferits, empresonats, en els rengles obrers. Els catalanistes, que al principi de la Renaixença s’havien limitat a fer literatura, comencen a actuar també políticament” [Los obreros se organizaban. Nace también entonces rudimentariamente el sindicalismo, esa concepción catalana del régimen social. Empiezan las huelgas revolucionarias, bajo la tiranía del último Borbón. Cataluña recuerda todavía la huelga general revolucionaria de 1902, la represión del gobierno, el fuego de la guardia civil, las víctimas, muertes, heridos, encarcelados, en las filas obreras. Los catalanistas, que al principio de la Renaixença se habían limitado a hacer literatura, comienzan a actuar también políticamente] (Murià, 1937: 10). Es interesante este comentario acusativo, de la narradora, sobre los escritores. Al parecer ella está a favor de que los intelectuales se impliquen y tomen conciencia política. Eloi Murtra o “. . . l’hereu Murtra” [el heredero Murtra] (Murià, 1986:27), como se le nombra muchas veces en la novela es el personaje central del capítulo, es concejal republicano en el ayuntamiento, pero ha conseguido este puesto y su popularidad a través de su abuelo que tiene un negocio establecido de muchos años y es bien reconocido en la comunidad. En realidad, Eloi, no ha hecho nada por sí mismo, su posición social le viene dada por su abuelo, “Eloi Murtra és un home que triomfa amb el mínim esforç” [Eloi Murtra es un hombre que triunfa con el mínimo esfuerzo] (Murià, 1986:21). Este personaje es comparable a la jerarquía monárquica, el rey no es elegido, sino que el poder le viene dado por linaje y herencia, ser el primogénito es lo que se requiere para alcanzar el poder de la corona. Eloi, sería el representante del gobierno que desprecia los valores catalanes y le niega sus libertades. Gabriela representa alegóricamente a Cataluña.¹²³

Al inicio del capítulo la dominación intelectual que Eloi ejerce sobre Gabriela se manifiesta por la sumisión de ella ante la imposición de un libro que él le hace leer, “*Res no tinc per segur*

¹²³ Lo que estaba ocurriendo socialmente en Cataluña y más concretamente, en Barcelona, *Els fets d’octubre*. Estos eventos revolucionarios empezaron después de haberse proclamado la segunda República. Hubo una revuelta de las fuerzas trabajadoras por el descontento de que la República no avanzaba las leyes que había prometido de defender la clase obrera, fue tremendamente violenta, hubo muertos y heridos y causo dudas a los ciudadanos de que la republica de ideología de izquierdas podía controlar a las masas. Esto causó una profunda fragmentación al progreso de desarrollo de una república progresista y de izquierdas.

sinó la cosa incerta. Llegia aquest vers de François Villon¹²⁴ [. . .] Eloi li havia donat el llibre [. . .] perquè ella havia confessat que no en sabia res” [“Nada tengo por seguro sino la cosa incierta. Leía este verso de François Villon [. . .] Eloi le había dado el libro [. . .] porque ella había confesado que no sabía nada]. (Murià, 1986:17). Se pueden hacer dos lecturas de esta frase, Villon nos dice que en la vida no hay nada estable y todo está sujeto a cambio, pero conociendo las intenciones de Eloi está subliminalmente diciéndole a Gabriela que no tiene ninguna intención de casarse con ella, cosa que es lo que ella desea. No estamos frente a una relación horizontal, Eloi dirige y domina lo que Gabriela debe saber y lo que debe hacer o no hacer; no obstante, la relación ya está en declive. El vocablo “preludi”, generalmente usado en obras musicales, aparece en la tercera línea del capítulo y crea la esperanza de que algo va a empezar, pero es el inicio del fin de la relación entre Eloi y Gabriela. También incita a pensar en la segunda República que dio tanta esperanza a la ciudadanía, pero condujo al desastre de la Guerra Civil, “. . . en alguns moments la llum s’apaga” [en algunos momentos la luz se apaga] (Murià, 1986:17).¹²⁵

Desde el punto de vista de la crítica feminista Gabriela representa la negación de sí misma como mujer.¹²⁶ La metáfora “. . . s’havia [Gabriela] sotmès a la totpoderosa meravella” [se había [Gabriela] sometido a la todopoderosa maravilla], es la referencia de la entrega de la virginidad al amado en espera a cambio de llegar a casarse, pero Gabriela se da cuenta de que solo ha sido utilizada. Gabriela al ver que Eloi ya no le depara el mismo grado de atención que antes, reacciona con patrones tradicionales de conducta que lo enfurecen, “Gabriela plora. Eloi sospira, impacient. —Vaja! ¡Ja hi som! Ella sanglota. —Nena, tens els nervis desequilibrats. I es repeteixent aquestes escenes de planys i de llàgrimes.” [Gabriela llora. Eloi suspira, impaciente. —¡Vaya! ¡Ya estamos!

¹²⁴ Villon, François. Ballade: Du Concours De Blois. “Nothing is sure for me but what’s uncertain: / Obscure, whatever is plainly clear to see: / I’ve no doubt, except of everything certain: / Science is what happens accidentally: / I win it all, yet a loser I’m bound to be: / Saying: ‘God give you good even!’ at dawn, / I greatly fear I’m falling, when lying down: / I’ve plenty, yet I’ve not one possession, / I wait to inherit, yet I’m no heir I own, / Welcomed gladly, and spurned by everyone”. [Nada es seguro para mí sino lo que es incierto: / Oscuro, todo lo que es claramente claro de ver: / No tengo duda, excepto de todo lo cierto: / La ciencia es lo que sucede accidentalmente: / Lo gano todo, pero soy un perdedor obligado a ser: / Diciendo: '¡Dios te dé bien incluso!' al amanecer, / Mucho temo caer, cuando me acuesto: / Tengo mucho, pero no tengo una posesión, / Espero heredar, sin embargo, no soy heredero propio, / Bienvenida con alegría, y despreciada por todos] https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/Villon.php#anchor_Toc71176000 Consultado: 1/20/2019.

¹²⁵ Es razonable trazar un paralelo entre la situación de la pareja, Gabriela-Eloi con la situación política que se estaba desarrollando en España.

¹²⁶ Las primeras frases de la novela, *Aquest serà el principi*, reflejan la propia experiencia de Murià que al conocer a Agustí Bartra reconoció el nivel intelectual superior del poeta con relación a ella y esto la cautivó.

Ella solloza. —Niña, tienes los nervios desequilibrados. Y se repiten estas escenas de lamentos y lágrimas] (Murià, 1986:19). Ella expresa sus sentimientos con lágrimas, no con palabras, esto irrita a Eloi, pero como hombre posee la palabra que le da autoría para llamarla “nena” (niña). De la manera que el vocablo *nena* es pronunciado le da sentido degradante, representa que él reduce la capacidad de juicio y decisión de Gabriela porque no la considera capaz de actuar como una mujer sino solo como una niña. Además, él tiene el poder de hacer el diagnóstico de lo que le pasa a Gabriela, “tens els nervis desequilibrats” [tienes los nervios desequilibrados] (Murià, 1986:19). Llanto y quejas se asocian a las conductas histéricas provocadas por la falta de un diálogo abierto y equitativo.

Gabriela nunca está a la altura de las circunstancias, no tiene ropa acorde a la clase social que Eloi pertenece, “...mirant-se les sabates una mica pelades. Són ben desgraciosos! [. . .] no pot pensar comprar-se’n unes altres. [. . .] Eloi. Mai no ha sabut què és portar unes sabates pelades i no poder comprar-se’n” [mirándose los zapatos un poco pelados. ¡Son muy desgraciasas! [. . .] no puede pensar en comprarse otras. [. . .] Eloi. Nunca ha sabido qué es llevar unos zapatos pelados y no poder comprarlos] (Murià, 1986:21). Eloi además de ser nieto del “avi Murtra” [abuelo Murtra], un comerciante muy conocido de la ciudad, es concejal del ayuntamiento republicano, Gabriela es tan solo una secretaria en la misma institución. La autora-narradora se cuestiona si Eloi puede entender a Gabriela y viceversa. Él nunca ha experimentado carencias materiales en cambio, para ella las necesidades no satisfechas son su día a día (Murià, 1986:21). Esta relación vertical se mantiene todo el capítulo perpetuando el sistema binario de dominador/dominada. Este es un ejemplo más de la relación entre Madrid y Cataluña, dominada por la jerarquía del poder central.

Eloi asiste a una conferencia como representante del ayuntamiento republicano, no le interesa el conferenciante, pero le gusta pretender tener un nivel intelectual más alto del que en realidad tiene y mezclarse con la alta sociedad. En este marco conoce a Alèixia Mas de Roes.¹²⁷ Es una mujer mayor que él, mesuradamente extravagante, elegante, amante del arte, cultivada y perteneciente a la clase alta. Eloi queda impresionado e inmediatamente nace una atracción mutua entre ellos. Hay una correspondencia de intereses entre Eloi y Mas de Roes. Él es el heredero de la fortuna de su abuelo Murtra y Mas de Roes forma parte de la alta sociedad sofisticada y culta,

¹²⁷ Sin lugar a dudas todo lector asociará el nombre de Mas de Roes al del arquitecto e iniciador del minimalismo, Ludwig Mies van de Rohe. Se hizo popular en Cataluña por la construcción del pabellón alemán en la Exposición Universal del 1929.

cosa que Eloi no pertenece, después de la conferencia sigue conversando con Mas de Roes y aparentando culto, “Murtra cita Freud, Plató i el Dret Romà. Sense relació amb la conferència, però tan se val, es tracta de mostrar la seva erudició” [Murtra cita a Freud, Platón y el Derecho Romano. Sin relación con la conferencia, pero no importa, se trata de mostrar su erudición] (Murià, 1986:31). Eloi se siente muy atraído por Alèixia pero es cauteloso porque se sabe inferior a ella en todos los sentidos, intelectual, económico y estatus social. Además, la relación de Eloi con Gabriela no ha terminado del todo, siguen viéndose esporádicamente.

Gabriela sabe que Eloi ha conocido a Alèixia y se siente profundamente frustrada. Gabriela no es una mujer débil, es una mujer de un carácter fuerte con ganas de superar su situación, pero su mayor desgracia fue enamorarse de un hombre de una posición social superior a la de ella, sin escrúpulos y que la ha utilizado a su conveniencia. Eloi se encuentra entre estas dos mujeres, Gabriela y Alèixia. Psicológicamente no tiene ya ningún apego con Gabriela, y recuerda lo que ella le dijo, “. . .Sense els diners, series un obscur funcionari com jo” [Sin el dinero, serías un oscuro funcionario como yo] (Murià, 1986:32), es toda la verdad, pero Eloi no le gusta que le echen a la cara lo que ha conseguido ser gracias a su abuelo y no por su esfuerzo. Alèixia es un desafío, le atrae a la vez que lo atemora, además ha sido ella que lo ha seducido a él y eso le incomoda porque no siente que tenga el control de la relación.

A la vez que la relación de Gabriela y Eloi se va deconstruyendo, van aumentando los ataques contra la República por las fuerzas de las derechas: los militares, el clero y los financieros que tenían el poder económico. Finalmente, estas entidades se organizaron y encontraron al líder militar que pudo sublevarse contra la República, Francisco Franco, tal acción condujo a la Guerra Civil, poco a poco fueron cayendo varias provincias, pero Cataluña resistió hasta el final de la contienda.

Franco se sublevó el 17-18 de julio, 1936 y España empezó a dividirse entre los que estaban a favor del rebelde y los que defendían la República. El 20 de julio el golpe militar fracasó, pero creó la división entre fuerzas que llevó a la Guerra Civil. En Barcelona entre el 18 y 20 de julio también actuaron las fuerzas rebeldes que fueron vencidas por la guardia de asalto y la guardia civil. Esta violencia es la que Murià relata en la novela. Franco siempre celebró el 18 de julio y la República el 19 porque fue el día que los sublevados fueron vencidos. Al crecer la rebelión en varias provincias de España, se tuvo que declarar el estado de guerra.

El título de “Focs a la ciutat” hace referencia a los disturbios ocasionados por la sublevación militar de las fuerzas que estaban en contra de la República. Barcelona se vio envuelta en una serie de actos violentos y sobretodo reinaba la confusión porque el gobierno tampoco sabía cómo reaccionar ante tal problema. El ‘fuego’ siendo uno de los cuatro elementos, agua, fuego, tierra y aire, carga simbología de la renovación, volver a nacer o a empezar. En Cataluña la noche de San Juan (23 de junio) se celebra con hogueras, quemando todo lo viejo a la espera de un nuevo advenimiento. Cada barrio hace su propia fogata y si se mira la ciudad desde un punto alto parece que Barcelona esté en llamas. Eloi y Alèixia siguen presentes al inicio de este capítulo, no como protagonistas, pero como enlace del texto. El alter ego de la autora, Martina, entra en la narración. Ella rechaza los comentarios de su madre de no involucrarse, y como es una trabajadora del ramo de la metalúrgica se une a la lucha. Hace amistad con dos mujeres de su edad, Delmira que pasa a formar parte del elenco de personajes en la narración y Berta, que ya formó parte del primer capítulo y sabemos que es periodista y casada pero no está enamorada de su esposo y vive el matrimonio como una cárcel.

En este ambiente de violencia se mezclan los sentimientos amorosos como símbolo opuesto a la muerte que conlleva la guerra que ya ha empezado. Berta se encuentra con Víctor Monclar en la redacción del periódico, solo son conocidos. Este personaje es clave, porque pasa a ser protagonista al unirse a Martina. Víctor entiende lo que está ocurriendo, pero se lamenta de la guerra, “Hi ha tanta mort arreu d’aquesta terra nostra. Mort. Es (sic) fàcil, morir. Tan imprevist, sempre. Mai no m’ha vagat de pensar lentament que un dia seré mort. Era tan jove i la vida era tan viva. . . Però ara, tanta mort. La lentitud de l’eternitat, en la lenta, lenta inmensa eternitat obscura. . . Una espurna: la meva vida. I després el lent, lentíssim mai més. . . Quanta mort en aquesta terra nostra. . .” [Hay tanta muerte en esta tierra nuestra. Muerte. Es fácil, morir. Tan imprevisto, siempre. Nunca me ha vagado pensar lentamente que un día estaré muerto. Era tan joven y la vida estaba tan viva. . . Pero ahora, tanta muerte. La lentitud de la eternidad, en la lenta, lenta inmensa eternidad oscura. . . Una chispa: mi vida. Y después el lento, lentísimo nunca más. . . Cuánta muerte en esta tierra nuestra.] (Murià, 1986:73). Como ya se ha discutido antes, volvemos a ver representada preocupación que Murià siente por el ‘tiempo’ se plantea desde otro ángulo tanto en la cita anterior de Víctor como en el relato del accidente y muerte de Eloi:

El cotxe verd d’Eloi Murtra era un coet [. . .] carretera enllà, sota el cel rúfol de tardor. Les rodes fan un adéu vertiginós de fugitiu a aquesta terra que hi ha tanta maledicció. I la terra li fa remolins de fulles seques i estela de pols com un ròssec de

recaça. El Monseny li allarga les seves boires que se li enganxen al parabrises. La seva cursa afuada vers la frontera és un llarg comiat vergonyant. Els arbres de tota la carretera són d'or vell i mig nus. Passen i passen i passen . . . com síl·labes que diu el camí, sense so, només moviment de llavis, un moviment que angunieja el cor. [El coche verde de Eloi Murtra era un cohete [. . .] carretera allá, bajo el cielo rufol de otoño. Las ruedas hacen un adiós vertiginoso de fugitivo a esta tierra que existe tanta maldición. Y la tierra le hace remolinos de hojas secas y estela de polvo como un arrastre de pesar. El Monseny le alarga sus nieblas que se le enganchan en el parabrisas. Su carrera afuada hacia la frontera es una larga despedida vergonzante. Los árboles de toda la carretera son de oro viejo y medio nudo. Pasan y pasan y pasan. . . como sílabas que dice el camino, sin sonido, sólo movimiento de labios, un movimiento que angustia el corazón] (Murià, 1986:74).

Una de las características del lenguaje de la autora es la capacidad poética en las descripciones, tanto de personajes como del ambiente que los rodea y los dramas que afrontan. La partida de Eloi y Alèixia huyendo de la contienda hacia un país europeo es contada con una minuciosidad cinematográfica, consigue que el lector viva y vea lo que está ocurriendo. Además, sabe mantener la simbiosis entre la crónica histórica y la relación de pareja inmersa en una sociedad en conflicto. El tiempo también juega un papel importante en este relato del accidente, nos dice que el coche iba muy rápido, las ruedas rodaban a una velocidad de vértigo, a pesar de la niebla que les impedía ver la carretera. Vuelve a resurgir el tema de la tierra maldecida, Cataluña, odiada por rebelarse contra el poder central. La huida de Eloi es vergonzante por dejar atrás sus responsabilidades. La maestría de la descripción tan bella del paisaje contrasta con la tensión creada por la rápida huida. Se entrevé que algo siniestro va a ocurrir. Los objetos se cosifican, las ruedas dicen adiós, los árboles del color del oro viejo, no esconden nada, están desnudos contemplando estos dos seres huyendo, pronuncian sílabas mudas, solo con el movimiento de sus hojas como labios que murmuran la angustia.

Cuando Eloi y Alèixia llegan a Perpiñán se sienten aligerados de volver a encontrarse a una sociedad que les es familiar, restaurantes, la gente transita por las calles libremente, no hay muestras de violencia, “Perpinyà és endreçada, diligent, clara. Els carrers remorejants de gent que no ha tastat catàstrofes. Les botigues resplendeixen. Alèixia l’espera. Un bes, perfum, brusa de seda. Al restaurant tothom porta coll i corbata. Som al món altre vegada.” [Perpiñán es aseada, diligente, clara. Las calles remoreantes de gente que no ha probado catástrofes. Las tiendas resplandecen. Alèixia le espera. Un beso, perfume, blusa de seda. En el restaurante todo el mundo lleva cuello y corbata. Estamos en el mundo otra vez] (Murià, 1986:74). Esta es la sociedad que ellos conocen y en la que quieren vivir, no en un país en guerra que lucha para no perder las libertades conseguidas con la República. Alèixia siendo aristócrata le interesa mucho más la seda

y los perfumes que la justicia social. El que Eloi haya ocupado un puesto político en el ayuntamiento republicano, no es por su ideología sino por el prestigio y poder otorgado a tal posición.

La pareja pasa la noche en Perpiñán y al día siguiente rempuenden el viaje. El coche “llisca com si es repenges en el paisatge” [se desliza como si se apuntalara en el paisaje] (Murià, 1986:74), resbala, pero es como que se apoya en el paisaje, creando una unión de contrastes, hay rapidez simultáneamente que retención por el entorno, “El Rosselló color d’ocre i ventejat es deixa travessar sense recels, obert, somrient, pacífic amb les seves darreres fulles dalt les branqueas tremoladisses, el verd esclarissat de les pastures. . . Plou quietament” [El Roselló color de ocre y venteado se deja atravesar sin recelos, abierto, sonriente, pacífico con sus últimas hojas sobre las ramas temblorosas, el verde aclarado de los pastos. . . Lluve quietamente] (Murià, 1986:74). La autora describe un ambiente pastoril donde el paisaje cosificado se abre a la pareja, se deja atravesar y les sonrío pacíficamente a su paso. Los contrastes de este pasaje son la antesala de lo que se avecina, “La carretera es llisa, ampla. [. . .] Pobles petits, amb flors, sense barricades. Eloi accelera” [La carretera es lisa, ancha. [. . .] Pueblos pequeños, con flores, sin barricadas. Eloi acelera] (Murià, 1986:74). No hay otra explicación que la arrogancia de Eloi en la acción de acelerar, se siente potente ya se deshizo del drama de la guerra, ahora pisa el acelerador sin miedo, pero:

Les mans senten de sobte quelcom que es rebel·la sota el volant. —Caram! I tot seguit un xoc. Guiravolten. Cap per vall. Alèixia se sent caure en un abisme estret, punxós i tallant, tan profund que s’acaba abans d’arribar a baix. Eloi giravolta en l’espai. Giravolta lentament, lentament, en un espai fred. Tan lent, que el darrer giravolt no s’acava, no s’acava. . . Cada vegada més lent, més fred, i després no hi ha fredor, només lentitud que es va aprimant, aprimant. . . [Las manos sienten de repente algo que se rebela bajo el volante. —¡Caramba! Y acto seguido un choque. Guira rodean. Cabeza por valle. Alèixia se siente caer en un abismo estrecho, punzante y cortante, tan profundo que acaba antes de llegar abajo. Eloi vuelta en el espacio. Voltea lentamente, lentamente, en un espacio frío. Tan lento, que el último giro no se acaba, no se acaba. . . Cada vez más lento, más frío, y luego no hay frialdad, sólo lentitud que se va adelgazando, adelgazando.] (Murià, 1986:74-75).

El tiempo en esa hora de la muerte vuelve a ser presente junto a la temperatura, tanto del cuerpo como del estado psicológico. Al acercarse la muerte el tiempo se enlentece para el observador, narradora en este caso. Se desconoce como Eloi vive y siente este tiempo. El desenlace de las horas finales ya se ha hecho presente para Aleixia, ahora sumida en dolor:

Al món tot s’ha tornat dolor, res més que dolor. . . [. . .] Algú s’inclina vers ella. Quin dolor! L’alcen, la porten. Per la recta fonedissa de la carretera fuig el cotxe on s’enduen Aleixia. Aquí resten tres homes dempeus prop d’un automòvil capgirat i una

forma estesa a terra, coberta amb una manta. [En el mundo todo se ha vuelto dolor, nada más que dolor. . . [. . .] Alguien se inclina hacia ella. ¡Qué dolor! La levantan, la llevan. Por la recta fundida de la carretera huye el coche al que se llevan Aleixia. Aquí quedan tres hombres de pie cerca de un automóvil cambiado y una forma tendida en el suelo, cubierta con una manta] (Murià, 1986:75).

El poder que Eloi representaba alegóricamente ha quedado inanimado a causa del accidente. Este desenlace de la pareja representa la desaparición del poder central monárquico que llevó al advenimiento de la República. Alèixia, sobrevive al accidente y es símbolo de la voz de la libertad y de un futuro republicano, que en este momento se encuentra en crisis, pero vivirá en otro país con la esperanza de que en algún momento de la historia podrá regresar y permanecer en España.

Todo a lo que puede aspirar Eloi es a, “Demà serà una noticia que portaran els diaris” [Mañana será una noticia que traeran los periódicos] (Murià, 1986:75). El suceso relatado en el periódico ensarta los sentimientos de Gabriela al leer lo ocurrido:

El diari a les mans de Gabriela. [. . .] Els dits de Gabriela es crispen. Mort? [. . .] Sí, mort. Mort! [. . .] Oh, fortuna, que ets pietosa. . . ! Ara sap com se sentia repudiada, llençada, damnada! Ara sap, perquè agraeix al destí que, executant-lo, hagi fet justícia. Ara sap com, on fos que es refugiés, l'aire era enrarit al seu entorn per la presència d'ell damunt la terra. Que bé es respira ara! [. . .] Ja pot renèixer! [El diario a manos de Gabriela. [. . .] Los dedos de Gabriela se crispan. ¿Muerto? [. . .] Sí, muerto. ¡Muerto! [. . .] Oh, fortuna, que eres piadosa. . . ! ¡Ahora sabe cómo se sentía repudiada, tirada, dañada! Ahora sabe, porque agradece al destino que, ejecutándolo, haya hecho justicia. Ahora sabe cómo, donde fuera que se refugiara, el aire era enrarecido en su entorno por la presencia de él sobre la tierra. ¡Qué bien se respira ahora! [. . .] ¡Ya puede renacer!] (Murià, 1986:75).

La mención de la Fortuna por la narradora es una referencia intertextual al lenguaje culto de la literatura medieval. Se sabe que Fortuna es caprichosa y su rueda da vueltas sin un objetivo lógico. Hasta ahora Fortuna le había sido adversa a Gabriela, pero ahora se siente liberada y piensa que se ha hecho justicia poética. El mito del Ave Fénix está representado con la exclamación de la narradora de que Gabriela ya puede renacer. Volver a la vida después de haber estado sumida en el fondo de un hoyo mental que no la dejaba vivir. Gabriela ha vivido todo este tiempo, desde que su relación amorosa con Eloi se rompió, en un pueblo de la costa mediterránea con su madre, aislada de la sociedad.

Esta muerte que la libera ella piensa que seguramente es una tragedia para otros:

Can Murtra era un escenari de mal son on els dos vells encetaban el desposseïment de tota esperança. [. . .] L'avi ve amb pas trontollant, carregat de papers. –Aparteu-vos! Llença al mig de la sala tot un munt de diaris que portava. Com li tremolen els braços! Torna al despatx. Ve, carregat, vinclant-se-li les cames. –Fugiu, us dic! Tot aixó es el que

l'ha mort! Al foc! –Però senyor Murtra. . . –Fora! –Remou els prestatges a revolades , tremolant–. Què és aixó, a veure. . . Història. . . A la foguera! Estira els calaixos de l'escriptori d'Eloi. En treu braçades de papers. –Discursos, mítings, actes. . . Maleït! Tot aixó l'ha mort! A cremar! Al mig de la sala, damunt la catifa ja hi ha una gran pila de papers i llibres. L'avi es treu els llumins de la butxaca i comença encendre. –Tot. Que no quedi res. Paperots maleïts! Ja creixent les flames, ja s'alcen. Van fent presa en els papers que es cargolen, ennegrits, damnats. [. . .] El cercle de foc rastrejant rosega la catifa. Ja les flamarades, rabents llepen el sostre. Hi ha un clinquejar de trencadissa i els cristalls del llum cauen esmicolats. [Can Murtra era un escenario de mal sueño donde los dos viejos iniciaban el despojo de toda esperanza. [. . .] El abuelo viene con paso tambaleante, cargado de papeles. –¡Apartarse! Tira en medio de la sala un montón de periódicos que llevaba. ¡Cómo le tiemblan los brazos! Vuelve al despacho. Viene, cargado, vincándosele las piernas. –¡Huga, os digo! ¡Todo esto es lo que le ha muerto! ¡Al fuego! –Pero señor Murtra. . . –¡Fuera! –Remueve los estantes a revuelos, temblando–. Qué es esto, a ver. . . Historia. . . ¡En la hoguera! Tira de los cajones del escritorio de Eloi. Saca manos de papeles. – Discursos, mítines, actos. . . ¡Maldito! ¡Todo esto le ha muerto! ¡A quemar! En medio de la sala, sobre la alfombra hay un gran montón de papeles y libros. El abuelo se quita las cerillas del bolsillo y comienza encender. –Todo. Que no quede nada. Papelotes malditos! Ya creciendo las llamas, se levantan. Van haciendo presa en los papeles que se atornillan, ennegrecidos, damnados. [. . .] El círculo de fuego rastreando mordisquea la alfombra. Ya las llamaradas, rabetas lamen el techo. Hay un clinquear de quebradiza y los cristales de la lámpara caen desmenuzados] (Murià, 1986:76-77).

Como en el Quijote el abuelo culpa a los libros, el material impreso como causantes de la muerte de su único nieto. Parece que al deshacerse de la causa también se va a liberar del dolor que siente por la pérdida de su descendiente, pero no se da cuenta de que es imposible. Esto es lo que trae la guerra, desolación, pérdida, muerte, vida.

El personaje de Víctor Montclar, está inspirado en el poeta Agustí Bartra¹²⁸. Su estado psicológico nos lo narra la autora, “Víctor Montclar era dels que sofrien més, potser per clarividencia. Fou dels primers a copsar en l’ambient que es produirien fets malastrucs encara dins d’aquella gran malastrugança, d’aquella barreja inusitada que era una guerra i uns odis i una revolució i un desfermament i una por que desgavellava tot un país” [Víctor Montclar era de los que más sufrían, quizá por clarividencia. Fue de los primeros en captar en el ambiente que se producirían hechos gafes aún dentro de aquel gran gafe, de aquella mezcla inusitada que era una guerra y unos odios y una revolución y un desahogo y un miedo que descabellaba todo un país]

¹²⁸ Montserrat Bacardí (2004) anota sobre la inspiración de los personajes, “. . . els personatges *reals*, més o menys identificables que hi apareixen són sotmesos a una inavitable manipulació literària. [. . .] amb lleugeres transformacions, resulten igualment prou diàfans, com la de Roger (Pere Calders), Abel (Armand Obiols), Berta (Mercè Rodoreda), Víctor (Agustí Bartra) o Martina (Anna Murià). [los personajes *reales*, más o menos identificables que aparecen son sometidos a una inevitable manipulación literaria. [. . .] con ligeras transformaciones, resultan igualmente suficientemente diáfanos, como la de Roger (Pere Calders), Abel (Armand Obiols), Berta (Mercè Rodoreda), Víctor (Agustí Bartra) o Martina (Anna Murià)] p. 167.

(Murià, 1986:78-79).¹²⁹ Entre la població jove que se rendia a la lluita¹³⁰ per no perdre les llibertats també naixia l'amor i l'amistat entre homes i dones. Les dones ajudaven en els cuartells, molts d'aquests eren establiments improvisats, cosien la roba dels soldats, cuinaven i les servien la menja, se ocupaven del manteniment de l'establiment. Delmira entabla conversació amb Roger i poc a poc va sorgint l'amor entre ells. Per un altre costat, Berta ha conegut a Haima¹³¹ i ha quedat completament captivada per l'home que és i per el seu nivell intel·lectual, “Que et passa, Berta? Et veig com exaltada. [. . .] —He conegut un home. [. . .] —Es Haima. Martina la mirava, presa d'una curiosa emoció. —El coneixes? —Pregunta la veu tremolant de Berta. —No. L'he vist en fotografia. —Oh, en les fotografies no hi ha res! Ell és

¹²⁹ Albert Manent explica la seva experiència del 19 de juliol de 1936 en el text *De 1936 a 1975 estudis sobre la Guerra Civil i el Franquisme* (1999), “. . . tinc una memòria vivíssima de com se sentien trets i de com passaven camions plens de milicians anarquistes, alçant el puny, armats fins als dents i amb el mocador vermell al coll” [tengo una memoria vivísima de cómo se sentían sacados y de cómo pasaban camiones llenos de milicianos anarquistas, levantando el puño, armados hasta los dientes y con el pañuelo rojo en el cuello] (7).

¹³⁰ La impressió popular ha sigut que els homes joves se alistaven voluntàriament per anar al davant de lluitar contra els rebels, no obstant això, cal posar atenció al estudi de James Matthews sobre el reclutament forçós, “The difference between conscript and volunteer was more greatly marked in terms of attitudes than material conditions. The relatively small number of volunteers was generally considered more trustworthy and committed” [La diferencia entre recluta y voluntario se acentuaba más en las actitudes que en las condiciones materiales. El número relativamente pequeño de voluntarios generalmente se consideró más confiable y comprometido] (2012:10).

¹³¹ Haima està inspirat en la figura d'Andreu Nin. Nin va ser un lluitador i revolucionari a favor dels drets dels treballadors. Va néixer a El Vendrell, Tarragona, el 4 de febrer de 1892. Encara que venia d'una família humil, els seus pares van fer que ell estudiés una carrera. Va estudiar a l'Escola Normal de Tarragona. Al acabar els seus estudis es va mudar a Barcelona. La ciutat estava en plena efervescència política, cultural i social. Europa estava oberta a les portes de la primera Guerra Mundial (1914). Espanya es va mantenir neutra en aquesta guerra i això va impulsar a la burgesia catalana amb el creixement del capitalisme propiciant la immigració de totes parts d'Espanya i de les comunitats rurals cap als centres industrials de Catalunya. Nin se sentia atraït pel catalanisme d'esquerra i el moviment obrer. Com a mestre, va treballar a l'escola Horaciana, laica i anarquista fundada pel pedagog Pau Vila. Va deixar l'ensenyament per el periodisme perquè sentia que era el millor escenari per desparramar la seva lluita revolucionària a favor de la classe obrera. El 1921 Nin es trasllada a Moscou i roman allí fins al 1930. Va ser membre de l'Internacional Roja. Va decantar-se per l'ideologia de León Trotsky més que per la de Stalin. (Aquesta informació biogràfica ve del text de Wilebaldo Solano). El nom Haima ve del hindú i significa, neu.

No és casualitat que Murià relacioni a Haima (Andreu Nin) amb Mercè Rodoreda, segons Mercè Ibartz en el text *Mercè Rodoreda. Un retrat* (1997) revela l'amistat entre Nin i Rodoreda, “La possibilitat de relacionar dues personalitats com Andreu Nin i Mercè Rodoreda és un dels aspectes més fascinants del relat de la vida de l'escriptora. Com es devien conèixer? És un dels misteris, dels secrets de Rodoreda més ben guardats. Andreu Nin ha estat recordat com un home molt reservat, i encara més que ella va evitar deixar cap rastre d'una relació que avui sabem que va ser decisiva per a ella i de la qual ignorem quina funció va fer en la vida d'ell. Que la relació amb Andreu Nin, segurament platònica, va tenir un paper primordial en la biografia de Mercè Rodoreda, ho va explicar ella mateixa a Anna Murià a l'exili de Roissy-en-Brie, la primavera de 1939.” [La possibilitat de relacionar a dos personalitats com Andreu Nin i Mercè Rodoreda és un dels aspectes més fascinants del relat de la vida de la escriptora. ¿Còmo se conocerían? Es uno de los misterios, de los secretos de Rodoreda mejor guardados. Andreu Nin ha sido recordado como un hombre muy reservado, y aún más que ella evitó dejar rastro alguno de una relación que hoy sabemos que fue decisiva para ella y de la que ignoramos qué función hizo en la vida de él. Que la relación con Andreu Nin, seguramente platónica, tuvo un papel primordial en la biografía de Mercè Rodoreda, lo explicó ella misma a Anna Murià en el exilio de Roissy-en-Brie, en la primavera de 1939] (Ibars, 1997:38).

el color encès, la vida roent, el sol, el crit, el. . . —Berta! [. . .] La vida vertiginosa ho capgirava tot. Berta era com la febre, com els llampecs. Martina es quedava enlluernada cada breu moment que la veía.” [¿Qué te pasa, Berta? Te veo como exaltada. [. . .] —He conocido a un hombre. [. . .] —Es Haima. Martina la miraba, tomada de una curiosa emoción. —¿Lo conoces? —Pregunta la voz temblando de Berta. —No. Lo he visto en fotografía. —¡Oh, en las fotografías no hay nada! Él es el color encendido, la vida al rojo vivo, el sol, el grito, el. . . —¡Berta! [. . .] La vida vertiginosa lo daba la vuelta todo. Berta era como la fiebre, como los relámpagos. Martina se quedaba deslumbrada cada breve momento que la veía] (Murià, 1986:80-81). El que la autora le da vida a la figura de Andreu Nin, en la novela, nos indica su preocupación por los hechos históricos y lo complicada que se hizo la trama de la Guerra Civil. Por una parte, la República era muy joven y tomó a sus miembros del gobierno por sorpresa la sublevación militar. Las coaliciones internacionales que ayudaron a Franco fueron mucho más eficaces que no las del gobierno legítimo. Nadie se podía imaginar que el partido comunista ruso de Stalin estaba actuando en muchos puntos del mundo buscando a los que habían ido en contra del gobernante Stalin y a favor de Trotski. Nin desapareció del ámbito público y creó un vacío, la gente afín a él se preguntaba qué había pasado, por eso, la novela refleja este misterio de desaparición y regreso, “Havia aparegut com una marevella. . . En terrible maravella havia de desaparèixer. . .” [Había aparecido como una maravilla. . . En terrible maravilla tenía que desaparecer] (Murià, 1986:82). Berta se siente profundamente afectada por la desaparición de Haima, presintiendo su muerte, “Berta és deixà anar, aclofada. Totes dues [Martina y Delmira] la miravan en un silenci de pètria desesperació [. . .] —No tinc casa. Només tinc absència.” [Berta se dejó caer, aplastada. Ambas [Martina y Delmira] la miraban en un silencio de pétreo desesperación [. . .] —No tengo casa. Sólo tengo ausencia] (Murià, 1986:82-83). El sentido tan profundo de vacío que siente Berta se extiende a la ausencia que vive el desterrado al ser despojado de todo lo que ha formado e informado su identidad. Murià construye un poema en prosa al describir Haima/Nin. La biografía de Nin queda bien enmarcada por la narración fidedigna de la autora. Hay que decir que Nin durante los años que estuvo en Rusia, estudió la literatura de los grandes autores autóctonos y como dominaba el lenguaje pudo traducir muchos textos al catalán y al castellano. Esta atracción por las letras que sentía Nin es lo que se resalta en la novela, *Aquest serà*. . . La figura de Haima se construye a partir

de lo que cuentan su íntimo amigo Abel, Berta y la voz narradora. Berta¹³² que vive su matrimonio como una cárcel, la comunicación entre ambos cónyuges es estéril, a pesar de disfrutar de una cierta independencia trabajando de periodista cosa no muy común en los años 30. Al conocer a Haima, Berta se enamora totalmente de él y se olvida de que está casada. El impulso amoroso hacia este hombre que satisface tanto las necesidades espirituales como las físicas de Berta puede más que cualquier convencionalismo social.

Haima es el hombre sabio que irradia paz espiritual y sabe lo que hay que hacer en cada momento. Berta y Martina finalmente se van a vivir a una casa en el Guinardó,¹³³ ambas lo deseaban para salir del control patriarcal, representado por el padre de Martina y el marido de Berta. La guerra provoca torbellinos de emociones, violencia, amor, decisiones que se toman que nunca fueron imaginadas antes.

¹³² El personaje de Berta está inspirado en la novelista Mercè Rodoreda. Según datos biográficos a Rodoreda la casaron con el hermano de su madre, o sea, su tío que era mayor que ella. Rodoreda nunca estuvo enamorada de ese hombre y cuando conoció a Obiols, en el exilio, se enamoró de él profundamente y abandonó su anterior esposo.

¹³³ <https://memoriadelsbarris.blogspot.com/2013/01/divertir-se-entre-els-anys-30-als-50.html> Consultado: 18 de marzo, 2020. De acuerdo con la página web del ayuntamiento de Barcelona, “El Guinardó ocupava la part més alta de l'antic municipi de Sant Martí de Provençals, al límit amb Horta i Gràcia. Fins als darrers decennis del segle XIX el sector estigué ocupat per camps de conreu, pedreres, pasturatges i masos, entre els quals es pot destacar el Mas Guinardó, que donaria nom al barri. Als anys 30 del segle XX, ja era habitat per famílies de classe mitjana. Fins als anys 50 continuà essent una zona de pagesos, menestrals, estiuejants i rendistes. La seva situació privilegiada.” [El Guinardó ocupava la parte más alta del antiguo municipio de Sant Martí de Provençals, en el límite con Horta y Gràcia. Hasta los últimos decenios del siglo XIX el sector estuvo ocupado por campos de cultivo, canteras, pastos y masías, entre los que cabe destacar el Mas Guinardó, que daría nombre al barrio. En los años 30 del siglo XX, ya estaba habitado por familias de clase media. Hasta los años 50 continuó siendo una zona de campesinos, menestrales, veraneantes y rentistas. Su situación privilegiada] <https://ajuntament.barcelona.cat/horta-guinardo/sites/default/files/documentacio/diagnosiguinardo.pdf> Consultado: 18 de marzo, 2020.

También forma parte del barrio del Guinardó la iglesia de Sant Genis dels Agudells con su cementerio, casa parroquial y del sacristán y enterrador. Se piensa que esta iglesia data del siglo X. Según la web del ayuntamiento de Barcelona en el cementerio de Sant Genis dels Agudells hay enterrado “Manuel Carrasco i Formiguera, polític català afusellat a Burgos l'any 1938.” <https://ajuntament.barcelona.cat/horta-guinardo/ca/coneixeu-el-districte/la-historia/episodis-historics/sant-genis-dels-agudells> Consultado: 18 de marzo, 2020.

Nos preguntamos por qué Murià escogió el barrio del Guinardó para expresar el deseo de Berta de vivir en una casita allí con Martina. El otorgar a este barrio barcelonés su presencia en la novela *Aquest...* puede venir dado por la época en que su padre era copropietario de la empresa cinematográfica Bercinógrafo, “La nena-noia que era Anna Murià, dels onze als quinze anys, mentre va durar aquesta empresa fabulosa, va adquirir, d’una banda, el gust pel cinema (que la va acompanyar per sempre més) i, de l’altra, va presenciar en directe una sèrie d’imatges inesborrables. Recordava els estuis a Horta, on rodaven les escenes d’interior: una construcció de vidre proveïda de cortines al sostre i a les parets que es feien córrer segons les diverses necessitats de llum solar.” [La niña-chica que era Anna Murià, de los once a los quince años, mientras duró esta fabulosa empresa, adquirió, por un lado, el gusto por el cine (que la acompañó para siempre) y, por otro, presenció en directo una serie de imágenes imborrables. Recordaba los estuis en Horta, donde rodaban las escenas de interior: una construcción de vidrio provista de cortinas en el techo y en las paredes que se hacían correr según las diversas necesidades de luz solar] (Barcardí, 2004:18). El barrio de Horta es contiguo al del Guinardó y normalmente se dice Horta-Guinardó. En consistencia con la escritura de Murià no es de extrañar el que inserte una experiencia de su niñez en la novela.

El tercer capítulo, “Hi haguè un roure als Pirineus” [Había un roble en los Pirineos] marca el punto culminante de la novela, tiene la función bisagra, cierra y abre la puerta de manera metafórica conectando el periodo de la República y Guerra Civil con los largos años de exilio y el esperado retorno a la patria. El árbol es una figura alegórica que en este caso reúne un coral de símbolos. Juan-Eduardo Cirlot hace un extenso análisis de las diferentes interpretaciones del árbol en la literatura según las épocas y tradiciones, “. . . una característica de este, son las tres partes que lo componen, raíces, tronco, y copa”¹³⁴. La figura del árbol proporciona la relación de dos elementos tierra y aire. Las raíces hundidas en la Madre Tierra, fecunda y fértil alimenta y favorece el crecimiento hacia el cielo del roble. Del lenguaje popular extraemos la analogía “fuerte como un roble”. Definitivamente la autora quiere remarcar la fuerza, tanto física como espiritual y psicológica que se necesita para dejar todo en busca de la sobrevivencia. El roble de *Aquest . . .* es el eje que permite ver el pasado y el dudoso futuro:

Era un roure dels Pirineus [. . .] Allà, sota el roure, Martina clogué l'esguard [. . .] i mormolà: —Pensar que això s'acaba! I Delmira, replicà, vibrant: —S'acaba?. . . O ens acabem? . . . O comença? —S'acaba. Aquesta terra que toquem amb els peus i que ens penetra. [. . .] Martina digué: —Recordem aquest roure.” [Era un roble de los Pirineos [. . .] Allí, bajo el roble, Martina cerró la mirada [. . .] y murmuró: —¡Pensar que esto se acaba! Y Delmira, replicó, vibrante: —¿Se acaba? . . . ¿O nos acabamos? . . . ¿O comienza? —Se termina. Esa tierra que tocamos con los pies y que nos penetra. [. . .] Martina dijo: —Recordamos este roble] (Murià, 1986:126-128).¹³⁵

La narradora continúa evocando este momento desdoblándose en el personaje de Martina y testimoniando los hechos, “Sota el roure, tres figures femenines. Jo, a prop, les veia, les sentia, testimoni de memòria Fidel. [. . .] Recordeu aquest roure! . . . El darrer moment de pàtria que totes tres s'endugueren en silenci, com una eucaristia” [Debajo del roble, tres figuras femeninas. Yo, cerca, las veía, las oía, testigo de memoria fidel. [. . .] Recuerde este roble! . . . El último momento de patria que las tres se llevaron en silencio, como una eucaristía] (Murià, 1986:127-128).

¹³⁴ https://archive.org/details/documents.mx_e-book-jean-chevalier-diccionario-de-los-simbolospdf/page/n13/mode/lup Consultado: 22 de marzo, 2021.

¹³⁵ Es cierto que este tipo de árbol forma parte de la vegetación de los Pirineos, no obstante, no se encuentra en la cumbre sino en los laterales de las montañas. Robert Hajar i Pons en su libro *Els arbres del nostre paisatge* (1978) describe las características del roble, “. . . pot arribar als 25 m. d'alçària. [. . .] El fruit és la gla [. . .] El roure [. . .] pot envellir fins a uns 500 anys. [. . .] Àrea de distribució: Muntanya mitjana”. [puede llegar a los 25m. de altura [. . .] El fruto es la bellota [. . .] El roble [. . .] puede envejecer hasta unos 500 años. [. . .] Àrea de distribució: Montaña mediana]. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Tres son las mujeres, Martina, Delmira y Berta, que se encuentran en la cima de la montaña, el que sean tres apela a las mujeres bíblicas que acompañan a Jesús al pie de la cruz¹³⁶ y como contrapunto a la Santísima Trinidad que se sobreentiende es masculina. La narradora describe el gran éxodo desde las ciudades hacia la frontera con Francia, “Estrany, tot fou estrany. Quin estrany formiguer el dels barcelonins aquella darrera nit!” [Extraño, todo fue raro. ¡Qué extraño hervidero el de los barceloneses aquella última noche!] (Murià, 1986:122). Estas frases evocan la última noche de Ovidio en Roma antes de partir hacia el exilio, “Quan em ve l’imatge tristíssima d’aquella nit, en què vaig passar els meus darrers moments a la ciutat, quan recordo la nit en què vaig abandonar tantes coses estimades, encara ara llisca una llàgrima dels meus ulls” [Cuando me viene la imagen tristísima de esa noche, en la que pasé mis últimos momentos en la ciudad, cuando recuerdo la noche en la que abandoné tantas cosas amadas, aún ahora se me escapa una lágrima de mis ojos] (Ovidi, 2005: 33)¹³⁷. Las tres mujeres se amarran casi al tronco del árbol, es lo último que les queda después de haber sido despojadas de todo lo que configuró sus vidas.

En este punto en que la sociedad viéndose amenazada decide marchar al exilio o quedarse la narradora no solo relata las vivencias de los que se dirigen camino del destierro, sino que da testimonio de los que quedan atrás, “Al darrera deixàvem els indefensos, els esmaperduts, i també els equivocats i els pecadors.” [Detrás dejábamos a los indefensos, los aturdidos, y también los equivocados y los pecadores] (Murià, 1986:124). Resurgen personajes que parecía ya habían concluido su puesto en el relato, “Aquella darrera nit l’avi Murtra, corsecat en la seva solitud, vetllava amb les mans tremoloses [. . .] morí al cap de poc.” [Aquella última noche el abuelo Murtra, con el corazón roto en su soledad, velaba con las manos temblorosas [. . .] murió al poco] (Murià, 1986:124). Gabriela, que aportó a la narración la figura femenina abusada por su novio, Eloi, por ser de una condición social inferior, ahora se encuentra abatida por la situación social del país, “hauria de veure forçosament moltes coses que l’omplirien de dolor i de repugnancia” [habría que ver forzosamente muchas cosas que la llenarían de dolor y repugnancia] (Murià, 1986:125). Esta repugnancia se refiere a los cambios sociales que la pérdida de la guerra conllevó y la subida al poder del dictador Francisco Franco para los que habían apoyado a la República sufrieron inmensamente viendo el retroceso del país. De todas formas, la madre de Gabriela albergaba algo

¹³⁶ El evangelio según San Juan, cap. 19 versículo 25 describe a las tres mujeres que se encuentran al pie de la cruz, “Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena”. *Biblia de Jerusalén* (1998). Bilbao: Desclée De Brouwer, p. 1583.

¹³⁷ Ovidi. *Tristes*. Barcelona: La Magrana, 2005.

de esperanza y le decía, “—Paciència, filla, tanca els ulls i tapa’t les orelles. Segurament no durarà gaire” [—Paciencia, hija, cierra los ojos y tápate las orejas. Seguramente nodurará mucho] (Murià, 1986:125). No se pueden hacer comparaciones de quién sufrió más, los que se marcharon o los que se quedaron, ambos son trágicos, “Tancar el ulls i tapar-se les orelles seria inútil: veuria els llocs buits de tants que faltaven —al seu carrer no hi havia casa sense alguna trágica absència—, sentiria els planys de les víctimes i els esgarips dels victoriosos; endolada entre els murs de la nova mentida, palparia el buit de la gran absència d’un món que fou veritat.” [Cerrar los ojos y taparse las orejas sería inútil: vería los lugares vacíos de tantos que faltaban -en su calle no había casa sin alguna trágica ausencia-, oiría los lamentos de las víctimas y los estremecimientos de los victoriosos; dolorida entre los muros de la nueva mentira, palparía el vacío de la gran ausencia de un mundo que fue verdad] (Murià, 1986:125). La autora-narradora fiel a su convicción de que la escritura, sea del género que sea, tiene un objetivo testimonial anota, “M’he declarat testimoni de memòria fidel” [Me he declarado testimonio de memoria fiel] (Murià, 1986:121). Así, sigue narrando el éxodo y desesperación de los ciudadanos que por carreteras y caminos cargados con todas las pertenencias que podían llevar encima iniciaban un nuevo principio.

Ya en el destierro el capítulo IV se titula, “La terra oscilant” [La tierra oscilante]. No podía ser más gráfico este encabezamiento, los exiliados no pisaban tierra firme, y muchos tardarían un largo tiempo a poderse establecer en un país de acogida. Una vez ya cruzada la frontera de los Pirineos y habiendo llegado a Tolosa de Llenguadoc, la etapa de la huída forzada con una demanda física del cuerpo ha quedado atrás y ahora el paisaje de la extrañeza se asienta conjuntamente con el dolor psicológico-emocional. Delmira, que estaba embarazada, de repente empieza a sangrar, “—Perdré el fill. . . —mormolava” [—Perderé el hijo. . . —murmuraba] (Murià, 1986:131). La pérdida del hijo, el fruto tierno que crecía en las entrañas, —sagrario de la vida— de Delmira, funciona como metáfora, representando la profundidad del sentimiento de haber perdido todo, todo lo que era y tenía cada exiliado antes del destierro. En este capítulo el hilo del relato se fragmenta narrando las historias individuales de cada personaje, y son muchos porque las circunstancias les ha aglutinado sin ellos escogerlo. La narradora nos da una clave para reconocer al poeta Agustí Bartra en la figura de Víctor Montclar, “. . . ja es trobava entre filferrades, a la vora del mar, amb la imatge d’una vall pirinenca i la visió d’Adila.” [ya se encontraba entre alambradas, a orillas del

mar, con la imagen de un valle pirenaico y la visión de Adila] (Murià, 1986:131)¹³⁸. A pesar de la experiencia de la pérdida o como dice la aurora-narradora “desposseïts” de todo, el amor empieza a manifestarse. Las tres mujeres, Berta, Delmira y Martina siguen juntas, aunque Berta está con Abel, y totalmente entregada a él. Abel es el recuerdo de Haima para Berta. están dentro de una campana de cristal y no parece que se den cuenta de la realidad que les envuelve (Murià, 1986:138). Roger es amigo de Víctor y el compañero y padre del hijo no nacido de Delmira y es ella que pone en contacto a Martina con Víctor. La comunicación se hace a través de cartas, el texto introduce la narración epistolar con el *yo* como agente. Víctor ha escrito a Delmira y ella comparte la letra con Martina, “Quan escric em parlo a mi mateix i no sempre m’entenc [. . .] M’han donat la notícia que el meu germà Francesc, el petit, [. . .] fou mort” [Cuando escribo me hablo a mi mismo y no siempre me entiendo [. . .] Me han dado la noticia que mi hermano Francesc, el pequeño, [. . .] lo han matado] (Murià, 1986:148); más tarde Martina comenta, “És interessant aquest Víctor” [Es interesante este Víctor] (Murià, 1986:149). La premonición de que Martina y Víctor se enamorarán se va forjando; Delmira está escribiendo a Víctor y Martina le da unas pocas violetas, de las que había comprado, para que se las ponga en la carta (Murià, 1986:149). En la siguiente misiva, Víctor pide que Martina le escriba, “Digues a la noia de les violetes si em vol escriure. La trobo enigmàtica.” [Di a la chica de las violetas si me quiere escribir. La encuentro enigmática] (Murià, 1986:149). Dos adjetivos que crean atracción, “interessant y enigmàtica”, pero la carta de Martina está sentada sobre la negación, “. . . un lloc on no hi ha flors [. . .] Tampoc no sóc enigmàtica. (Una altra negació. És una carta de negacions, aquesta? Diuen que a vegades hom afirma negant).” [un lugar donde no hay flores [. . .] Tampoco soy enigmática. (Otra negación. ¿Es una carta de negaciones, ésta? Dicen que a veces se afirma negando)] (Murià, 1986:150). Esta primera epístola muestra ironía y sarcasmo con el juego de la negación, pero es un mecanismo de defensa, por parte de Martina para no mostrar sus sentimientos hacia Víctor. En este tono se inicia la relación epistolar entre ambos. La narradora transmite la pasión que sentía por el poeta Bartra en la vida real lateralizándolo como figura extraordinaria, sensible, intelectual, creativa, a través de la voz de Víctor en las epístolas a Martina. El epistolario sigue, pero no son cartas de amor, hay crueldad en las palabras y se están probando mutuamente, ni hablan tan solo de cómo se sienten.

¹³⁸ Según Joaquim Espinós el poema de Agustí Bartra titulado *Màrsias i Adila* lo escribió en los campos de concentración que estuvo. Màrsias, que era un sátiro, está inspirado en el mito homónimo, pero Bartra lo transforma en un guerrero componiendo un poema épico con el ingrediente del amor, Adila. *La imaginació compresa. L’obra d’Agustí Bartra*, Alacant, Alacant UP, 1999, pp. 55-56.

En un momento dado Martina respondiendo a un sueño que Víctor le ha contado dice, “Si la meva visita hagués de donar-te tanta alegria com en el somni, miraria de fer-la posible.” [Si mi visita tuviera que darte tanta alegría como en el sueño, trataría de hacerla posible] (Murià, 1986:152). Ella se pone a disposición y él le contesta así, “Oh, vine vine! Si és que pots. . .” [¡Oh, ven ven! Si es que puedes] (Murià, 1986:152). En otra carta Víctor le comunica que se están haciendo gestiones para sacarlo del campo de concentración y mandarlo a México, como tenía la posibilidad de poner en los papeles de tramite algún familiar ha puesto a Martina como esposa. Ella queda turbada, llena de dudas y miedos. Claro que siente la atracción del amor, pero esta relación es problemática. Martina va a visitar a Víctor y él le dice que puede sacar su nombre de los papeles, pero ella se siente insegura, “—Et repeteixo que això no t’obliga a res, no *ens* obliga a res. Si tu també desitges pasar el mar, aprofita-ho. [. . .] Acabat el viatge, cada u podrà triar el seu camí. Ho acceptes? —Sí, Víctor, ho accepto” [—Te repito que esto no te obliga a nada, no nos obliga a nada. Si tú también deseas pasar el mar, aprovéchalo. [. . .] Terminado el viaje, cada uno podrá elegir su camino. ¿Lo aceptas? —Sí, Víctor, lo acepto] (Murià, 1986:157). La relación amorosa ahora hace una inflexión en sentido de transacción comercial y la incertidumbre les va a inundar todos los sentimientos.

El exilio es un continuo no se termina en el momento que se cruza la frontera del país de origen. En *Aquest serà*. . . tenemos muchos ejemplos del dolor de la separación que viven sus personajes. Víctor y Martina a punto de iniciar el viaje hacia México se despiden de los amigos, “Quan s’hagueren acomiadat dels tres amics a l’estació [. . .] Aquell moment tallant partia la vida, quedaba closa l’existència anterior, eren el naixement del que serien d’ara endavant” [Cuando se hubieron despedido de los tres amigos en la estación [. . .] Aquel momento cortante partía la vida, quedaba cerrada la existencia anterior, eran el nacimiento de lo que serían en adelante] (Murià, 1986:174). Ya una vez el barco empieza a zarpar Martina siente la profunda tristeza del desgarro de la tierra, “. . .la terra europea, la seva de sempre que se’ls havia fet tan ingrata i ara anava allunyant-se. . . [. . .] Martina mormolà: —Adéu Europa. I per dins afegí: «Adéu les meves vides d’abans. . .»” [la tierra europea, la suya de siempre que se les había hecho tan ingrata y ahora iba alejándose. . . [. . .] Marina murmuró: —Adiós Europa. Y por dentro añadió: «Adiós mis vidas de antes. . .»] (Murià, 1986:182-183). Hay más ejemplos de la pérdida porque en el camino hacia el definitivo país de acogida se van desprendiendo de lo que se ven forzados a dejar atrás.

Las tres amigas, Berta, Delmira y Martina han encontrado sus parejas, pero no están exentas de problemas. La autora inserta un análisis muy sutil de las relaciones de pareja confrontando estereotipos, mitos, crítica al patriarcado y la libertad e independencia de la mujer que llevan al lector a reflexionar. La relación entre Berta y Abel es casi platónica, hay un respeto mutuo fuera de lo común, es horizontal:

. . llur unió quieta, segura, tan completa Malgrat prescindir de la meta biològica, continuava igual. Berta, tot i feliç, també físicament feliç, començà a sorprendre's de no trobar en ell l'exigència mascla [. . .]
—Avança! Per què no avances més?
—Ets tan sagrada per mi! —digué Abel.
—Jo et rebria tan sagrat. . . Com si combregués.
—No ho mareixo encara. Quan ja no sigui capaç de cap supèrbia. Com pot un home, si estima i venera, imposar la força!
—No serà imposició, serà donació meva.
—Tu no pots donar-te, ets massa teva; i així et vull. Per altra banda. . . és l'home qui es dona, qui és pres, posseït. Posseir, quina paraula més inadequada; insultant, referida a la dona. Conèixer, paraula inexacta, aquest eufemisme bíblic: com pot a ver-hi coneixement de res en la inconsciència de l'impuls? Consumació biològica potser és un terme més apropiat, però no és la veritable unió d'amor, aquesta és una interpretació total. . . la que anem aconseguint tu i jo. —Sí, Abel, això és el que tenim. [su unión quieta, segura, tan completa A pesar de prescindir de la meta biológica, continuaba igual. Berta, aunque feliz, también físicamente feliz, empezó a sorprenderse de no encontrar en él la exigencia de hombre [. . .]
—¡Adelanta! ¿Por qué no avanzas más?
—¡Eres tan sagrada para mí! —dijo Abel.
—Yo te recibiría tan sagrado. . . Como si comulgara.
—No lo merezco todavía. Cuando ya no sea capaz de soberbia alguna. ¡Cómo puede un hombre, si ama y venera, imponer la fuerza!
—No será imposición, será donación mía.
—Tú no puedes darte, eres demasiado tuya; y así te quiero. Por otra parte. . . es el hombre quien se da, quien es preso, poseído. Poseer, qué palabra más inadequada; insultante, referida a la mujer. Conocer, palabra inexacta, este eufemismo bíblico: ¿cómo puede haber conocimiento de nada en la inconsciencia del impulso? Consumación biológica quizá sea un término más apropiado, pero no es la verdadera unión de amor, ésta es una interpretación total. . . la que vamos consiguiendo tú y yo. —Sí, Abel, esto es lo que tenemos] (Murià, 1986:186)

Este diálogo entre Berta y Abel deconstruye el concepto patriarcal de que el hombre posee a la mujer. El acto agresivo y conquistador adherido a la masculinidad como un sello que caracteriza la virilidad masculina aquí queda diluido dando la oportunidad de representarlo desde otro ángulo. Martina y Víctor siguen juntos, pero ella está bajo el miedo del poder masculino, no tiene capacidad de decisión y está atemorizada pensando que Víctor la puede dejar en cualquier momento. El contexto de la Segunda República propició muchos avances a las mujeres, pero los

hombres no los absorbieron y en el fondo seguían operando con las creencias patriarcales enraizadas en la cultura y en la práctica diaria.

Víctor es un hombre de naturaleza atormentada lleno de dudas sobre la existencia humana y la suya propia. Martina sabe lo que quiere, desea formar una familia con el hombre que ama, que es Víctor, pero como la relación ha empezado a manera de una transacción se ve obligada a esconder sus sentimientos. La falta de sinceridad entre estos dos sujetos por miedo a aceptar sus sentimientos de amor mutuo, especialmente Víctor, no quiere comprometerse a nada ni nadie, los lleva a una incomodidad e inestabilidad de no saber que decir o que hacer. Martina vive atormentada por la repetida pregunta de Víctor sobre su vida amorosa anterior a él. Ella no se ha atrevido a contarle que tuvo una relación pasajera con un soldado, al fin y al cabo, estas cosas ocurren en la guerra, pero piensa que si revela la verdad él la va a dejar. Sumergidos en la atmósfera del mar y la soledad de la travesía surge la necesidad física de consumir el amor, “Vers la popa i ran de la borda, on el mar era una fuga. Aquella hora d’aquell dia el mar tenia una llum nova [. . .] Aquell dia, aquella hora, la música del mar era mes audible, pero no amb l’oïda sino amb la pell i la sang.” [Hacia la popa y junto a la borda, donde el mar era una fuga. Aquella hora de ese día el mar tenía una luz nueva [. . .] Aquel día, esa hora, la música del mar era más audible, pero no con el oído sino con la piel y la sangre] (Murià, 1986:194). No sólo la metáfora de la música describe el acto amoroso, sino que compone toda una lección de sentimientos:

Victor es movía encara amb aquell ritme harmoniós y trèmul [. . .] Martina mig cloïa els ulls i continuaba sentint-se a dins la polifonia dolçament trasbalsadora. [. . .] Vivaldi. . . La tendresa, voluptuositat i alegria de Vivaldi [. . .] aquella cadència de totes les fibres del cos i de l’ànima, aquell cantar dels violins tan penetrant, que la saturava tota, que la convertia en un fi instrument de cordes dolçes i tibants. . . [Victor se movía aún con ese ritmo armonioso y trémulo [. . .] Martina medio cerraba los ojos y continuaba sintiéndose dentro de la polifonía dulcemente desquiciada. [. . .] Vivaldi. . . La ternura, voluptuosidad y alegría de Vivaldi [. . .] aquella cadencia de todas las fibras del cuerpo y del alma, aquel cantar de los violines tan penetrante, que la saturaba toda, que la convertía en un fino instrumento de cuerdas dulces y tensas] (1986:195).

La yuxtaposición de la música y el amor da una riqueza de expresión y detalle exhaustivo. Es cierto que la música de Vivaldi tiene muchas obras para violín con sonidos punzantes agudos como la penetración, pero también compuso otras más reflexivas cercanas a la naturaleza. La autora eleva y glorifica las relaciones sexuales a un nivel de arte poético. La sublimación del amor sin ningún rasgo de vulgaridad sino todo lo contrario, con una sensibilidad refinada.

Las escenas amorosas se repiten cada día hasta que pisan tierra llegando a Veracruz, una vez allí Martina cree que están profundamente unidos y la relación tiene que continuar. Por una parte, se siente satisfecha porque Víctor no notó que ya había tenido relaciones sexuales antes, pero por otra no puede evitar los sentimientos de culpabilidad, le parece que lo ha engañado (Murià, 1986:198). El mito de la virginidad tan dentro del ser femenino transmitido de madres a hijas, en cambio ella nunca le preguntó a él si había tenido relaciones con otras mujeres. La acusación de la mujer si no va al matrimonio pura, esta idea está incrustada en la génesis de la mujer y cuesta mucho deshacerse de ella.

En Veracruz pasan la noche en una pensión, ahora sí están completamente solos delante de uno de los símbolos del matrimonio, la cama grande. Vuelven a vivir el amor y la música barroca suena otra vez, incluso más, la majestuosidad y exuberancia del compositor del Himno a la Alegría, “. . . melodies dansants de Vivaldi amb l’himnica Joia! Joia! Joia! de Beethoven” [melodías danzantes de Vivaldi con el himno ¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría! De Beethoven] (Murià, 1986:198). Al día siguiente toman el tren para ir a la capital de México, se les acerca la hora de ser consecuentes con el trato que hicieron antes de embarcarse y que los ha llevado hasta aquí. Martina totalmente enamorada de Víctor teme este momento, “—Quan arribem, Victor —digué Martina—, serà l’hora de saber si el nostre camí es bifurca, no?” [“—Cuando lleguemos, Victor —dijo Martina—, será la hora de saber si nuestro camino se bifurca, ¿no?”] (Murià, 1986:199). Víctor le pide a ella que haga la decisión, pero no la hace. Camino del inicio de una vida nueva necesitan hablar sobre si este nuevo principio va a ser en solitario o en compañía. Inician el diálogo un tanto forzado, pero es significativo de la relación vertical en la que están metidos, “—Estàs segur que em necessites? (pregunta Martina) —Tant com necessitar-te, no. Podria prescindir de tu. —Cruel! —Per ara no sento cap desig de prescindir-ne, de tu. És bo tenir-te. [. . .] Sempre hi haurà l’amenaça. . .” [“—¿Estás seguro de que me necesitas? (pregunta Martina) —Tanto como necesitarte, no. Podría prescindir de ti. —¡Cruel! —Por ahora no siento ningún deseo de prescindir de ti. Es bueno tenerte. [. . .] Siempre habrá la amenaza] (Murià, 199-200). La dureza de Víctor con Martina demuestra su carácter misógino ofensivo a cualquier mujer, no obstante, es totalmente representativo de su generación. Víctor cree en la amistad entre personas del mismo sexo como relación horizontal, no tanto entre sexos opuestos, “La relació home-dona no pot ésser mai d’igual a igual, almenys en el nostre temps: és lluita i fusió a la vegada” (Murià, 1986:201). Se contempla

la dificultad de lograr una relación de igualdad entre hombre y mujer y se culpa al momento temporal y a los convencionalismos sociales.

La relación entre Martina y Víctor es paradigmática del poder masculino que ejerce sobre ella con críticas negativas y haciéndola dudar de su propia estima, “—Sents necessitat, tu, d’allunyar-te de mi? —A vegades sí. I no facis aquesta cara d’ofesa. . . No, aquesta de resignació tampoc. Mai no m’entendràs. —Faré els possibles per entendre’t. [. . .] —No ajupis l’esquena, sembles geperuda. [. . .] Ja se’l sabia, aquest defecte i s’esforçava per corregir-lo. Però per què ell havia de remarcar els seus defectes?” [“—¿Sientes necesidad de alejarte de mí? —A veces sí. Y no hagas esa cara de ofendida. . . No, ésta de resignación tampoco. Nunca me entenderás. —Haré lo posible por entenderte. [. . .] —No agaches la espalda, pareces jorobada. [. . .] Ya se le sabía, ese defecto y se esforzaba por corregirlo. ¿Pero por qué él debía remarcar sus defectos?”] (Murià, 1986:204-205). Martina está sometida a este sufrimiento psicológico destructor y éste no es más que el patrón de conducta que muchos hombres tienen con sus parejas, transitan sin solución de continuidad del acto amoroso sexual a la crítica mordaz. Muchas mujeres, incluso hoy el día, se pueden identificar con Martina.

El barco que lleva a Abel, Berta y Delmira y también a María Bonaire llegado a Veracruz. Abel y Berta siguen viaje hacia Cuba y Delmira hacia la capital. Martina, Víctor y Roger van a recibir a los nuevos exiliados que llegan, entre ellos Delmira. Con el tumulto Roger tropieza con María y queda cegado por su belleza vivaz. Delmira baja del autobús y abraza a su esposo, Roger. La relación amorosa entre ellos fue muy corta y puramente circunstancial, el amor es el antídoto de la muerte en el contexto de guerra; por eso no hay un gran despliegue de amor al verse. Roger al ver a Delmira se da cuenta que la encuentra fea, desagradable no se siente entusiasmado. Delmira no tenía que demostrar que era virgen porque ya estaba casada, pero la misma noche de la llegada comete el ‘error’ de contarle a Roger que durante la travesía en barco conoció un hombre y que tuvieron relaciones sexuales, aunque eso no tuvo ninguna importancia porque ella ama a Roger. Eso enfurece a Roger y se va dejándola a ella sola. Este incidente origina una reflexión sobre la necesidad o no de sincerarse cuando algo ocurre fuera de la relación de pareja. Las discusiones que tienen sobre el hecho Roger y Víctor dejan a Martina un tanto perpleja:

Martina s’espantava de veure Roger tan implacable, però no era Roger, era el destí, era la vida, tot pesant damunt d’un ésser del gènere femení [. . .] Tothom trobava que la derivació dramàtica era lògica, natural i justa; només Martina [. . .] no veia la justícia [. . .] tan poca profunditat posa a la seva aventura del vaixell que ningú —excepte Roger, que no tenia interès d’analitzar i fer diferenciacions— no gosaria donar-li el nom d’adulteri. Però

no, Roger no era l'excepció, Víctor també i tots els qui ho sabessin, acusarien Delmira. [Martina se asustaba de ver a Roger tan implacable, pero no era Roger, era el destino, era la vida, pesando sobre un ser del género femenino [. . .] Todo el mundo encontraba que la derivación dramática era lógica, natural y justa; sólo Martina [. . .] no veía la justicia [. . .] tan poca profundidad pone a su aventura del barco que nadie —excepto Roger, que no tenía interés en analizar y hacer diferenciaciones— se atrevería a darle el nombre de adulterio. Pero no, Roger no era la excepción, Víctor también y todos los que lo supieran, acusarían a Delmira] (Murià, 1986:217).

Esta situación enmarca las diferencias de género. El hombre disfruta de unas libertades incuestionables mientras la mujer es sometida a un escrutinio de su conducta. Carmen de Burgos ya dio cuenta de esta inequidad, “La sociedad censura a la mujer mientras deja al varón en completa libertad de faltar a todos los deberes que se han establecido respecto a la sexualidad. Es como si existiese un pecado exclusivamente femenino” (Burgos, 2007: 91). Roger podía tener una amante en París, y flirtear con cualquier muchacha que se cruzara a su paso mientras se consideraba ofendido cuando Delmira le era sincera y le contaba lo que había pasado en la travesía camino del lugar de acogida. La revolución industrial trajo unos cambios radicales en la mano de obra, las mujeres entraron a formar parte del mundo laboral, y la Primera Guerra Mundial exacerbó el que la mujer tuviera que ponerse al frente de situaciones que habían sido terreno masculino, los hombres estaban en los campos de batalla. Así se empezaron a movilizar las mujeres y el feminismo nació reivindicando su participación en todas las áreas de la sociedad.¹³⁹

La voz de la autora-narradora se oye secundando las opiniones de Berta en las epístolas dirigidas a Martina. Ella aporta la sabiduría y el sarcasmo. Este espacio epistolar es femenino donde ellas se pueden expresar libremente, a veces son monólogos interiores, recuerda *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf. Berta comenta sobre lo ocurrido entre Delmira y Roger. Ella es partidaria de que no debía decirle nada a Roger de lo que pasó en el barco:

Comprendre! Pobra Delmira! Si m'hagués demanat l'opinió ja li hauria dit allí, a bord, que les relacions entre home i dona no són de comprensió, sino de conveniència [. . .] El marit de la Delmira no féu cap esforç per comprendre la seva extravagant feblesa, perquè no li era imprescindible. L'orgull de l'home és molt exigent, però la seva indignitat és infinita quan el reclam pot més. Si hagués sabut que Delmira havia de plorar tant li hauria dit: 'calla'. Una mentida silenciosa a canvi d'estalviar tantes llàgrimes [¡Comprender! ¡Pobre Delmira! Si me hubiera pedido la opinión ya le habría dicho ahí, a bordo, que las relaciones entre hombre y mujer no son de comprensión, sino de conveniencia [. . .] El marido de Delmira no hizo ningún esfuerzo para comprender su extravagante debilidad, porque no le era imprescindible. El orgullo del hombre es muy exigente, pero su indignidad es infinita cuando el reclamo puede más. Si hubiera sabido

¹³⁹ Balló, Tània. *Las sinsombrero*. Barcelona: Espasa, 2019 pp. 21-22.

que Delmira debía llorar tanto le habría dicho: calla. Una mentira silenciosa a cambio de ahorrar tantas lágrimas] (Murià, 1986:226).

Berta tiene un buen conocimiento de los hombres, se siente por encima de ellos y racionaliza cualquier rasgo de culpabilidad antes de aceptar el mea culpa. Finalmente, Delmira deja la capital y se va a Xalapa, un pueblo al sur de México, a trabajar de maestra, que es su profesión, y se desvincula más o menos del grupo de las tres amigas.

Roger ha conocido a María que destella luz toda ella. Se siente muy feliz y deciden casarse. Ella es la primera de inaugurar la maternidad, para Roger y María es lo normal, lo aceptado culturalmente, casarse y tener hijos. Esto despierta las ansias de ser madre en Martina, pero hay que reiterar que ella funciona bajo el miedo del poder que Víctor ejerce sobre ella. Mas adelante es Berta quien en una carta dice, “Seré mare. El meu esser físic ara te tota la seva plenitud. Em sento eternitat, tota fruitosa i tota vida” [Seré madre. Mi ser físico tiene ahora toda su plenitud. Me siento eternidad, toda fruto y toda vida] (Murià, 1986:265). Martina no ha quedado embarazada en todo este tiempo de vida en pareja y después de comentarlo con Berta se atreve a hablar con Víctor sobre el tema, “—Pensava en la maternitat que podria a ver-hi en mi. . . [. . .] voldria un fill teu. —Ui! —féu ell [. . .] —Escolta, Víctor, seriosament. La Berta m’aconsellà que consultés un metge. —I ara! Que no et trobes bé? —Sí. —Doncs per què vols un metge? —Per això de tenir fills. . . [. . .]Deixe’t de romanços, ja vindrà quan vulgui. [. . .] De moment, ben mirat, només seria una complicació.” [“—Pensaba en la maternidad que podría haber en mí. . . [. . .] quisiera un hijo tuyo. —¡Uy! —dijo él [. . .] —Escucha, Víctor, en serio. Berta me aconsejó que consultase a un médico. —¡Y ahora! ¿No te encuentras bien? —Sí. —¿Por qué quieres un médico? —Por eso de tener hijos. . . [. . .] Déjate de tonterías, ya vendrá cuando quiera. [. . .] De momento, bien mirado, sólo sería una complicación] (Murià, 1986:270-271). ¿Cómo vive la maternidad el hombre? Esta es la pregunta que la autora-narradora nos invita a hacernos. Él considera un hijo como una inconveniencia, un objeto, ni tan solo un ser humano. A pesar de todo, Martina queda embarazada y podrá ver su objetivo de ser madre cumplido.

Hay solo algunas referencias al paisaje para marcar el contraste con el lugar de origen, “un hotel decrepít d’un carrer estret i sorollós al centre vell de la població” [un hotel decrepito en una calle estrecha y ruidosa en el viejo centro de la población] (Murià, 1986:201). No obstante, esta pequeña referencia sobre la calle, los personajes están muy enfrascados en sus situaciones personales, “Martina mirà a fora, però no veia el paisatge, veia els seus pensaments.” [Martina

miró hacia fuera, pero no veía el paisaje, veía sus pensamientos] (Murià, 1986:200). La mayor parte del capítulo la autora-narradora enfrenta al lector a ambos discursos el feminista y el patriarcal, los presenta de una manera neutral para que quién lo lea juzgue por sí mismo. No invita a las mujeres a rebelarse contra el mundo patriarcal, sino que a través de los relatos de las protagonistas construye la realidad de las relaciones de pareja. El discurso hegemónico es representado por las conductas masculinas. Este panorama es efectivo porque invita a la reflexión de las actitudes de los hombres y las respuestas de las mujeres bajo el peso cultural ancestral de la masculinidad sobre ellas. Los temas que aparecen son: la virginidad de la mujer; la demanda por parte del amante que la mujer explique si ha tenido relaciones con otros hombres; la vida sexual, sobretodo si ha habido algún desliz con otro sujeto estando comprometida o casada; a él nunca se le pregunta por sus relaciones amorosas fuera del matrimonio; y la experiencia de la maternidad tanto para la mujer como el esposo.

El argumento del quinto capítulo se puede afirmar que es el tiempo en toda su simbología y extensión. Su título, “Els dies nous” [Los días nuevos]. La autora-narradora recorre diferentes escenarios, por ejemplo, como están los que se han quedado en Cataluña, padres y amigos, Delmira, la amiga que se ha exiliado con Martina y Berta y que después de marcharse no hay noticias de ella. Las cartas de Berta son un subtexto que aportan la reflexión sobre la existencia humana y el análisis de lo que están viviendo. Sin olvidar, la situación social de la cual la autora-narradora es testigo. El capítulo cubre una extensión de tiempo de unos veinticinco años, Las mellizas de Maria y Roger ya son adolescentes, y los padres se enfrentan a un tipo de problemas y malestares derivados de la edad.

Abel y Berta siguen viviendo en México con su hijo, Abertabel. Ellos han querido simbolizar que un hijo es la unión total de dos individuos creando un nombre original que represente a ambos, la primera vocal viene del padre, en medio el nombre de la madre y termina con la última silaba del nombre del padre. Fonéticamente, el sustantivo, evoca a los personajes de las novelas de caballerías. El *leitmotiv* de la novela vuelve a resurgir ahora en las voces de Abel y Berta, “—Al llac hi ha tot d’infinits. [. . .] el llac. No té principi ni fi. [. . .] on comença, digues? [. . .] No hi ha lloc de principi. [. . .] —Hem arribat al final? No, perquè no n’hi ha; si hi hagués final hi hauria principi, i no hi ha principi. —O tot és principi —replicà Berta.” [“—En el lago hay infinitos. [. . .] el lago. No tiene principio ni fin. [. . .] ¿dónde empieza, di? [. . .] No hay lugar de principio. [. . .] —¿Hemos llegado a su fin? No, porque no existen; si hubiera final habría principio,

y no existe principio. —O todo es principio —replicó Berta] (Murià, 1986:276). La narradora nombra el lago en donde se encuentran, Tequesquitengo, el cual está situado en México en la región de Morelos, esto da un tono de realidad al texto. Siguiendo en este dilema de si existe un principio o no de las cosas o todo es un continuo y es el ser humano que busca resolver esta duda, “. . .tots aquest dies nous que tenim ara. Començaren. . . ja ho sé, començaren amb l’aparició de l’Abertabel. Aleshores tot canvià. —Vols dir que no ha anat canviant de mica en mica? —No. Tot té un instant de principi. El llac també l’ha de tenir, només que nosaltres no el saben trobar. La nostra vida és un llac, Berta.” [todos estos días nuevos que tenemos ahora. Empezaron. . . ya sé, empezaron con la aparición de Albertabel. Entonces todo cambió. —¿Quieres decir que no ha ido cambiando poco a poco? —No. Todo tiene un instante de principio. El lago también debe tenerlo, sólo que nosotros no lo sabemos encontrar. Nuestra vida es un lago, Berta] (Murià, 1986:276-277). El lago como metáfora de la vida, de forma circular, sin inicio ni fin porque se cierra donde empezó. La angustia del hombre por querer saber y no encontrar respuestas le lleva a especular y preguntarse por el origen de la vida.

El árbol es una figura simbólica que también forma parte de las alegorías del texto. México tiene una exuberante flora. Berta estando en el exterior con su hijo las flores del esplendoroso árbol Tabachín llaman la atención del pequeño y pide una. Berta y Abel recuerdan:

—Aquell altre principi. Després del teu roure. Sempre els arbres en els nostres dies. Hi hagué els arbres del Parc Monceau, abans dels horitzons damunt del mar. Arbres, dies nous, florides noves. A la ciutat de Mèxic no hi havia *tabachines* encesos, però les xicrandes¹⁴⁰ florien cada primavera com cada hivern florien les grans flors nadalenques. [“—Ese otro principio. Después de tu roble. Siempre los árboles en nuestros días. Hubo los árboles del Parque Monceau, antes de los horizontes sobre el mar. Árboles, días nuevos, florecidas nuevas. En la ciudad de México no había tabachines encendidos, pero las jacarandas florecían cada primavera como cada invierno florecían las grandes flores navideñas] (Murià, 277-278).

El exiliado siempre busca relacionar el paisaje del nuevo lugar con el de origen, se hace necesario para no sentirse tan despojado de lo conocido y de sus raíces.

Martina no logra sacarse el sentimiento de culpa de no haberle dicho la verdad sobre sus relaciones sexuales antes de conocer el que ahora es su esposo, ahora bien, algo ha ocurrido, “. . .aquest neguit fou esfumat per la maternitat cobejada, [. . .] la maternitat la rentaria, esborrerià el

¹⁴⁰ La *xicranda* es un árbol originario de América del Sur, pero ahora se puede encontrar en muchos jardines y barrios de Barcelona. Este árbol tuvo que adaptarse a su nuevo habitat como los exiliados tuvieron que acostumbrarse al país de acogida. <https://beteve.cat/el-mati-de-barcelona-910fm/xicranda-barcelona-plena-floracio/> Consultado: 13 de mayo, 2021.

rastrer de la culpa, la seva maternitat seria verge, seria primicera per l'únic poder de Víctor. [. . .] Martina sentí que entrava a la vida completa, els braços plens amb la nova riquesa: Pol, l'infant, l'afirmació.” [esta inquietud fue esfumada por la maternidad codiciada, [. . .] la maternidad la lavaría, borraría el rastro de la culpa, su maternidad sería virgen, sería primípera por el único poder de Víctor. [. . .] Martina sintió que entraba en la vida completa, los brazos llenos con la nueva riqueza: Pol, el niño, la afirmación] (Murià, 1986:279). Se otorga todo el poder de la fecundación al hombre como si la parte femenina no contara. Desde el punto de vista feminista esta negación es inaceptable.

El yo, de la autora-narradora, hace una digresión para justificar el tiempo del relato, “Veig que avanço i retardo situacions, que salto enrera i endavant, que barrejo el temps, que embullo els fulls del calendari. Us en demano perdó, si és que sou amants d'allò que en diuen ordre cronològic. Veureu, jo no registro fets a mesura que s'esdevenent davant dels meus ulls, sinó que evoco moments viscuts en un passat [. . .] Narració sense ordre, però en concert.” [Veo que avanzo y retraso situaciones, que salto atrás y adelante, que mezclo el tiempo, que enredo las hojas del calendario. Os pido perdón, si es que sois amantes de lo que llaman orden cronológico. Verá, yo no registro hechos a medida que acontecen ante mis ojos, sino que evoco momentos vividos en un pasado [. . .] Narración sin orden, pero en concierto] (Murià, 1986:280). El exilio altera el tempo-espacial porque la rutina de la vida se ha hecho pedazos y en múltiples ocasiones los desterrados pierden el poder de decisión ya que están a la ventura de ayudas de instituciones y políticas del país que les ha dado albergue. La autora-narradora explica así la primera etapa de expatriación:

Per a nosaltres, els d'Amèrica, l'ambient de la terra estranya fou al principi una massa fluida, gasosa i transparent on flotàvem com raïms de bombolles que de mica en mica s'arrencaven del gotim i aleshores comprovàvem que no érem altra cosa que uns individus també transparents, només separats del gran fluid humà per una tènue pel·lícula.” [Para nosotros, los de América, el ambiente de la tierra extraña fue al principio una masa fluida, gaseosa y transparente donde flotábamos como racimos de burbujas que poco a poco se arrancaban del racimo y entonces comprobábamos que no éramos otra cosa que unos individuos también transparentes, sólo separados del gran fluido humano por una tenue película] (Murià, 1986:280).

La metáfora de que el exiliado es como una burbuja que poco a poco va cayendo de donde estaba amarrada ilustra el sentirse flotando porque se ha perdido la tierra que se pisaba. El sustantivo, transparencia, no hace referencia a honestidad o claridad sino invisibilidad. Nadie ve o reconoce al sin patria.

Víctor es un personaje que evoluciona a lo largo de la novela, no obstante, se mantiene en un espacio liminar, “Víctor tenia el presentiment indefinit que un dia diria, [. . .] això és la veritable necessitat meva. [. . .] Víctor s’adaptava als seus dubtes.” [Víctor tenía el presente indefinido que un día diría, [. . .] esto es la verdadera necesidad mía. [. . .] Víctor se adaptaba a sus dudas] (Murià, 1986:283). Ciertamente, él no ha encontrado su lugar en la vida profesional. Ha empezado a estudiar en la universidad, pero no está seguro de que sea capaz de terminar la carrera y además todos los compañeros y compañeras son mucho más jóvenes que él. Un día —estando en una reunión de estudiantes— unas piernas le llaman la atención, luego un cuerpo y un rostro de una chica, queda fascinado por ella. La atracción es mutua y empiezan a verse, ella lo acompaña a casa en el coche y sobre todo conversan mucho. Víctor no esconde esta relación a Martina, pero le dice que es una compañera de la universidad. Cuando Martina regresa del parque con Pol y ve un coche aparcado delante de su casa, dentro del automóvil están Víctor y Elba, la amiga universitaria. Al momento Martina se enfurece, siente el dolor de la infidelidad en su alma:

Què faria? Allò era la revelció, la certesa. [. . .] Tingué l’impuls de córrer vers el cotxe, d’abalançar-se a la parella amb tota la furia que l’agitava [. . .] aquell desastre que l’amenaçava en la figura d’una dona [. . .] Què faria? Una escena violenta, un espectacle. . . no. . . Confusament, la raó li ho desaconsellà. [. . .] De moment, fingiria no veure-ho. D’allò que els ulls no veuen, el cor no en dol. [¿Qué haría? Aquello era la revelción, la certeza. [. . .] Tuvo el impulso de correr hacia el coche, de abalanzarse a la pareja con toda la furia que la agitaba [. . .] aquel desastre que la amenazaba en la figura de una mujer [. . .] ¿Qué haría? Una escena violenta, un espectáculo. . . no. . . Confusamente, la razón se lo desaconsejó. [. . .] De momento, fingiría no verlo. De lo que los ojos no ven, el corazón no duele] (Murià, 1986:297).

Esta situación en la que se encuentra Martina demuestra la dificultad de las relaciones de pareja y por desgracia forma parte de la experiencia de muchas mujeres. La narradora echa mano al decir popular, ‘Ojos que no ven, corazón que no siente’ como defensa del dolor y humillación que causa la infidelidad del compañero.

El que la mirada de Víctor vaya en otra dirección hace que Martina se plantee como atraer a su esposo de nuevo hacia ella. Se mira al espejo, se peina, se pinta los labios, se viste de manera sensual, le rinde los mejores cuidados y atenciones al esposo, esta conducta ha sido transmitida de madres a hijas por siglos, parece como si el temor a perder el hombre por otra mujer esté incrustado en el ser femenino. No se ha educado a la mujer a responder ante problemas de las relaciones amorosas. Cabe señalar el estado psicológico de ella:

Aquell perill que havia temut sempre, ara el tenia al davant. De tota manera, era perill només, aparentment no havia succeït res. No? [. . .] «T’agrada això que m’he

comprat?», contestava distretament que sí; ho veía, però contenia la pena. Paciència, calia paciència. . . Mentre la cosa no esclatés, potser seria tan sols una maltempada passatgera. . . [Aquel peligro que siempre había temido, ahora lo tenía delante. Sin embargo, era peligro sólo, aparentemente no había sucedido nada. ¿No? [. . .] «¿Te gusta esto que me he comprado?», contestaba distraídamente que sí; lo veía, pero contenía la pena. Paciència, era necesaria paciència. . . Mientras la cosa no estallara, quizás sería tan sólo un maltrecho pasajero. . .] (Murià, 1986:299-300).

Siempre es la mujer que tiene que aceptar y callar y sobretodo no confrontar al esposo bajo ningún concepto. La narradora hace el ejercicio de expresar estos conflictos para que el lector o lectora reaccione se convierta en protagonista del cambio tan necesario para tener relaciones basadas en la confianza y la sinceridad. Según la óptica masculina, Víctor no se siente culpable solo intranquilo por el deseo de estar con Elba, empieza a mentir y a dar excusas por sus ausencias, en su mente solo hay obsesión no reflexión. De la manera que él describe el cuerpo de Elba la convierte en un objeto que es otro punto crítico de la masculinidad.

Finalmente, y en favor de la narradora Víctor entra a reflexionar lo que le está pasando, puede separar los sentimientos que lo han llevado a la obsesión por Elba dejando aparte la vida de familia que a través de los años se ha construido, mostrando una ‘debilidad’ de hombre sensato:

. . . inútil defugir-ho, la situació problemàtica era allí, al seu davant, i reclamava solució. Hi havia la solució més comuna i corrent: la de la vida doble. Fer d’Elba la seva amant, tenir Martina enganyada. [. . .] Confessar-ho a Martina i cercar la solució entre tots dos? Això, [. . .] seria la tragedia. [. . .] Només quedava un camí, doncs? El de la renúncia?” [inútil rehuirlo, la situación problemática estaba allí, a su frente, y reclamaba solución. Había la solución más común y corriente: la de la vida doble. Hacer de Elba a su amante, tener a Martina engañada. [. . .] ¿Confesarlo a Martina y buscar la solución entre ambos? Esto, [. . .] sería la tragedia. [. . .] ¿Sólo quedaba un camino, pues? ¿El de la renuncia?] (Murià, 1986:303).

Es un juego de espejos Víctor se mira asimismo y luego refleja la psicología femenina. En este momento se da por sobrentendido que la relación entre Víctor y ella está a punto de terminar, “Elba no féu cap més objecció. Martina no feia mai cap objecció, ni que arribés tard, ni que sortís d’hora, ni que no parlés, pensà [. . .] Quins éssers febles, delicats, les dones, tan sensibles, tan sofridores. . . Caldria tractar-les amb un compte i una dolcesa. . . I ells, els homes, barroers, egoistes.” [Elba no hizo otra objeción. Martina nunca hacía objeción alguna, ni que llegara tarde, ni que saliera temprano, ni que no hablara, pensó [. . .] Qué seres débiles, delicados, las mujeres, tan sensibles, tan sufridoras. . . Habría que tratarlas con cuidado y dulzura. . . Y ellos, los hombres, chapuceros, egoístas] (Murià, 1986:304). El calificativo de que las mujeres son débiles es un estereotipo que no refleja la realidad de lo que ellas son capaces. Víctor se distancia del grupo

masculino porque no quiere atribuirse los adjetivos negativos al describir el género opuesto al femenino. Por un momento pisa un terreno neutral. Como consecuencia del vericuetto sentimental él deja los estudios universitarios. La vida doméstica aparentemente vuelve a ser normal, no obstante, “. . .dins d’ells hi havia fets nous” [en su interior había hechos nuevos] (Murià, 1986:307). Nada podía ser como antes, la duda, la desconfianza, la posibilidad de que volviera a ocurrir era real, psicológicamente ambos han cambiado, han atravesado una experiencia dolorosa.

Víctor no para de pensar en lo sucedido, está intranquilo y por supuesto se siente culpable, sabe que ha causado dolor a Martina, a Elba y, asimismo. Cuando sintió que le invadía la avalancha de sentimientos por Elba, no supo que hacer y se dejó llevar hasta el punto de que éstos se convirtieron en un problema. Él sigue angustiado, no sabe que hacer, quiere asincerarse con Martina, pero duda de cómo va a reaccionar ella, a pesar de todo, “—Martina —li digué una nit, abraçan-la—, haig de parlar-te del que m’ha passat. . . —Sí? —digué ella, trèmula de sospita. — Em va fascinar. . . aquella noia, saps? Foren unes setmanes. Crec que en algún moment vaig estar ben enamorat. Que feridora era aquesta afirmació! Martina resta inmòvil [. . .] —Ja està llest, ara. [. . .] T’estimo Martina!” [“—Martina —le dijo una noche, abrazándola—, debo hablarte de lo que me ha pasado. . . —¿Sí? —dijo ella, trémula de sospecha. —Me fascinó. . . aquella chica, ¿sabes? Fueron unas semanas. Creo que en algún momento estuve enamorado. ¡Qué hiriente era esta afirmación! Martina quedó inmóvil [. . .] —Ya está listo, ahora. [. . .] ¡Te quiero a Martina!] (Murià, 1986:309). A pesar de la confesión de Víctor, el único que se siente liberado es él, Martina no, ella sabe que entre ellos dos se ha roto lo más sagrado que hay en una pareja, la confianza. Esto es representativo de un problema social que sufren muchos matrimonios por no haber sido educados en esta materia. Es totalmente humano enamorarse a cualquier edad y en cualquier situación, lo que lo oscurece es el no hablarlo con la persona que se convive en el momento del primer sentimiento, eso lo convierte en un dolor profundo y una humillación para la mujer.

La distancia entre la familia que quedó en Cataluña y los exiliados empieza a adquirir peso, los padres han envejecido y la salud ya no es lo que era. Además, la duda de si fue lo mejor marchar al destierro o si hubiera sido preferible quedarse, la pregunta está en el aire ¿quién sufrió más? los que se quedaron o los que se marcharon, esto puede enrarecer las relaciones. Los padres de Roger viajan a México para verle y conocer a su familia, por primera vez entran en contacto con su nuera, Maria y sus nietas, Sol y Gemma. Es un encuentro muy feliz y satisfactorio pero la despedida, dolorosa. De regreso a casa se dan cuenta de que, “L’anyorament ara seria més concret i llur país

no els semblaria tan seu. Les paraules «som a casa» tenien un so lleument negatiu, perquè allà lluny, a l'altra banda del mar, havien deixat la part més bategant de «la casa». Tornaven a trovar-se en aquesta llar [. . .] mutilada” [La añoranza sería ahora más concreta y su país no les parecería tan suyo. Las palabras «estamos en casa» tenían un sonido levemente negativo, porque allá lejos, al otro lado del mar, habían dejado la parte que más latía de «la casa». Volvían a encontrarse en ese hogar [. . .] mutilado] (Murià, 1986:319). Metafóricamente las vidas y las viviendas que alojaban las familias fueron desmenbradas. Por otra parte, la madre de Berta la quiere visitar, pero ella se niega, “La meva mare m’ha parlat de venir a veure’m [. . .] Li he contestat que no val la pena de fer un viatge tan llarg [. . .] nosaltres anirem a Europa tan aviat com podrem. [. . .] em produeix una mena d’angunia estranya la idea de veure i tocar aquella dona llunyana que és la meva mare, i tinc por de decebre-la.” [Mi madre me ha hablado de venir a verme [. . .] Le he contestado que no vale la pena hacer un viaje tan largo [. . .] nosotros iremos a Europa tan pronto como podamos. [. . .] me produce una especie de angustia extraña la idea de ver y tocar a aquella mujer lejana que es mi madre, y tengo miedo de decepcionarla] (Murià, 1986:316-317). La relación vertical de padres a hijos y especialmente la de madre-hija es siempre conflictiva. Silvia Caporale-Bizzini en su ensayo sobre la relación madre-hija cita a la feminista Dorothy Dinnerstein:

. . . the warm relationship between the baby and the mother is the base for the future welfare of the individual but, on the other hand, the mother is also a powerful and menacing figure as she represents death as well life: “This tie is the prototype of the tie to life. The pain in it, and the fear of being cut off from it, are prototypes of the pain of life and the fear of death” [la cálida relación entre el bebé y la madre es la base para el futuro bienestar del individuo, pero, por otro lado, la madre es también una figura poderosa y amenazante ya que representa tanto la muerte como la vida: 'Este lazo es el prototipo de el lazo a la vida. El dolor que hay en él y el miedo a ser separado de él son prototipos del dolor de la vida y del miedo a la muerte'.] (Dinnerstein, 1976:34).¹⁴¹

Afrontar la realitat de la família després de tants anys de absència no és fàcil, “Aquest dels pares, dels familiars, era un problema de tots, a l’exili, [. . .] El tall que havia migpartit tantes famílies no es clouria fàcilment: per a molts, mai, perquè hi havia la mort que arrabassava la seva part, i la mesquinesa material, i la incomprensió, i el refredament, i les tossuderies.” [Éste de los padres, de los familiares, era un problema de todos, en el exilio, [. . .] El corte que había mediopartido tantas familias no se cerraría fácilmente: para muchos, nunca, porque existía la muerte que arrebatava su parte, y la mezquindad material, y la incomprensión, y el enfriamiento,

¹⁴¹ Citado en *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence* (2006:115-116).

y la terquedad] (Murià, 1986:317). Ciertamente cada familia o persona pasaba dificultades que no podían ser compartidas, la única forma de comunicarse era por carta, pero estas estaban censuradas, no podían escribirse en catalán, todas estas circunstancias agravaban la situación de separación.

Víctor tiene una idea positiva de sus padres, ellos siempre han estado a su lado y esperan poder conocer algún día a Martina y a Pol, su nieto. Pasan los días mirando las fotografías y leyendo las epístolas que eran el vehículo para mantener la comunicación, “No t’havia escrit feia dies perquè el teu pare ens a donat un sobresalt, ha tingut un infart, però ara ja està bé.” [No te había escrito hacía días porque tu padre nos ha dado un sobresalto, ha tenido un infarto, pero ahora ya está bien] (Murià, 1986:317). Los años han ido pasando los progenitores vieron a los hijos jóvenes marchar al exilio, algunos de ellos también les siguieron por el peligro que corrían al ser parte implicada de las acciones de sus descendientes. Poco a poco se va cerrando el círculo vital y van llegando las horas tristes a causa de estar ausentes cuando se les necesita más.

El deseo de regresar y la propia crítica de qué están haciendo para que sus ideales políticos puedan desarrollarse y ponerse en práctica los lleva a discusiones entre Roger y Víctor, “—Teníem i tenim uns ideals, Víctor. Què fem aquí pels nostres ideals? [. . .] —Els traïm? —preguntà Víctor. —Potser sí, ja que no fem res per ells. [. . .] —No podem fer res més. —Aquí, no. Per això cal que tornem allà, on podrem si volem.” [“—Teníamos y tenemos unos ideales, Víctor. ¿Qué hacemos aquí por nuestros ideales? [. . .] —¿Les traicionamos? —preguntó Víctor. —Quizás sí, ya que no hacemos nada por ellos. [. . .] —No podemos hacer más. —Aquí, no. Por eso hace falta que volvamos allí, donde podremos si queremos] (Murià, 1986:332-333). El relato ha avanzado en el tiempo, los hijos son mayores, se piensa que el dictador ya no le deberán quedar muchos años de vida, entonces es el momento de empezar a pensar en el retorno. La decisión de volver abre la brecha de los hijos nacidos en México, ellos no se han exiliado, no conocen el país de sus padres, van a adaptarse al nuevo lugar, ahora serán ellos, los jóvenes que tendrán que dejar la única tierra que conocen. Como dice Roger, “. . .elles (sus hijas) no *tornarien*, sino que *anirien*.” [ellas no *volverían*, sino que *irían*] (Murià, 1986:335). El tema de los descendientes es un dilema para cualquier exiliado, por mucho que se les haya enseñado e inculcado la cultura, la lengua, la historia, la literatura, la poesía, la geografía y la política del país de origen de los padres, los vástagos viven una doble experiencia la de dentro de casa y la exterior. El concepto de patria es confuso, ellos solo conocen la patria dónde han nacido.

Muy a menudo el tema de conversación entre ambas parejas es el regreso, necesitan irse preparando psicológicamente porque éste impone una dificultad enorme por la implicación de sentimientos de diversas índoles. estas familias quieren viajar juntas, Roger y Maria con las hijas, Sol y Gemma y Víctor y Martina con su hijo, Pol. En una de estas conversaciones se origina una discusión muy acalorada y violenta sobre si regresar por mar o aire, es absurdo todo lo que dicen, en efecto, esto denota las tensiones y contradicciones interiores que están atravesando, con todo, la narradora aprovecha para presentar un escenario no menos común a las mujeres, la violencia doméstica. El más agresivo es Víctor, insulta a Martina y ella no se atreve a decir nada, Pol trata de defenderla, “—No permeto que tractis així la mare! [. . .] —Tu on et fiques, mocós? Et clavo una plantofada! [. . .] —No sóc un mocós! I no em pegaràs!” [“—¡No permito que trates así a mi madre! [. . .] —¿Tú dónde te metes, mocososo? ¡Te clavo un guantazo! [. . .] —¡No soy un mocososo! ¡Y no me pegarás!”] (Murià, 1986:343). Víctor demuestra tener muy poco control de sus emociones, no obstante, la reacción de Pol le hace darse cuenta de que ha provocado un drama excesivo y ha ofendido a todos los presentes, especialmente a su hijo, Pol, “—Perdona, Roger. Perdoneu tots. És que estic tan nerviós, aquests dies! [. . .] —Pol . . .Fill. . . [. . .] —Pare!” [“—Perdona, Roger. Perdonadme todos. ¡Es que estoy tan nervioso estos días! [. . .] —Pol . . .Hijo. . . [. . .] —¡Padre!”] (Murià, 1986:344). Terminan abrazados los tres, tolerando y justificando que el acto violento ha sido causado por la situación de estrés. La conclusión de la situación recuerda las memorables *Pàgines viscudes* de Josep Maria Folch i Torres, las cuales planteaban un conflicto menor, seguidamente había un clímax dramático y al final un manto de comprensión llevaba a los protagonistas a entenderse y proponerse ser mejores restituyendo la paz y el equilibrio vital.

El tono del relato se va oscureciendo por la muerte que acecha a la generación de los progenitores de los exiliados, Berta sufre la defunción de su madre, “Darrerament s’ha produït un fet exterior que ha penetrat en la meva vida i em fa veure’m canviada. És la mort sobtada de la meva mare. [. . .] Des d’aleshores sóc diferent. No sabria dir en què consisteix el canvi, però el sento. Més ben dit, sento diferent tot el que em volta, tot el món. [. . .] Diria que em creixen arrels.” [Últimamente se ha producido un hecho exterior que ha penetrado en mi vida y me hace verme cambiada. Es la muerte súbita de mi madre. [. . .] Desde entonces soy diferente. No sabría decir en qué consiste el cambio, pero lo siento. Mejor dicho, siento diferente todo lo de mi alrededor, todo el mundo. [. . .] Diría que me crecen raíces] (Murià, 1986:349-351). La metáfora poética del árbol

vuelve a resurgir, lo cierto es que ahora le crecen raíces penetrando la tierra y afianzándose en el mundo de la naturaleza después de que la madre ya no pertenece a la vida.

El sexto y último capítulo titulado “Enigma i afirmació” cierra el largo periodo del exilio, ¿quién ha dicho que el retorno va a devolver la felicidad a los desterrados? Todo lo contrario, en términos geográficos sí que regresan al mismo lugar del que partieron, pero no en cuanto a lo sociocultural, familiar y político. Como dijo Max Aub, “He venido, pero no he vuelto”.¹⁴² Los expatriados tampoco son los mismos, la experiencia les ha curtido la piel dejando muchas cicatrices. La familia de Roger tiene que regresar precipitadamente al recibir noticias sobre la salud de su padre, “. . . el pare no millora; quatre o cinc mesos d’espera, seràn massa llargs. [. . .] La mare deixà d’escriure, estava massa aclaparada pel comiat lent —però cruelment veloç— [. . .] Fou l’oncle qui escriví a Roger per dir-li que li calia córrer si volia donar al moribund la darrera alegria, la de reveure el fill. [. . .] No hi foren a temps, quan arribaren feia dos dies que el pare era enterrat.” [el padre no mejora; cuatro o cinco meses de espera, serán demasiado largos. [. . .] La madre dejó de escribir, estaba demasiado abrumada por la despedida lenta —pero cruelmente veloz— [. . .] Fue el tío quien escribió a Roger para decirle que tenía que correr si quería dar al moribundo la última alegría, la de rever a su hijo. [. . .] No estuvieron a tiempo, cuando llegaron hacía dos días que el padre era enterrado] (Murià, 1986:355-356). La viuda, madre de Roger queda hundida en la tristeza después de la pérdida del esposo y no tarda en tener problemas de salud, “. . . un segon atac l’acabà, com ella havia volgut. Roger no se separà d’aquella mare semivivent i després ja no vivent fins que la hi amagaren darrera una llosa.” [un segundo ataque lo acabó, como ella había querido. Roger no se separó de aquella madre semiviviente y después ya no viviente hasta que se la escondieron tras una losa] (Murià, 1986:356). La muerte acompaña al exiliado tanto de manera real como simbólica. Roger queda huérfano a las pocas semanas de haber regresado. Estas muertes están cargadas de simbolismo, según Amy Kaminsky, “Insofar as *patria* is figured as the maternal body —dead and no longer able to nurture or thwarther child.” [En la medida en que la patria se representa como el cuerpo materno —muerto y ya no capaz de nutrir o frustrar al niño] (Kaminsky, 1999:6).

Víctor, tal como había expresado sus deseos, regresa por mar con la familia. El *yo* de la narradora denota angustia por haber dejado el lugar que había sido su hogar, dirigiéndose a lo que

¹⁴² Martí, J. Y Huertas, J. M., “Max Aub retorno a la tierra. «He venido, pero no he vuelto», *El Correo Catalán* (11/09/1969), p. 18; Aub, Max, *La gallina ciega*. Barcelona. Alba:1995.

queda en el recuerdo sabiendo que se les puede hacer irreconocible, “. . . sentir-se sense llar per molts dies o qui sap si per molt de temps.” [sentirse sin hogar por muchos días o quién sabe si por mucho tiempo] (Murià, 1986:359). Berta ya en Francia viaja a Barcelona para ver a su padre, ahora bien, no quiere mirar las calles ni los espacios, pero sí se enfrenta a su casa, “. . . la casa on havia crescut li fou estranya: no hi havia quedat res de la seva vida veritable.” [la casa donde había crecido se le hizo extraña: no había quedado nada de su vida verdadera] (Murià, 1986:360). No reconoce nada que le recuerde o transporte a recobrar su niñez. En realidad, “The returning exile, however, is faced with the desecration of the (no longer maternal) house/nation.” [El exiliado que regresa, sin embargo, se enfrenta a la profanación de la casa/nación (ya no materna)] (Kaminsky, 1999:7). El desterrado se siente frustrado porque por mucho que intelectualmente antes del regreso pensara que iba a encontrar las cosas cambiadas no se puede comparar al enfrentarse a la realidad, es una doble pérdida.

Berta con Abel y Abertabel viven en París, la salud de Abel va empeorando día a día, finalmente, se le diagnostica una leucemia. Deciden irse al sur de Francia, escogen un sanatorio en Toulon en la Provenza para ver si mejora, pero no. La muerte está cercana, las últimas palabras de Abel fueron, “Ara sí” [Ahora sí] (Murià, 1986:378). Berta hundida en una profunda tristeza ausente de todo, decide quedarse aislada del resto del mundo en un pueblo que había visitado con Abel, también situado en la Provenza. Ella vivirá de los recuerdos ahuyentando cualquier evidencia del presente.

Ha transcurrido un año y medio desde que regresaron y Víctor se encuentra con mucha energía, “—Em sento al llindar d’una era nova. [. . .] Ara sé el que sóc i el que haig de ser. S’han acabat els dubtes.” [Me siento en el umbral de una era nueva. [. . .] Ahora sé lo que soy y lo que debo ser. Se acabaron las dudas] (Murià, 1986:379). Se intuye que él se afilia a alguna causa política, no obstante, no se especifica del todo. La autora-narradora concluye el relato con otra digresión:

M’adono que el teixit d’aquesta història que he volgut reconstruir queda una mica esfilagarsat. He volgut lligar caps solts, nuar fils dispersos, però no sempre he pogut, en resten molts de penjants i la mostra resulta desdibuixada, més ben dit, no hi ha mostra, sinó un desordre semiabstracte com el d’aquests tapissos moderns de materials rebels i vores amb serrells desiguals. En el meu teixit no aconsegueixo l’acabat. La vida és, tanmateix, esfilagarsada. ¿Com podria fer-hi un perfecte voraviu al capdavant? Si cada gest, cada pensament, cada minut són preludi d’un nou temps que comença. . . [Me doy cuenta de que el tejido de esta historia que he querido reconstruir queda algo deshilachado. He querido atar cabezas sueltas, anudar hilos dispersos, pero no siempre he podido, quedan muchos colgantes y la muestra resulta desdibujada, mejor dicho, no hay muestra, sino un desorden

semiabstracto como el de estos tapices modernos de materiales rebeldes y bordes con flecos desiguales. En mi tejido no consigo el acabado. La vida es, sin embargo, deshilachada. ¿Cómo podría hacer un perfecto biés al fin y al cabo? Si cada gesto, cada pensamiento, cada minuto son preludeo de un nuevo tiempo que comienza] (Murià, 1986:380)

La autora-narradora con una sola palabra describe el exilio a la perfección “deshilachado” el tejido de la vida ha quedado deshecho con hilos de varias medidas y gruesos y separados. La última frase que cierra el texto es la visión de un Víctor fuerte, idolatrado por Martina que lo compara con, “Era com un roure” [Era como un roble] (Murià, 1986:380). La metáfora del árbol, el roble, ha sido a lo largo de la narración imagen de unión con la tierra y lo superior celestial y espiritual.

2.4 Narrativa corta

La narrativa corta de Anna Murià es extensa porque fue la manera de seguir escribiendo y publicando en el exilio. Los textos que aquí se estudian son antológicos de todo lo publicado por la autora en revistas catalanas en el destierro; estos son los títulos: *Via de l'est*, (1946). *El país de les fonts*, (1978). La autora y crítica Isabel Segura comenta sobre las escritoras de finales del siglo XIX y principios del XX, Murià forma parte de este grupo, “Els personatges centrals en les primeres creacions d'aquestes escriptors són dones que se situen enfront la societat com a individualitats. El matrimoni i la maternitat no seran l'única alternativa vital [. . .] Les protagonistes estableixen relacions sexuals al marge de la institució matrimonial.” [Los personajes centrales en las primeras creaciones de estas escritoras son mujeres que se sitúan frente a la sociedad como individualidades. El matrimonio y la maternidad no serán la única alternativa vital [. . .] Las protagonistas establecen relaciones sexuales al margen de la institución matrimonial] (Murià, 1988:21).

El texto *Via de l'Est* fue publicado en México (1946), comprende siete narraciones tituladas, “Avallenars salvatges”, “La dona que no ha estat mai noia”, “No”, “Dos homes sols”, “Hosanna”, “Triomfador”, y “Via de l'est.” La voz femenina domina los relatos contando la estancia en Francia como país de acogida al principio de la diáspora. Murià sofoca el silencio del exilio dando voz a una variedad de personajes enclavados en unos paisajes placenteros que contrastan con las experiencias que viven los individuos en el destierro. La autora se niega a silenciar su lengua y escribe sus narraciones en catalán, su lengua materna, relatando la vida en Francia, concretamente en el ‘Chateau’ donde vivió un grupo de escritores que forjaron una

dinámica positiva del exilio dentro de la realidad y dureza del éxodo que sufrían todos. Dominaba un ideal común entre los intelectuales, regresar, reunirse con sus familiares, aquello no podía durar mucho tiempo.

2.4.1 *Via de l'est, (1946).*

La escritora Montserrat Bacardí (Bacardí, 2004:102) dice que no es muy difícil identificar a los personajes de las narraciones con los reales que vivían en el Chateau, y podemos añadir lo que Isabel Segura anota, “No podem confondre la realitat amb el món de la ficció, però també som conscients de les múltiples interaccions que hi ha entre ambdues, ja que, en darrer terme, qualsevol obra de creació és la plasmació personal i, per tant, subjectiva que l'autora fa de la realitat que l'envolta”. [No podemos confundir la realidad con el mundo de la ficción, pero también somos conscientes de las múltiples interacciones que existen entre ambas, ya que, en último término, cualquier obra de creación es la plasmación personal y, por tanto, subjetiva que la autora hace de la realidad que le rodea] (Segura, 1988:15). Murià por su firmeza en la autenticidad su obra nace de sus experiencias, aunque más adelante veremos su habilidad de ficcionar la realidad. Este estudio se inclina por el análisis crítico simbólico/alegórico y no tanto en el testimonial. Se abre el texto con la primera narración titulada, “Avellaners salvatges” [Avellanos salvajes] La evocación de los avellanos se entronca con la cultura profunda catalana. La narración describe un paisaje campestre, el ‘yo’ narrador se mira asimismo haciendo un comentario sobre la ropa que se ha comprado, “es una mica elegant, sense desdir de la posició de refugiat” (Murià, 1946:3) [es un poco elegante, sin desdeñar la posición de refugiado]. El protagonista se identifica como refugiado. Es una historia de amor triangular, dos hombres y una mujer. El narrador está enamorado de la mujer del otro, éste mantiene un diálogo interior de dudas y posibles decisiones a tomar, al final todo queda como estaba, pero el triángulo continúa. El exilio también es una relación triangular, el desterrado vive entre dos espacios geográficos, dos culturas, dos identidades y a veces dos lenguas. Por lo tanto, el cuento es alegórico de la ‘posición’ del refugiado como anuncia el ‘yo’ narrador al inicio del relato.

Cierra el texto la narración que da título al libro, “Via de l'est” [Vía del este] (Murià, 1946:23). Es un texto de ficción testimonial sobre la invasión que Francia sufrió por las tropas alemanas. Murià tuvo la necesidad de transcribir en forma de prosa poética epistolar la desolación del conflicto bélico en la voz de su protagonista Marie-Therèse:

l'ingent fenomen de la revolució i de la guerra proporciona a l'escriptor amb talent i amb capacitat d'observació unes experiències plenament vàlides que, lluny de convertir-se en material ditiràmbic o demagògic, poden esdevenir objectes d'especulació literaria; però transformant tot en materia artística, en valors humanes" [el ingente fenómeno de la revolución y de la guerra proporciona al escritor con talento y con capacidad de observación unas experiencias plenamente válidas que, lejos de convertirse en material ditirámico o demagógico, pueden convertirse en objetos de especulación literaria; pero transformando todo en materia artística, en valores humanos] (Campillo, 1982:29).¹⁴³

Se inicia con la carta que la narradora recibe, "Saps, la Marie-Therèse? . ." [¿Sabes, la Marie-Therèse?] (Murià, 1946:23).¹⁴⁴ Esta frase tira del hilo de la memoria y cuenta la historia de Marie-Therèse, una muchacha joven hija del jefe de la estación del tren, "amiga de los refugiados" (*Idem.*) que vendía los billetes a los viajeros. El pueblo, pequeño, ". . . quan arriba el bramul dels canons precedint la invasió. Restavem molt pocs al poble. Fugirem. . ." [. . . cuando llegó el sonido de los cañones precediendo la invasión. Quedamos muy pocos en el pueblo. Huimos. . .] (Murià, 1946:24). El pueblo va quedando en silencio, sus habitantes forzados a huir por la violencia de la guerra. La carta concluye con una post-data, "Saps, la Marie-Therèse? . . . un bell matí de maig es posà un vestit blanc i una flor als cabells . . . i es deixà agafar pel tren" [¿Sabes, la Marie-Therèse? . . . una bella mañana de mayo se puso el vestido blanco y una flor en el pelo. . . y se dejó alcanzar por el tren] (Murià, 1946:24). Bacardí anota, "Marie-Therèse, la filla del cap d'estacio de Roissy [. . .] després de sofrir moltes partides, un dia va decidir tirar-se al tren, a la via de l'est, la que conduïa a la frontera alemanya, per on no paraven de passar combois atapeïts de soldats i d'armes" [Marie Therèse, la hija del jefe de la estación de Roissy [. . .] después de sufrir muchas partidas, un día decidió tirarse al tren, en la vía del este, la que conducía a la frontera alemana, por donde pasaban convoyes cargados de soldados y armas] (Bacardí, 2004:103). Marie-Therèse vio partir a todos sus amigos, uno a uno y se le hizo insoportable el silencio que dejaban, así decidió acallar su voz para siempre suicidándose. La experiencia del exilio es similar al duelo, no en vano este texto empieza con una relación triangular, simbolizando la relación que experimenta el

¹⁴³ En el prólogo del texto *Contes de Guerra i revolució, I*. Maria Campillo discute si se puede hacer buena literatura cuando se escribe bajo la influencia de la violencia o si es mejor que el escritor espere a distanciarse de la experiencia inmediata, en una palabra, se hace necesaria la reflexión para escribir textos que sobrevivan al tiempo. Este cuento de Murià va en favor de que sí se pueden construir relatos de calidad poética sin ninguna pasión políticamente partidista.

¹⁴⁴ Quirza Grifell en el texto *Anna Murià. Àlbum de records* (1992), la autora explica, ". . . la Marie Therèse, una noia francesa, que era filla del cap d'estació. I això «saps la Marie Therèse?», és tret d'una carta de la Rodoreda que m'ho deia, que la Marie Therèse s'havia suïcidat, s'havia tirat sota el tren" [Marie Therèse, una chica francesa, que era hija del jefe de estación. Y eso «¿sabes Marie Therèse?», es sacado de una carta de Rodoreda que me lo decía, que Marie Therèse se había suicidado, se había tirado bajo el tren] (Grifell, 1992:118). Esta narración fue creada a partir de un hecho real.

desterrado, vivir entre culturas, relaciones humanas y espacios geográficos apartados entre sí, y termina con el sentimiento trágico de la muerte. El exilio es silencio, silencio latente y muerte, y la manera de superarlo es el crecimiento hacia dentro o como dice G. Pérez Firmat, “. . .el único regreso es hacia dentro, no hacia atrás” (Firmat, 2000:11).

2.4.2 *El país de les fonts, (1978).*

El siguiente texto reúne los títulos: “Sota la pluja, Via de l’est”, “Airemar”, “El darrer bes de la muntanya de roses”, “La muralla blanca”, “El vianant de les esteles”, “Retrat de dues Finestres”, “Conversa ran del mur gris”, “La finestra de gel”, “El país de les fonts”. Los temas que presentan los cuentos son mayoritariamente relaciones amorosas dando relevancia a la libertad sexual de la mujer. La voz la construye la autora-narradora y los diálogos entre los personajes. El discurso diegético proviene del conflicto psicológico interior e individual de los personajes y confluye en el encuentro a veces armonioso y a veces termina en la separación de estos. Los dos últimos relatos, “La finestra de gel” y “El país de les fonts” son alegóricos del exilio y por consiguiente el deseo de retornar al lugar de origen. Los espacios dónde tienen lugar las historias son urbanos, domésticos y rurales.

La narración, “La finestra de gel”, está muy bien construida, la autora demuestra tener una imaginación exuberante, ostenta un realismo mágico a la altura de los escritores del boom. La pareja protagonista, Jordi y Anneta se encuentran en los Alpes con un grupo de excursionistas y el guía, empieza a nevar de manera tormentosa y Jordi y Anneta a causa del fuerte viento se caen, un alud de nieve los cubre. Se profesaban un amor profundo, “Jordi. . . Anneta. . . Les mans balbes, encare enllaçades. Estem junts, estem bé, t’estimo, és flonja la neu, ja no hi ha fatiga, ees flonja la neu, tinc son. . . No dormis, ara vindrà. . . Estem bé junts, ens estimem. . . Ben junts tu i jo. (Morirem junts).” [Jordi. . . Anneta. . . Las manos balbas, todavía enlazadas. Estamos juntos, estamos bien, te quiero, es blanda la nieve, ya no hay fatiga, esa blanda la nieve, tengo sueño. . . No duermas, ahora vendrán. . . Estamos bien juntos, nos amamos. . . Bien juntos tú y yo. (Moriremos juntos)] (Murià, 1978:78). Estas frases tienen la más pura expresión de un romance amoroso. Hasta aquí el relato evoluciona de manera lógica. El gráfico T E M P S en el espacio en blanco que separa la continuación del relato insinuando que ha pasado mucho tiempo. Nos percatamos de que el lugar es un centro médico por los colores azul y verde, pero no sabemos

quién es la o él protagonista de esta parte del cuento. Puede abrir los ojos, con todo le cuesta identificar todo lo que alcanza su mirada. Ahora ya sabemos que se trata de una mujer y tiene que ser Anneta porque pregunta, “On és Jordi? Però te son. . . Quan es desperta, torna a cridar-lo. Vol moure’s, i a penes ho aconseguix, el seu cos no té força.” [¿Dónde está Jordi? Pero te sueño. . . Cuando se despierta, vuelve a llamarle. Quiere moverse, y apenas lo consigue, su cuerpo no tiene fuerza] (Murià, 1978:79). Por el cansancio que experimenta se encuentra entre el sueño y la duermevela; todo se le hace extraño, no entiende el lenguaje que hablan las personas con las cuales interactúa un poco. Sigue preguntando por Jordi, su esposo, recuerda la nieve, la montaña, el alud, se siente observada y no entiende nada de lo que está pasando. Hay un desdoblamiento tempoespacial, el psicológico de Anneta y el real de dónde se encuentra físicamente ella. De acuerdo con Marc Augé y su teoría del ‘no lugar’, “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2005:83). Por lo tanto, este espacio intermedio también llamado liminal es dónde se encuentra Anneta. La narración se va bifurcando dando entrada al fantástico que no es más que la representación alegórica del exilio y retorno al lugar de origen.

La memoria de Anneta está intacta, aunque lo que ella recuerda no encaja con la visión del presente y le causa duda, no sabe si es que está soñando. En el centro médico en el que está no la dejan sola, ella se siente vigilada y observada y lo llama estar en una “vitrina”. Como insiste en saber dónde está, lo que le ha ocurrido a su esposo Jordi y a su hijo, un hombre de pelo blanco que más adelante en el texto se revelará su nombre, Seema, la visita y trata de entablar conversación, tardan un poco en encontrar un lenguaje que se puedan entender, finalmente el castellano con diferencias extrañas entre el del hombre y el de ella abre la vía de la comunicación. El hombre, supuestamente un científico, le dice que la encontraron congelada en los Alpes y que la llevaron a Estados Unidos para la observación de su evolución. Ahora está en el centro, “Central d’Estudis de la Federació Americana” [Central de Estudios de la Federación Americana] (Murià, 1978:83). Pregunta por su familia y el hombre del pelo blanco le dice que han hecho pública su situación, pero nadie ha respondido a la llamada, Anneta se da cuenta de la enorme pérdida y no sabe qué le pasó a Jordi, murió? ¿Está congelado? pregunta si ha pasado mucho tiempo, “—Quants anys fa? A veure. . . Calculem. . . Era el segle vint, oi? [. . .] Es clar, el vint. Que potser ja som al segle vint-

i-u? [—¿Cuántos años hace? A ver. . . Calculemos. . . Era el siglo veinte, ¿no? [. . .] Claro, el veinte. ¿Acaso ya estamos en el siglo veintiuno?] (1978:84). El hombre no le quiere dar más información porque la ve muy alterada y le dice que vaya a descansar. Evidentemente Anneta no puede dormir y después de una larga discusión de tira y afloja con la persona que está a su cuidado, se decide que lo único que la va a calmar es saber la verdad, “Anneta queda gairebé sense vida, sí, sense vida en saber que *és viva l’any 2280*. Havia restat congelada durant tres segles” [Anneta queda casi sin vida, sí, sin vida al saber que está viva en el año 2280. Había permanecido congelada durante tres siglos] (Murià, 1978:85).

Para el mundo médico-científico es un gran descubrimiento ver que la congelación puede ser un medio de parar la vida en un momento dado para regresar tiempo más tarde con los signos vitales intactos. Para Anneta no es así, se siente desolada, no sabe si su hijo se casó y tuvo hijos, a lo mejor sí hay descendientes, pero no la reconocen. No le queda nada de su identidad, todos los que la querían y ella amaba, no están. Se siente despojada de quien fue porque no puede establecer ninguna relación con este presente totalmente ficticio para ella, “Ho ha perdut tot. Només li queda aquest cos «en conserva»” [Lo ha perdido todo. Solo le queda este cuerpo «en conserva»] (Murià, 1978:86).

En contraste, los científicos que investigan la vida humana están eufóricos, después de tantos años de intentar alargar la existencia de los seres humanos se encuentran delante de un prodigio inesperado y una prueba que puede llevar a descubrir la eternidad. La llevan a una conferencia de estudiosos para que todos puedan comprobar que no es una falacia, sino que es real. En contraposición Anneta no puede conciliar el gran espacio-tiempo transcurrido desde que vivía contenta en concordancia entre lo familiar y conocido con ella misma, “En la neu s’adormí abraçada a Jordi. [. . .] I ara es desperta i. . . El fill, abans-d’ahir el va veure [. . .] va besar-lo, li va dir: fes bon dat, adéu, fins dilluns. Abans-d’ahir. I ara. . . Jordi és mort, marit i fill son morts, i la germana, i els nebots, tots morts. . .” [En la nieve se durmió abrazada a Jordi. [. . .] Y ahora se despierta y. . . El hijo, anteayer lo vio [. . .] lo besó, le dijo: sé bueno, adiós, hasta el lunes. Anteayer. Y ahora. . . Jorge está muerto, marido e hijo están muertos, y la hermana, y los sobrinos, todos muertos. . .] (Murià, 1978:87). El fondo filosófico existencialista es claro, se ensarta un diálogo entre Seema y Anneta sobre el infinito y el finito, un abismo les separa, ella esta experimentando lo que significa haber desaparecido y regresar a un presente desconocido y extraño y él desde su

realidad está estudiando la manera de obtener, “. . . etapes alternades d’activitat i congelació, potser podria viure quatre o cinc segles, o sis, o set. I per qué voldria ningú viure tant?, protesta Anneta” [etapas alternadas de actividad y congelación, quizás podría vivir cuatro o cinco siglos, o seis, o siete. ¿Y por qué querría nadie vivir tanto?, protesta Anneta] (Murià, 1978:88). El valor y significado del tiempo es un continuo en la escritura de Murià invitando al lector o lectora a la reflexión personal.

La protagonista se debate entre aceptar esta nueva vida que se le presenta delante de sus ojos a pesar de que los que están a su alrededor tratan de entenderla ella piensa en la muerte, “Només voldria tancar la finestra. ¿Per què s’ha d’haver obert una finestra en la benaurada foscor reclosa de la mort?” [No más quisiera cerrar la ventana. ¿Por qué se ha tenido que abrir la ventana en la bienaventurada oscuridad recluida de la muerte?] (Murià, 1978:93). La metáfora de la ventana es el espacio que comunica entre el interior y el exterior, en este caso vida-muerte. Pasa los días llena de angustia y finalmente el grupo de científicos decide regresarla a su país. Esto no mejora su estado anímico, al contrario, se da cuenta de que todo es casi irreconocible, solo algunos detalles, algunas calles coinciden con lo que ella puede recordar. Anneta viendo que no pertenece a ningún lugar de los que le muestran pide que la lleven a donde fue encontrada, la montaña. La llevan a la “gelera” y por la noche:

A la nit l’aire és un fred immòbil sota el puntejat de l’estelada, i la muntanya una blacor blavosa, quan ella camina per la neu, dins de la neu, les cames nues, el cos amb vestidura tènue, i el fred l’omple —buida que era— i Anneta forma part del fred universal quan s’atura a la vora de la timba i s’inclina i rodola, rodola, rodola cap el fons pregon, i desapareix redimida de la consciència” [Por la noche el aire es un frío inmóvil bajo el punteado de las estrellas, y la montaña un blaco azulado, cuando ella anda por la nieve, dentro de la nieve, las piernas desnudas, el cuerpo con vestidura tenue, y el frío la llena —vacía que estaba— y Anneta forma parte del frío universal cuando se detiene al borde de la timba y se inclina y rueda, rueda, rueda hacia el fondo profundo, y desaparece redimida de la conciencia] (Murià, 1978:102).

Anneta vuelve al lugar significativo e identitario donde su vida debió terminar, así y todo, después de haber transcurridos tres siglos es rescatada y vuelta a la vida, a una vida que para ella es peor que la muerte, por eso decide regresar a la muerte, donde pertenece. Una de las acepciones del agua en el Diccionario de símbolos de Juan E. Cirlot ilustra las acciones de Anneta, “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación” (Cirlot, 1992:54-55). El glacial no

es más que agua en estado sólido, la protagonista vuelve a ese inicio/fin par cerrar el círculo de su existencia.

El último relato da nombre al texto *El país de les fonts*. No obstante ser muy corto, concluye el ciclo vital regresando a un lugar común de la adolescencia de la autora. Tiene rasgos de revisar una entrada de diario, recordando cosas vividas, “. . .jo hi he estat tota viva al País de les Fonts. Jo he viscut entre fonts, humides pollacredes, obagues fredoliques, pinedes oloroses, canyissars musicals.” [yo he estado viva en el País de las Fuentes. Yo he vivido entre fuentes, húmedas pollacredas, umbrías frioleras, pinares olorosos, carrizales musicales] (Murià, 1978:103). La narradora enaltece la belleza de la naturaleza, sus colores verdes, los olores y la abundancia de agua todo apela lo sensorial. Rememora la costumbre de caminar en grupo por las montañas o colinas cercanas al lugar donde se vive. Modifica el nombre de los lugares, pero se pueden identificar fácilmente si se conoce más o menos el área. La autora va describiendo el recorrido, nombrando las fuentes creando un espacio literario alegórico de la vida y el exilio porque está buscando estos paisajes que parecen perdidos en la memoria. Cada fuente una etapa, cada tropiezo una dificultad. Volvemos a ver el simbolismo del agua, “. . .las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación” (Cirlot, 1992:54). A causa del exilio la narradora no puede recobrar su Arcadia de la adolescencia, “Al País de les Fonts que cerco no hi ha rius. Només hi ha una riera. I molts dolls, i molts dolls. . . La nena que jo era resta allà entre els dolls. I ara només sóc la madona dels erms. Oh País de les Fonts, introbable contrada! No tornaré mai més al País de les Fonts!” [En el País de las Fuentes que busco no hay ríos. Sólo hay una riera. Y muchos chorros, y muchos chorros. . . La niña que yo estaba allí entre los chorros. Y ahora sólo soy la madona de los páramos. Oh País de le Fonts, ¡imposible encontrarte! ¡No volveré nunca más al País de las Fuentes!] (Murià, 1978:105). La desolación es profunda y palpable reflejando lo que muchos exiliados sufrieron, no poder volver jamás a la tierra que les vio nacer, porque, aunque vuelvan ya no será la misma.

3. El exilio como elemento creador

3.1 Datos biográficos y contexto histórico de Cristina Peri Rossi¹⁴⁵

Al enfrentarnos con la obra de Cristina Peri Rossi y revisar su biografía no hay mejores palabras que iniciarla con las de la propia autora “La vida es un puzzle de numerosas piezas, dispersas, y nosotros, los ingenieros que intentamos seleccionar algunas, para configurar un sentido, una estructura, una forma significativa. Con las pistas que propongo, se puede armar [. . .] una presunta biografía”.¹⁴⁶ Una biografía es una mirada subjetiva hacia un personaje real y por alguna razón rescatable, tratando de contextualizar una trayectoria que ha dado unos frutos los cuales han sido examinados, usados y gozados por un público. La narradora configura el recorrido de su existencia a través de las obras escritas, no porque sean autobiográficas, sino porque todas tuvieron un instante, una pulsión, o una experiencia que la motivaron su escritura:

Nací en Montevideo, Uruguay, el 12 de noviembre de 1941 (*La ciudad de Luzbel*) en Montevideo, Uruguay. Fui una niña curiosa, que creyó que el saber era poder, y decidió investigar, por cuenta propia, todo lo humano y lo divino (*La rebelión de los niños* (1988), *La tarde del dinosaurio* ()). En el seno de mi familia (emigrantes italianos llegados a la Tierra de Promisión, allende el Sur) aprendí mucho acerca de las pasiones y los delirios: una familia es un microcosmos (*El libro de mis primos*). Estudié música y biología, pero me gradué en Literatura Comparada: la fantasía me pareció un territorio más fascinante que el de las leyes físicas. [. . .] El exilio fue una experiencia larga, dolorosa, totalizadora, que no cambiaría por ninguna otra. Me costó casi diez años hacer de mi exilio particular una alegoría (*La nave de los locos* (1984), *Diáspora* (1976), *Descripción de un naufragio* (1975), *Estado de exilio* (2003)). El exilio fue una pasión, tan fuerte como el amor, porque para los obsesivos, lo importante es la pulsión, no el objeto. De modo que cuando el exilio se acabó, busqué otra dictadura, la del amor: *Solitario de amor* (1988), *Babel Bárbara*, *Estrategias del deseo*, *Otra vez eros*, *Habitación de hotel*, *la noche y su artificio*, *Las replicantes*.¹⁴⁷

Sus progenitores no eran nativos de Uruguay, procedían de Italia. Los bisabuelos maternos eran de Génova. Se dice que la abuela de la autora fue concebida durante la travesía oceánica. La tía abuela era la directora de la escuela rural del pueblo donde vivían. El padre de Peri Rossi procedía de la localidad de Tala, un pueblo campesino de Uruguay situado a 73 Km. de la capital, Montevideo. Esta localidad fue poblada mayoritariamente por emigrantes de las islas Canarias

¹⁴⁵ Los datos biográficos provienen de diversas fuentes, pero mayoritariamente del texto digital, *Cristina Peri Rossi: la nave de los deseos y las palabras. Homenaje al Premio Cervantes 2021*. <http://www.bibna.gub.uy/wp-content/uploads/2022/05/La-nave-de-los-deseos-y-las-palabras.-Premio-Cervantes.-Cristina-Peri-Rossi.pdf>

Consultado: 4 de octubre 2022.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 103.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 103-104. Se ha decidido añadir las fechas de las publicaciones para dar un sentido cronológico.

(España) y de Italia. La condición socioeconómica de la familia era de proletarios, el padre trabajaba en el textil y la madre era maestra.¹⁴⁸ El núcleo familiar se componía de los padres y dos hijas, la mayor era Cristina y su hermana menor, Inés. En una entrevista con Ana Basualdo la autora confesó “Yo no podría escribir mis memorias: están absolutamente mezcladas con mi imaginación”.¹⁴⁹ Ciertamente, porque la habilidad de convertir su vida en material de creación se ve en *La insumisa* (2020),¹⁵⁰ texto autobiográfico donde cuenta como fue la llegada de su hermana menor:

Cuando cumplí los cuatro años de edad, mi madre comenzó a preguntarme, con cierta reiteración, si me gustaría tener una hermana. [. . .] Cuando le pregunté qué era una hermana, ella me contestó que se trataba de una niña igual a yo. [. . .] Entonces mi madre decidió enviarme al campo. [. . .] Cuando regresé, varios meses después [. . .] mi madre me recibió con la noticia de que, ahora, tenía una hermanita. No me sorprendió: ya habíamos hablado de ello. [. . .] mi madre me condujo hasta el dormitorio, donde ahora había una cuna, y me presentó a la recién llegada. Miré con curiosidad, hacia el interior de la cuna. [. . .] La beba balbuceó algunos sonidos ininteligibles. Era lo peor que podía hacer para alguien que amaba el lenguaje como yo. Elevé la cabeza [. . .] hacia mi madre, y le pregunté (o casi afirmé):

—¿No habla?

—No —respondió mi madre. [. . .] La beba estaba en posición horizontal, en la cuna, y sus piernas eran cortas y muy delgadas: con esas piernas, difícilmente podría correr a mi lado.

—¿No camina? —volví a preguntar.

—No —respondió mi madre.

La cosa parecía bastante alentadora. Eché una última mirada hacia ese bulto informe en la cuna, [. . .] hice la última pregunta:

—¿No sabe jugar?

Mi madre, [. . .] contesto:

—No, no sabe jugar. Es muy pequeña todavía.

—Entonces, no me interesa (Peri Rossi, 2020:12-14).

Esta voz inocente pero punzante, crítica e irónica que cuestiona el mundo de los adultos, recuerda a las voces de los niños protagonistas de *El libro de mis primos* (1976), *La tarde del dinosaurio* (1985) y *La rebelión de los niños* (1988). El encuentro de la autora con su hermana revela una serie de sentimientos que muchas veces los niños tienen que acallar, porque socialmente los hermanos se deben llevar bien y quererse. Otra cosa que trae a la palestra este diálogo con la madre es el enfrentarse al ‘otro’, la hermanita es ese desconocido que incomoda, interrumpe la

¹⁴⁸ Los padres de Peri Rossi formaban un matrimonio asimétrico al igual que los de Anna Murià. Por lo tanto, ambas tuvieron un progenitor que las inspiró a tomar el camino del pensamiento y la escritura.

¹⁴⁹ Basualdo, Ana. *Camp de l'arpa*. 1981.

¹⁵⁰ El texto *La insumisa* (2020) se describe como autobiográfico. Narra su infancia, adolescencia y primeras experiencias amorosas.

monótona rutina, cuestiona la propia identidad y además la madre le había dicho que sería como ella, la autora, y no lo es, no habla, no camina y no sabe jugar. La niña narradora se siente frustrada y se va, rechazando esa intrusa que no responde a sus objetivos e imagen preformada antes de la llegada.

Llegada la edad que Peri Rossi debe asistir a la escuela y a través de la conversación con su madre conduce al lector a reflexionar sobre el valor relativo de la educación oficial: “A fines de año, mi madre me comunicó que debía mandarme a la escuela. El proyecto no me entusiasmó demasiado. Todo lo que quería aprender me lo enseñaba ella [. . .] me había enseñado a leer, y por lo que sabía, me quedaban muchísimos libros por leer todavía. [. . .] Mi madre me dijo que comprendía mi falta de interés por ir a la escuela, pero —agregó— las leyes del país lo exigían” (Peri Rossi, 2020: 15). La autora asistió al colegio José Enrique Rodó en el barrio de Montevideo donde vivía su familia materna. La casa de la abuela, ancestral de la familia, donde además vivían varios tíos y tías tuvo una gran influencia en el desarrollo emocional e intelectual de la narradora. En la vivienda había un jardín con árboles que incitaban a subirse y animales con los cuales jugar, en este ambiente su imaginación creció sin límites. La familia por parte de madre estaba cohesionada y la autora se nutrió de la variedad de experiencias y cuidados que le dieron. Por ejemplo, cuando estuvo enferma de tuberculosis la mandaron al campo con sus tíos abuelos, María Elena y Américo. Su tío era el jefe de estación de trenes y su tía era la directora de la escuela (Castagnet-Sanguinetti, 2022:169).¹⁵¹ Esta composición de paisaje entre los barcos del puerto de Montevideo y el campo cerca de los trenes, esa fluidez de movimiento alegórico del viaje y sin olvidar la biblioteca de su tío Carlos que le proponía viajes imaginados, donde pudo leer autores de todas las épocas desde Safo, pasando por Faulkner estas experiencias se reflejan en su escritura. En las entrevistas cuando se le ha preguntado por este periodo de su vida nunca ha manifestado que la escuela fuera un lugar de desencuentro, pero en cambio en *La insumisa* sí que rebela una cierta oposición hacia el cuerpo educativo y cuestiona la validez de la institución escolar expresando resistencia a convertirse en una perfecta alumna sabiendo que éste está dominado por el poder hegemónico.

¹⁵¹ Castagnet, Lil y Néstor Sanguinetti. “Casandra en la noche oscura de los significantes”. (Una aproximación a la biografía de Cristina Peri Rossi). <http://www.bibna.gub.uy/wp-content/uploads/2022/05/La-nave-de-los-deseos-y-las-palabras.-Premio-Cervantes.-Cristina-Peri-Rossi.pdf> Consultado 4 de octubre, 2022).

A decir verdad, los conocedores de la biografía de Peri Rossi a través de entrevistas publicadas, dan a creer el hecho de que proviene de una familia de emigrantes y que este origen había formado parte de conversaciones entre todos los miembros de la familia, pero no parece que fuera así:

. . . mi familia materna, aunque eran descendientes de emigrantes italianos, jamás hablaban del pasado, como si siempre hubieran estado allí, en Montevideo, como si la emigración no hubiera existido, ni otra ciudad, ni otro país, ni otro continente. Nunca oí hablar de Italia, ni de Génova —la ciudad de la que habían partido mis bisabuelos—: instalados en el presente eterno, cualquier alusión a los orígenes se había borrado de sus vidas, de su memoria, de su pensamiento. Yo tenía la sensación de que habían nacido allí. (Peri Rossi, 2020:66).

Hay diferencias de raíz entre el exilio y la emigración según José Ascunce “ . . . el exilio implica una huida y, por ende, la expatriación, el desarraigo. A diferencia de la migración, el lugar de asilo se erige por tanto como un espacio de castigo que representa el fracaso del individuo por permanecer, lo que se traduce en sentimiento de nostalgia (*Heimweh*) ante la fantasía imperturbable del retorno.¹⁵² [. . .] La experiencia migratoria, por su parte, responde a otro tipo de condicionantes. Una diferencia notable con respecto al exilio es que el sujeto abandona el hogar de forma voluntaria. Además, la motivación del emigrante, lejos de ser política, se relaciona con lo económico, con lo material, es decir, con la “búsqueda de mejores condiciones de vida”.¹⁵³ El emigrante tiene que demostrar que su decisión de abandonar el lugar de origen ha valido la pena y ha mejorado su puesto en la escala social tanto económica y culturalmente. Lleva en sus espaldas la misión del héroe que va en busca del bien para su comunidad y su entorno social, por eso toma el riesgo de abandonar lo conocido, el origen. El exiliado a pesar de la situación traumática en el fondo siente una paz interior por haber obrado de acuerdo con su ideología y sentido de justicia, no se ha traicionado, asimismo. Lo que comparten ambas situaciones es que han dejado atrás sus familias, amigos, entorno y situación social y apoyo emocional. La culpabilidad es común en ambos casos, el emigrante ha dejado a la familia más allegada en la precariedad económica¹⁵⁴ y el

¹⁵² Ascunce, José A. “Exilio y migración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado”. En: María T. González de Garay y José Díaz-Cuesta Galián (eds.), *El exilio literario de 1939: 70 años después, actas 2013*. Logroño: Universidad de la Rioja, pp.163-183. Citado en: *Las cadenas de la identidad* de Javier Ferrer Calle (2022:32-33).

¹⁵³ *Idem.*, (2022:34).

¹⁵⁴ Peri Rossi anota “Mi bisabuelo Agustín Nocetti —genovés— había huido del hambre y de la miseria de Génova [. . .] con una muchacha muy enamorada: Marcela Frugone [. . .] Eran jóvenes, estaban muy enamorados y esperaban encontrar en el Nuevo Continente un porvenir mejor que el de su tierra natal” (Peri Rossi, 2020:79). Este relato confirma que al huir el emigrante deja a muchos atrás sufriendo condiciones de pobreza paupérrima. Para la mujer emigrante aún se le hace todo mucho más difícil como lo constata lo que le ocurrió a la bisabuela de la narradora a la

exiliado deja atrás familiares que pueden ser castigados, recibir las consecuencias por el poder que ha causado el destierro de ese individuo o individuos que han salido del país para no sufrir la cárcel o la muerte. No es de extrañar que los ancestros de la autora no hablaran de su origen migratorio, aunque de alguna forma se transmitió de generación en generación.

La casa¹⁵⁵ tiene un gran significado simbólico tanto psíquico como elemento físico espacial según Cirlot “El simbolismo arquitectónico [. . .] tiene en la casa uno de sus ejemplos particulares, tanto en lo general como en el significado de cada estructura o elemento. Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamiento humano (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas”.¹⁵⁶ La casa es la representación del estatus social de la familia además de espacio de protección del exterior, morada y cofre de secretos e interacciones de todo tipo entre los que la habitan. El bisabuelo de Peri Rossi construyó una de grandes dimensiones para que pudiera albergar a toda la familia y con terreno suficiente para un jardín donde los pequeños de la casa pudieran jugar. La narradora, Peri Rossi, nació en esta casa.

Ciertamente, otros miembros de la familia tuvieron un papel importante en su desarrollo emocional e intelectual. Es muy conocida la anécdota del tío que tenía una biblioteca muy extensa y la narradora desde muy temprana edad leyó todos los libros que, aunque no entendiera mucho lo que decían sí que poblaron su mente de palabras que poco a poco fueron tomando sentido. La casa de los abuelos era el eje central donde gravitaban todos los miembros de la familia.

La bisabuela de la autora no experimentó la realidad del emigrante hasta que su esposo murió “Por primera vez, comprendió en qué consistía ser extranjera. Se dio cuenta de que estando junto a su esposo, en realidad, era como si no hubiera emigrado” (Peri Rossi, 2020: 85). En *La*

muerte de su esposo, “De pronto, por primera vez en su vida, comprendió que era una emigrante. Hasta entonces, solo había sido una mujer enamorada [. . .] dispuesta a seguir a su hombre a cualquier parte, a tener los hijos que el le hiciera [. . .] sin necesidad de hablar la lengua del lugar donde se habían establecido. Era una pobre emigrante sola, separada del resto, sin raíces, sin recursos, una emigrante que no hablaba la lengua de los lugareños, que no conocía a nadie [. . .] Marcela Frugone comprendió, de pronto, que estaba sola en el mundo, que era una emigrante, y tuvo una sensación de extrañamiento. Miró lo que la rodeaba —aquella casa que su marido iba construyendo día a día, agregando habitaciones a medida en que nuevos hijos venían al mundo— y no pudo reconocer nada. La casa que los había guarecido se volvió hostil, extranjera [. . .] Marcela Frugone comprendió que en quince años no había conocido a nadie [. . .] que no había establecido ningún vínculo [. . .] y ahora, de golpe, se encontraba perdida en una ciudad extraña, cuyo nombre pronunciaba con dificultad, cuyos habitantes le eran desconocidos, y el extrañamiento, aquella sensación de amenidad, de no pertenecer a esa casa, ni a ese lugar, ni a esa gente le provocó un ataque de pánico. [. . .] Marcela Frugone se suicidó, ingiriendo una gran dosis de pesticida” (Peri Rossi, 2020, 85-86).

¹⁵⁵ La casa también tiene un simbolismo místico de acuerdo con Cirlot “Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado” (Cirlot, 2001:127).

¹⁵⁶ Cirlot, 2001:127.

insumisa Peri Rossi traza un paralelo entre la experiencia de la abuela de su madre y la suya propia cerrando el círculo iniciado por sus antecesores. La autora usa la cursiva para marcar el salto tempo-espacial en el fluir cronológico que la narración autobiográfica sigue:

Mi exilio no comenzó el veinte de octubre de mil novecientos setenta y dos, cuando el barco [. . .] tocó puerto en Barcelona [. . .] sino un año después, el treinta de septiembre, cuando vos y yo nos separamos. Recuerdo esa mañana. Me encontré súbitamente, en la calle Balmes, de Barcelona, a la altura del número ciento noventa y nueve. Había estado otras veces allí, pero nunca me había sentido sola. Al exiliarnos juntas, fue, en realidad, como si no nos hubiéramos exiliado, como si transportáramos con nosotras todo aquello que amábamos hasta entonces: el perfume de las glicinas de la calle Larrañaga, en Montevideo, la estatua del cacique herido en el vientre por una bala disparada por el invasor que veíamos desde la terraza de nuestro piso, en la calle Cebollati, frente al mar, las canciones de Mina, la tigresa de Cremona [. . .] los relatos de Felisberto Hernández, los libros de Cesare Pavese y de Juan José Arreola que comprábamos en cuotas. Sorprendida por el exilio en medio de la calle Balmes, me senté en un banco de madera pintado de blanco y miré a mi alrededor con un horrible sentimiento de extrañeza. ¿Quién era Balmes? [. . .] Estaba efectivamente sola, en una ciudad extraña, y me acababa de separar de la única persona con la cual podía compartir los recuerdos, los sobrentendidos, la diferencia que hay entre decir «melocotón» y «durazno», «pibe» o «crio», «garufa» o «fiesta». Una ciudad extraña, que no conocía, a pesar de estar en ella desde hacía un año, porque estar con vos era como no haber partido nunca de Montevideo, no haber llegado a Barcelona, seguir en el barco, no bajar de él. Por ajeno, todo era amenazador: los árboles de Rambla de Cataluña, las farolas, las suntuosas escaleras de algunos edificios, los balcones modernistas, las tiendas de ropa o de alimentos. Durante ese año, yo no había tenido conciencia del aislamiento, de la separación, de la extranjería. Tu compañía, el amor me habían protegido de esa angustia. Vos eras mi ciudad, mi país, mi lengua, mi pasado, mi familia, mis alumnos, las calles que conocía, el río grande como el mar, mis libros, mi música, mis objetos preferidos [. . .] Y de pronto, todo eso me había abandonado. No me había abandonado el veinte de octubre de mil novecientos setenta y dos [. . .] me abandonó el treinta de septiembre del año siguiente, cuando nos separamos para siempre, y yo, en un banco de la calle Balmes, comprendí que el exilio no era solo cambiar de espacio, el exilio era separarse de la persona amada, dejar de hablar la misma lengua (los enamorados y las enamoradas tienen su propia lengua, cambiar de amor es cambiar de diccionario, y dejar un amor es perder un dialecto)” (Peri Rossi, 2020:87-88).

Peri Rossi se identificó con su bisabuela en la experiencia del extrañamiento, pero no siguió sus pasos en cuanto al suicidio, sino que canalizó las emociones causadas por esta vivencia en la escritura. Para la autora el lenguaje es su morada, su residencia, su refugio, su cosmos, su universo, su espacio de vida y cuando ésta se vuelve árida y cruda como en el destierro ella escribe “Mientras sufro por el temor a no poder escribir más, en el exilio, escribo. Mientras padezco el dolor, el desgarramiento, escribo”.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Citado por Pía Pasetti en, “Cristina Peri Rossi, la perturbadora”. Diario *La Capital de Mar del Plata*, Argentina, 29/11/21, pp. 4-5.

El árbol familiar de la autora por parte materna estaba constituido por los bisabuelos y los ocho hijos que tuvieron. Cuando el bisabuelo murió y a las pocas horas su esposa se suicidó, la hija mayor ya estaba casada y tenía dos hijas y un hijo, su esposo falleció a los pocos días de las dos defunciones anteriores. María Luisa que era el nombre de la abuela de la narradora quedó a cargo de sus siete hermanos, más sus propios hijos. En la casa solariega vivían todos los miembros de la familia que permanecieron solteros y solteras y aunque por número quedó dominada por mujeres y aparentaba un matriarcado, aunque la voz del tío Tito era poderosa. Peri Rossi lo describe así:

. . . admiraba a mi tío Tito. Era soltero, inteligente, culto, ateo i misógino. Vivía con mi abuela y las tías solteras en el caserón de la calle San Martín donde pasé casi toda mi infancia jugando en el baldío [. . .] Mi tío Tito era un gran lector. No había estudiado, a su pesar, porque la familia era pobre [. . .] se distinguía de otros hombres del barrio porque vestía de manera sobria pero elegante, estilo inglés. También se diferenciaba en que era soltero y no se le conocía ninguna novia. En cambio, dentro de casa, era como un jeque de un harem: las mujeres lo servían, pero él las despreciaba, se burlaba de ellas, hasta que mi abuela, severa, le reprendía. —Tito, ¿no te parece que ya es hora de que te cases? [. . .] Tito no quería casarse. La razón que aducía era que las mujeres eran criaturas incultas, ignorantes y además infieles, decididamente inferiores a los hombres. (Peri Rossi, 2020:163-165).

Como figura masculina el tío Tito fue el hombre que influyó más a la autora desde su niñez hasta que se independizó de su familia.

Peri Rossi en entrevistas siempre habla de su madre, de su abuela y muy poco de su padre. Bien, en *La insumisa* revela la personalidad de éste y la relación con él, así que se puede comprender por qué lo ignora la mayoría de las veces que habla de su familia. La conducta del progenitor llevó a la narradora a decir “. . .—mi padre— era un hombre huraño, violento, solitario y peligroso. No sabía que era peor: si los gritos de mi padre o sus pesados, oscuros, tenebrosos silencios. Yo [. . .] le tenía miedo, pero no lo decía. [. . .] Además mi padre era un gran bebedor, aunque yo no lo hubiera visto borracho más que un par de veces [. . .] solo aquella permanente depresión, aquel silencio sobrecogedor, aquel no estar nunca presente, y cuando lo estaba, sumido en una profunda indiferencia o en un ataque de violencia” (Peri Rossi, 2020:121-122). Las imágenes de agresividad y terror descritas por la narradora que ocurrían en su casa se oponen y contrastan con la casa de su abuela, donde podía trepar los árboles, jugar con los animales, leer todos los libros de la biblioteca de su tío y escuchar música clásica. Peri Rossi vivía bajo dos opuestos, angustia y felicidad.

La autora hubiera preferido que el tío Tito hubiese sido su padre, ambos tenían muchas cosas en común y habrían podido tener una relación padre hija enriquecedora y llena de bienestar. Cuando el padre murió Peri Rossi tenía veinticinco años y expresó sus sentimientos de esta manera:

No te quise. No pude quererte. No es posible querer a alguien que causa tanto daño, aunque sea un daño inconsciente. Y el hecho de que no te quisiera te volvía más hostil, más violento, más perseguidor, más tortuoso, más fracasado y más solitario. En lugar de amor, obtuviste de mi terror. [. . .] quienes no consiguen ser amados, a veces consiguen ser temidos. Tus intentos de seducción eran tan violentos como la venganza al sentirte rechazado. [. . .] Fue una lucha violenta, cruel, desproporcionada, como cualquier lucha entre un hombre y una niña. Yo me enfrentaba a vos temblando, pero me enfrentaba, y esto te irritaba más aún, no lo podías tolerar (Peri Rossi, 2020:48-49).

El contraste de carácter entre ambos progenitores era notable, un padre sin estudios y con gran dificultad de controlar sus emociones y una madre maestra de profesión que guió a Cristina hacia el mundo del conocimiento a través de la lectura, la música, el arte y la cultura. Por lo tanto, no es de extrañar que Peri Rossi empezara la secundaria en 1954 en el liceo Rodó ubicado cerca de la Biblioteca Nacional donde la extensión de lecturas era aún más grande y diversa que la biblioteca de su tío. Terminó el bachillerato en 1959 y al año siguiente se presentó a la prueba de ingreso al Instituto de Profesores Artigas para cursar los estudios de Literatura. El tema de la prueba era ««Las mujeres en Eugenia Grandet de Balzac», comenzó su exposición con estas palabras: «Dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: “No se nace mujer, se llega a serlo”». Los integrantes del tribunal le confesaron tiempo después que no conocían a la pensadora francesa” (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 169-176).¹⁵⁸

El sentido crítico de la narradora sobre los problemas sociales se había ido formado a través de lecturas y de la observación de la gente de su entorno desde muy temprana edad. Por lo tanto, el que se involucrara en los grupos de lucha de tendencia izquierdista al llegar a la universidad era del todo esperado. Su ideología era afín a la revolución cubana y pudo presenciar un discurso del Che Guevara en el paraninfo de la universidad. Nunca se afilió a ningún partido político y más tarde criticó el gobierno de Fidel Castro por haberse convertido en un régimen autoritario, aunque fuera de izquierdas (Castagnet y Sanguinetti, 2021:177).

¹⁵⁸ Castagnet, Lil y Néstor Sanguinetti. “Casandra en la noche oscura de los significantes”. (Una aproximación a la biografía de Cristina Peri Rossi). <http://www.bibna.gub.uy/wp-content/uploads/2022/05/La-nave-de-los-deseos-y-las-palabras.-Premio-Cervantes.-Cristina-Peri-Rossi.pdf> Consultado 4 de octubre, 2022).

La vida literaria de Peri Rossi viene siendo muy copiosa desde que publicó su primer libro en 1963 titulado *Viviendo*, en la editorial Alfa estando a su cargo, el exiliado de la Guerra Civil española, Benito Milla. La autora cuenta a como llegó la publicación de este texto en la entrevista con John F. Deredita y esto es un ejemplo de la interrelación transatlántica entre las dos orillas:

Yo publiqué mi primer libro bastante joven. Nunca me había puesto a pensar en las posibilidades reales de publicar; tenía una confianza bastante ciega e irracional en que sucedería, pese a que en esa época había muy pocas editoriales en el país y casi nadie se interesaba por la literatura nacional. Y efectivamente sucedió, de una manera casual, sorpresiva, y para mí llena de significado. Yo iba muy a menudo a comprar libros a la librería y editorial Alfa; en aquella época yo trabajaba y estudiaba, y tenía poquísimo dinero, de modo que siempre me concentraba en las mesas de saldos. El dueño —Benito Milla, español en diáspora por la guerra— parece que me había observado algunas veces durante los largos ratos que yo dedicaba a mirar libros. No habíamos conversado jamás; yo padecía por entonces una aguda timidez que se exteriorizaba casi siempre en una aparente misantropía y una tenaz soledad. Sea como sea, se las ingenió para comenzar a hablar acerca de mis manías literarias: había observado que yo perseguía los libros de William Saroyan y de Virginia Woolf editados en una colección muy económica de Plaza y Janes. Entonces, de una manera muy natural, me pregunto si yo escribía. Quede muy sorprendida, porque yo jamás hablaba de ello y nunca mostraba los textos a nadie. No vivía el hecho de escribir de una manera culpable, ni mucho menos, pero sí como uno de los actos más íntimos y solitarios. Especialmente me impresionaba el mal efecto que esta actividad producía en el seno de la familia, nada dispuesta a que una de sus representantes abandonara el rol tradicional de la mujer productora de hijos, buena ama de casa, histérica y reprimida. El agudo rechazo a este rol que venía marcado por la tradición y por las neurosis individuales me volcaba cada vez más hacia la escritura como forma de identidad y de liberación [. . .] Benito Milla me pidió que le llevara el libro de relatos que yo tenía terminado, y al poco tiempo aparecía *Viviendo*, editado por Alfa en su colección de autores nacionales, y pagado rigurosamente por mí a través de un crédito que en esos momentos el Banco de la República concedía a los escritores (Deredita, 1978:132-133).¹⁵⁹

El texto está compuesto por tres relatos siendo protagonistas las mujeres además del hilo conductor de la exploración del mundo femenino y los sometimientos a los cuales ellas se ven sometidas. Totalmente convencida, la autora, de lo importante que es la literatura, funda la revista *Latitud Sur* en 1967 juntamente con Enrique Fierro, Alberto Mediza, Ana Vázquez y Miguel Padilla formando así una plataforma de discusión sobre temas y obras literarias de un gran abasto. Llegado 1968 un año de convulsión social en muchos puntos del planeta, el Mayo Francés, el asesinato de Martin Luther King, la guerra del Vietnam y la matanza de la plaza de Tlatelolco en México. En Uruguay las libertades democráticas empezaban a tambalearse cuando el presidente de la república, Jorge Pacheco Areco decretó las Medidas Prontas de Seguridad, suspendiendo ciertas garantías constitucionales. Durante los disturbios ocasionados en la Universidad de la

¹⁵⁹ Deredita, John F. (1978). “Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Texto Crítico*, n° 9 (131-143).

República fue muerto por la policía el estudiante Liber Arce. Peri Rossi publicó en el periódico *El Popular* el poema titulado ‘Liber Arce, mártir’ junto con ‘Quedan lejos las pirámides y su fondo de tristeza’ y ‘La crianza de un padre’. El mismo año el diario mencionado antes le concedió la mención especial en el concurso de poesía con el poema ‘Ellos, los bien nacidos’. Estos poemas mostraron públicamente su compromiso político de denuncia social. Ante las injusticias, no se iba a quedar callada, lucharía con el arma de su escritura y su actitud ante los abusos de poder de cualquier gobierno autoritario evidenciando los hechos (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 177-180).

Obtuvo su primer reconocimiento literario en 1968, al serle otorgado el Premio de los Jóvenes de Arca con el texto de cuentos *Los museos abandonados*. El jurado estuvo formado por profesionales de las letras uruguayas bien conocidos y con solera, Eduardo Galeano, Jorge Onetti y Jorge Ruffinelli. Este hecho afirmaría aún más su deseo de convertirse en una escritora. Otro galardón le siguió al anterior, en 1969 el semanario *Marcha* concedió el Premio de Novela a *El libro de mis primos*. Así se convirtió en una de las representantes más jóvenes de la generación llamada de la crisis. El texto *Indicios pánicos* (1970) fue premonitorio del a debacle político que se estaba gestando desde hacía tiempo. El descontento ciudadano provocó la movilización y la agitación política, el Movimiento Nacional Tupamaros se enfrentaba a las fuerzas militares. Esta situación fue la causante que conduciría a la autora y a tantos otros intelectuales al exilio. El primer texto poético que publicó fue *Evohé* (1971) basado en los cantos y clamores de las bacantes griegas en el inicio de las ceremonias amorosas. Es un poemario muy valiente, honesto, sincero y transgresor, describe claramente una relación lesbiana y sienta la base de los temas de su escritura, tanto poética como en prosa, el cuerpo femenino, el erotismo, el deseo y el lenguaje tratados todos ellos lúdica y sarcásticamente y a veces incluso con humor la experiencia de amar a un ser humano (Castagnet y Sanguinetti, 2021:180). La propia autora anota sobre el poemario “...establecía las analogías y los símbolos más importantes de mi poética: el erotismo y el lenguaje como manifestaciones de la libido, hablar, nombrar y amar como los actos fundamentales de la especie humana” (Peri Rossi, 2001:9). El libro incomodó a muchos uruguayos, pero también le dio licencia para ser ella misma. Peri Rossi nunca ha dejado de exponer sus ideas, aunque no vayan a ser bien vistas. Esta es una cualidad que sus lectores aprecian y valoran.

En la madrugada del 4 de octubre de 1972 salió de su casa tratando de no ser identificada hacia el puerto para embarcar rumbo a Europa. El destino final del transatlántico era Génova con escala en Barcelona. Su billete era solo hasta la ciudad Condal, por eso no regresó a la ciudad de

sus antecesores en Italia. Su maleta contenía un ejemplar de cada texto que había publicado, el manuscrito de *Descripción de un naufragio* y mucho papel en blanco “Por equipaje / una maleta llena de papeles / y de angustia / los papeles para escribir / la angustia / para vivir con ella / compañera amiga”.¹⁶⁰ Así se iniciaba el exilio de Peri Rossi, huyendo de la posible cárcel o la muerte, dejando atrás todas sus cosas más queridas, su biblioteca, amigos, familia, proyectos, compromisos y un futuro que ya no iba a ser el que había imaginado. Aunque al dejar Uruguay ya era una escritora consagrada y reconocida en su país la mayor parte de su creación literaria ha tenido lugar en España. Lo que no ha podido evitar la narradora es que su escritura se viera teñida de exilio, de destierro y de extranjería.

Una vez instalada en Barcelona empezó a buscar la manera de ganarse la vida. Pudo trabajar en la editorial Lumen, con Esther Tusquets en el cargo de directora. Estuvo encargada de la crítica de prensa de los libros editados y seleccionaba los títulos a publicar desde 1973 hasta 1978. Así esta ocupación la puso en contacto con la literatura y autores catalanes como Ana María Moix, Nora Catelli, Ana Becciú y Esther Tusquets. Ellas fueron las que pusieron en marcha el primer premio literario español que se entregaba a mujeres bajo el título de Femenino Singular. Cuando Peri Rossi llegó a la capital catalana, España seguía bajo el mando del dictador, Francisco Franco, aunque se creía que no le quedaban muchos años de vida por la avanzada edad del mandatario. Su compromiso político la llevó a entrar en contacto con la resistencia antifranquista y con su amiga Lil Castagnet organizaron un comité de ayuda a los presos políticos españoles (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 183). Como muestra de las relaciones humanas en el ámbito transatlántico la autora anota “Haber nacido en Montevideo y emigrado a España me ha dado una oportunidad muy enriquecedora. Como saben mis lectores: participar activamente en la vida de ambos países, observar, comparar, establecer lazos y conexiones. Muchos españoles que se exiliaron en Uruguay, después de la derrota de la República, regresaron a España cuando murió Franco, igualmente, en mi país natal se instalaba la dictadura, una especie de viaje de ida y vuelta que cumplía el ciclo del eterno retorno” (Castagnet y Sanguinetti, 2021:186). Además de participar en la resistencia antifranquista también organizaba encuentros con los exiliados uruguayos en su casa, “—Soy consciente de que tengo de actuar como compatriota, porque creo que todo eso

¹⁶⁰ Citado por Pía Pasetti. “Cristina Peri Rossi, la perturbadora”. Diario *La Capital de Mar del Plata*, Argentina, 29/11/21, p. 182.

cumple una función, según determinada perspectiva. Pero trato de que el rol no se me instale demasiado.”¹⁶¹ Cuando la democracia se restableció en Uruguay y recuperó la nacionalidad uruguaya, Peri Rossi regresó a su país con la expectativa de reintegrarse a la vida social, pero no fue fácil “. . . las distancias y los exilios fueron motivados de tensas fricciones. La residencia en el extranjero —como lo mostrara Hugo Achugar— no era sólo lejanía del país natal, sino adquisición de nuevas patrias. [. . .] a su vez, exigía la disponibilidad del receptor, su capacidad de incorporar al allí nacido como propio y —sin prejuicio alguno contra los que permanecieron en el país— también diferente en sus atributos positivos para la reintegración a la cultura nacional”¹⁶² Para la autora fue una experiencia desoladora, el sentirse rechazada por su propia comunidad por el hecho de haber salido del país. No obstante, como todo en la vida hubo algún momento de alegría, cuando estuvo presente en la manifestación organizada por el Día de los Trabajadores,

El 1° de mayo de 1985, recién caída la dictadura yo estaba en Montevideo, acabada de llegar el día anterior. [. . .] A la mañana siguiente me asome a la puerta y el espectáculo me emociono. Camiones llenos de gente con banderas, gritos, tambores. Pasaron varios camiones y ómnibus y yo ahí en la puerta, hasta que de uno salió un grito: «¡Venga, profesora!». No dude un instante, me trepé con la ayuda de los muchachos y fui feliz, mezclada, abrazada con ellos (Castagnet, Lil y Néstor Sanguinetti, 2021: 210).

Cabe especular que el rechazo vino de los miembros de los partidos políticos, no de la gente de a pie, que la reconocieron y la abrazaron. Así que decidió regresar a Barcelona y asumir el mismo calificativo que su personaje Equis en *La nave de los locos*, ser extranjera, porque así es como queda marcado el foráneo en el país de acogida.

La dictadura militar uruguaya en 1974 le denegó la renovación de su pasaporte, añadiendo a la condición de exiliada la de apátrida. La policía de extranjería del régimen franquista también la persiguió y tuvo que irse a Francia indocumentada. En 1975 pudo regresar a España porque había obtenido la ciudadanía española contrayendo matrimonio con su amigo Laureano Mota (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 186-192). En este mismo año pudo publicar el manuscrito que llevaba en la maleta desde Montevideo *Descripción de un naufragio*. El texto *Descripción de un naufragio* es una colección de 59 poemas en verso libre y sin título la mayoría de ellos. Algunos poemas son meramente de una línea y otros podrían describirse como prosa poética, por su distribución de los versos. Los temas siguen una trayectoria que se inicia con el juego lingüístico

¹⁶¹ Basualdo, Ana (1981). “Cristina Peri-Rossi: apocalipsis y paraíso”. *El viejo topo*, No. 56, mayo 1981 (47).

¹⁶² Sosnowski, Saúl (1987). “Dentro de la otra orilla: La cultura uruguaya: Represión, exilio y democracia”, *Represión, exilio y democracia la cultura uruguaya*. Maryland: UP, (15-16).

mar/amar. El mar es alegórico de inmensidad, grandeza y simboliza la vida, pero a la vez es lo que separa a la poeta de su país natal. El mar ahoga, desborda y separa y hace inabordable el acercamiento físico al lugar de origen. Los primeros poemas describen el dolor de la distancia, el sentimiento de lejanía y pérdida irreparable causada por el exilio. El poemario va evolucionando hacia el amor erótico, libre sin represión del deseo, expresa de mil maneras las relaciones amorosas que nacen del deseo más profundo y humano el cual es la comunicación amorosa con el otro. *Descripción de un naufragio* es un poemario circular, al iniciarse con una travesía que no se sabe a dónde se dirige, pero que tiene lugar en el mar, luego el amar toma el lugar del mar para concluir con el naufragio, con la muerte que es el todo y concluye la tristeza y la felicidad con el final completo, se haya llegado al objetivo deseado o no. Es un poemario que describe alegóricamente la derrota de un proyecto amoroso y uno político. Sabemos que la experiencia de la pérdida es inmanente a la raza humana. El siguiente año publicó *Diáspora* centrado en la experiencia del exilio. El poemario *Diáspora* a pesar del significado del título y del momento de su escritura, no aborda directamente el tema del exilio, sino que se refiere al amor y el lenguaje, una simbiosis frecuente en la poética de Peri Rossi. El texto está formado por sesenta y ocho poemas de verso libre dominando los cortos con pocas estrofas, solamente hay unos tres poemas que se extienden a más de una página. Como señala la autora en el prólogo a la segunda edición del libro en cuestión, “A pesar de que los poemas de *Diáspora* fueron los primeros escritos en el exilio, no hay en ellos ninguna voluntad de testimonio político, o de alegoría social. [...] Es un libro lírico, irónico, intensamente subjetivo: una mezcla de sensibilidad romántica con distanciamiento satírico” (Peri Rossi, 2001).

Como se ha comentado antes, la casa de la escritora se convirtió en el centro de la lucha contra el gobierno del Uruguay, una gran cantidad de los exiliados uruguayos se reunían allí. En los años que duró la dictadura en su país Peri Rossi se convirtió en el símbolo de la resistencia y defensora de las libertades. Fue invitada a muchos acontecimientos que promovían la defensa de la democracia y arremetían contra el autoritarismo desde diversos ángulos. Esto le dio un foro de reconocimiento como activista y reivindicadora de los derechos que todo ser humano tiene, pero especialmente los de la mujer. En Canadá en un congreso de poetas por la libertad conoció a Nicole Brossard, escritora que siempre ha defendido la expresión erótica y sexual en su poesía (Castagnet, Lil y Néstor Sanguinetti, 2021: 192). Víctor Pozanco la incluyó en la antología *Nueve poetas del*

*resurgimiento*¹⁶³ siendo ella la única poeta que no había nacido en la península (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 198). También en el libro sobre la ciudad de Barcelona, *Barcelldones*, (comentado extensamente en la introducción de este trabajo), siendo escrito enteramente en catalán, la narración de Peri Rossi tuvo que ser traducida porque solo ella, entre las demás autoras, no era de habla catalana. Dentro de su experiencia europea en 1980 tuvo la oportunidad de vivir en Berlín durante nueve meses al ser invitada como intelectual no nacida en el continente europeo por el programa cultural del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Durante esta estancia escribió el poemario *Europa después de la lluvia*. (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 199).

El museo es una de las alegorías recurrentes en la escritura de la autora. En el texto *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) la narradora se adentra en este tema con más profundidad. Según la autora “Cuando tenía veinte años y vivía en mi ciudad natal, Montevideo, tenía una secreta aspiración: trabajar en un museo de pintura. No quería dirigirlo, me conformaba con ser la guardiana, la portera, la custodiante. [. . .] ¿Qué significaba un museo, para mí? Creo que la eternidad: un espacio artificial, sin connotaciones geográficas determinadas (los museos flotan, como los barcos, se prestan sus tesoros, intercambian sus cuadros, igual que los niños hacen con los cromos) y sin un tiempo específico. Tiempo y espacio: las dos coordenadas que determinan nuestra realidad y que en el museo o en la galería parecen estar suspendidas”¹⁶⁴ El libro reúne 30 narraciones y la primera se inicia en un museo la voz del protagonista es masculina. El exiliado y el emigrante siempre en tránsito en un constante dilema de que guardar y que tirar. El museo guarda fragmentos de la historia humana, nunca su totalidad, reúne una serie de objetos representantes de diferentes culturas, tiempos, tendencias, ideologías y conviven con armonía

¹⁶³ Víctor Pozanco (1976) autor de la antología poética *Nueve poetas del resurgimiento* justifica la inclusión de Peri Rossi así “Aclararé, ante posibles extrañezas, que Cristina Peri ha adquirido en 1975 la nacionalidad española y que l’acogida (sic) de que ha sido objeto en los círculos literarios del Estado Español la integra, como en otro sucediera con Rubén Darío, plenamente en nuestra cultura; y que sus libros poéticos se difunden dentro del periodo que delimita l’antología (sic) durante el que no solo ha escrito en España sino impulsado una de nuestras colecciones más conocidas («Palabra Menor» de LUMEN) su sintonización con la nueva estética es clara [. . .] Quedan muy lejos de la consideración de su obra la violencia militante y las ingenuas manifestaciones en torno de nuestros poetas. Su obra es lo que importa. En *Descripción de un naufragio* Cristina Peri ha construido un poema cuyo nivel narrativo Tanatos vence y el naufragio se consume. Pero la conducción dese (sic) primer nivel se ha producido con tal inteligencia, con habilidad y sensibilidad tales que cuando llega la Muerte, Tanatos ha generado ya un Eros insaciable, indestructible. Cuando llegamos a la Muerte han nacido tantos mundos en su poema que la vivencia es desbordante. Eros emerge dese (sic) cuerpo «donde quedan atrapados los labios / el viento la tarde el calor y el llanto». Estos versos pertenecen al libro *Descripción de un naufragio* (1975) formado por un solo poema de igual título.

¹⁶⁴ Esta cita pertenece a la conferencia pronunciada por Cristina Peri Rossi en el museo Thyssen-Bornemisza en Madrid. Este documento forma parte del archivo personal de la autora, localizado en la Universidad de Notre Dame en Estados Unidos. El documento no está fechado, pero sí paginado, p.1.

guardando la memoria para que la pérdida, —inmanente al ser humano, no sea tan grande. Le siguió el texto clave sobre el exilio y quizás el que más renombre le ha dado *La nave de los locos*. La idea le vino estando en Deià, un pueblo de la isla de Mallorca durante unas vacaciones con amigos, contándose entre ellos Julio Cortázar, gran amigo de la narradora, y probablemente Claribel Alegría. La autora comparte el nacimiento de esta obra “En Deià comencé a escribir *La nave de los locos*, [. . .] el último año que estuve allí. Deià es casi un emblema de esa novela, con su fama de ser un lugar donde los locos de todas partes del mundo se dan cita. Pertenece a esa especie de lugares un poco secretos” (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 204). El capítulo ‘Ciudad de Dios’ en *La nave de los locos* hace referencia a Deià, como se verá en el análisis del episodio se puede adivinar los personajes vinculados a este rincón pintoresco y atrayente que es la aldea de Deià, ahora convertida en un centro turístico debido a la atracción ejercida por los escritores que en ella han residido. Para expandir el conocimiento literario, la narradora formó el primer taller de literatura en España (1985) del cual surgieron las escritoras Laura Freixas e Isabel Franc. No pudo realizar su sueño de ser profesora de universidad en España por problemas de convalidar su título obtenido en Uruguay, solo pudo impartir dos cursos, uno de literatura comparada (era la especialidad de la autora) y otro de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona (1986).¹⁶⁵ Y no consiguió repetir la experiencia por los problemas burocráticos mencionados.

En 1986 vio la luz *Una pasión prohibida* formado por un conjunto de veinte relatos. Dos años más tarde publicó dos textos, *Cosmogonías* y *Solitario de amor*. El primero, está compuesto por un número de cuentos de temas variados. El último nombrado es una novela sobre una relación amorosa in extremis, dominada por la obsesión y el fetiche hasta el punto de que el protagonista deja de existir a no ser que se esté con el objeto amado. Como subtexto reside el tema del exilio, la pérdida de la amada hace tambalear la identidad del amante. También significa el lenguaje como herramienta para la persistencia de la memoria. El protagonista escribe su experiencia amorosa una vez ha terminado la relación para no olvidar que ha amado. El poemario *Babel bárbara* (1990) se publicó primero en Caracas y dos años más tarde en España obteniendo el premio Ciudad de Barcelona el cual lo concede el Ayuntamiento de esta ciudad a textos de poesía y narrativa publicados durante el transcurso del año. Como ensayo escribió *Fantasías eróticas* (1991), el cual trata de los deseos sexuales reprimidos por la cultura occidental. El tema de la adicción al juego lo

¹⁶⁵ Castagnet, Lil y Néstor Sanguinetti, 2022: 210.

abordó en la novela *La última noche con Dostoievski*. El título hace referencia a la novela *El jugador* del autor ruso Fiodor Dostoievski, ambas novelas profundizan y reflexionan en la personalidad y psicología de un sujeto totalmente abstraído por el juego. Peri Rossi demuestra tener una tendencia en descifrar y desarmar el carácter de las obsesiones que embargan a los seres humanos y a veces los conducen a su propia autodestrucción. A raíz de esta novela la autora fue invitada al Congreso Internacional de Ludopatía en Valladolid y luego a un congreso de psiquiatría en Barcelona sobre el mismo tema. (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 211 y 216).

Durante la década de los noventa tuvo una vida profesional muy activa siendo invitada a una gran variedad de congresos y seminarios tanto en la península como Estados Unidos y Latinoamérica. Llegó a trazar un puente profesional entre Barcelona y Uruguay codirigiendo la colección Pandora de la editorial uruguaya Trilce, dedicada a la literatura escrita por mujeres. Cuando un individuo exiliado puede de alguna manera reestablecer una cierta presencia en el mundo profesional y cultural del que fue rechazado y censurado da la sensación de que hay una intención de reparar las heridas ocasionadas en su propia tierra de la cual tuvo que alejarse por culpa de sus ideas políticas. En los años venideros produjo poemarios *Aquella noche* (1996) e *Inmovilidad de los barcos* (1997) y el libro de relatos *Desastres íntimos* (1997). La apreciación por el arte siempre ha sido parte de la vida de la autora y habiendo querido maridar el arte visual con el lenguaje después de salvar las dificultades del copyright, finalmente, la idea fraguó y el libro vio la luz con el título *Las musas inquietantes* (1999) con veinte poemas y veinte pinturas que se encaran para dialogar y expandir su simbolismo, la palabra, el lenguaje da otra dimensión a la obra de arte. Entre los artistas escogidos se encuentran: Courbet, Munch, Balthus, Turner, Hopper y otros (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 2106-217). El amor es un tema recurrente en la obra de Peri Rossi porque es uno de los motores que mueven al ser humano emocionalmente. El texto *El amor es una droga dura* (1999) vuelve a plantear una relación pasional y obsesiva, por lo general las relaciones amorosas de estas características suelen engullir a los protagonistas, “El deseo, que atraviesa transversalmente toda su obra, es llevado en esta novela a límites extremos, ya que la contemplación de la belleza provoca en el protagonista la angustia ante la imposibilidad de retener lo sublime y pasajero” (Castagnet y Sanguinetti, 2021:220). El fumar es uno de los estereotipos adheridos a la masculinidad, la mujer que fuma transgrede la costumbre establecida. La autora fue una fumadora hasta que su salud ya no le permitió seguir haciéndolo. Entonces dedicó uno de sus libros al tema del tabaco *Cuando fumar era un placer* (2003).

Un género que no había practicado aún era la biografía, lo hizo en el 2000 escribiendo *Julio Cortázar* en la colección Vidas literarias de la editorial Omega. No se trata de una biografía llena de fechas y galardones, sino que formula un diálogo con su gran amigo y cómplice literario una vez ya desaparecido. En cierta forma es un reencuentro a través del recuerdo vivido y compartido. Quince relatos encadenados componen el libro *Por fin solos* (2004). Se sumerge en las relaciones amorosas, pero se ocupa de las diferentes etapas y evolución de estas además de cuestionar su duración. Un nuevo reconocimiento le llegó a las manos, el Premio Don Quijote de Poesía emitido por la Asociación de Críticos y Escritores de España (2004) por la obra *Estrategias del deseo* (Castagnet y Sanguinetti, 2024).

La editorial Lumen en 2005 decidió hacer una recopilación de los once poemarios que había publicado hasta esa fecha. Además, en 2007 la misma editorial lanzó una selección de sus relatos en el volumen *Cuentos reunidos*. El poemario *Habitación de hotel* (2007) ganó el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Torrevieja. Como escritora Peri Rossi siempre ha participado en foros literarios para incrementar el conocimiento de ésta entre el vasto público. Así dirigió el ciclo de poesía que Caixa Forum ofreció entre 2005 y 2006. Entre los escritores y escritoras que se dieron cita había: Lucía Etxebarria, Chantal Maillard, Elsa López, Félix Grande, Ana Rossetti y Miquel de Palol, entre otros (Castagnet y Sanguinetti, 2021:225).

Como ya se ha dicho, Peri Rossi se exilió en 1972 y llegó a Barcelona cuando la lengua catalana aún estaba prohibida, solamente el castellano se usaba en toda la península y para todos los menesteres. Al morir el dictador y pasar a la etapa de transición hacia la democracia el catalán se erigió como lengua oficial y legítima de Cataluña. Esta nueva situación se traducía en que los medios de comunicación y cualquier acto oficial se hacía en catalán tanto oral como escrito. La autora siendo tertuliana habitual del programa radiofónico *Una nit a la terra* de Catalunya Radio donde se trataban temas intimistas o sociales se hizo muy popular entre la audiencia y pasó a emitirse a *prime time*. Esto supuso que Peri Rossi fue vetada por no hablar en catalán (Castagnet y Sanguinetti, 2021:225). A pesar del cariz político lo que nos interesa es la perspectiva desde el ángulo del exilio y el papel que juega el lenguaje. El desterrado tiene que despojarse de todo, empezando por el país, la familia, los amigos, los entornos culturales, los lugares de reconocimiento como propios y a veces también tiene que incorporar un nuevo lenguaje para poder comunicarse y dejar la lengua materna al círculo doméstico. El lenguaje es uno de los signos de identidad más significativos. Edward Said cuenta que Joseph Conrad en una de sus historias:

“‘Amy Foster,’ the most desolate of his stories, is about a young man from Eastern Europe, shipwrecked off English coast on his way to America, who ends up as the husband of the affectionate but inarticulate Amy Foster. The man remains a foreigner, never learns the language, and even after he and Amy have a child cannot become a part of the very family he has created with her” [‘Amy Foster’, la más desolada de sus historias, trata sobre un joven de Europa del Este, naufragado frente a la costa inglesa camino a América, que termina como esposo de la cariñosa pero inarticulada y poco elocuente, Amy Foster. El hombre sigue siendo un extranjero, nunca aprende el idioma, e incluso después de que él y Amy tengan un hijo, no puede formar parte de la misma familia que ha creado con ella].¹⁶⁶

Esta historia de Conrad es un ejemplo de la resistencia a asumir una identidad añadida a la original a través del aprendizaje de la lengua del país de acogida. Sortear la comunicación en varios lenguajes amplía puntos de mira si proviene de una decisión personal y no forzada por cuestiones políticas.

El reconocimiento internacional por su lucha contra las dictaduras y en favor de la justicia social le llegó de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en 2008 por ser la escritora en lengua castellana con mayor contribución en la lucha por la paz y la justicia. (Castagnet y Sanguinetti, 2021:228). Fue la primera mujer en recibir el Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe, por el texto *Playstation* (2008). Es un poemario que parte de experiencias personales de la autora “Es un libro insólito dentro de mi obra. Es coloquial y lo he llamado como esa consola de jugar, porque la literatura está vinculada al juego. La literatura es un juego y también virtual” (Castagnet y Sanguinetti, 2021:228). Con el transcurso de los años, la dilatada producción creativa y la gran variedad de géneros practicados por la narradora han aumentado los reconocimientos y premios cada vez de mayor importancia. En 2010 recibió el Premio Internacional de Relatos Mario Vargas Llosa por el libro *Habitaciones privadas* (2012). Por sus colaboraciones en la prensa en 2011 La Asociación Colegial de Escritores de Cataluña le rindió un homenaje en el Col·legi de Periodistas (sic) por considerarla “una de las autoras más comprometidas y prolíficas del país” (Castagnet y Sanguinetti, 2021:229-230). El Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, también reconoció su labor como autora y activista otorgándole la Medalla Delmira Agustini a la Actividad Cultural en 2013.

Con motivo de celebrarse el centenario del nacimiento del escritor argentino Julio Cortázar la autora publicó *Julio Cortázar y Cris* (2014), enfocado en su mutua relación amistosa, además cuenta nuevas anécdotas y publica fragmentos de su correspondencia mantenida con toda fidelidad

¹⁶⁶ Said, Edward. “Between Worlds”, *Reflections on Exile*, Harvard: Harvard UP, 2003, p.555.

por diez años (Castagnet y Sanguinetti, 2021:231). La autora dio vida a un nuevo libro de poemas *La noche y su artificio* (2014) es intensamente lírico marcando una antítesis con el anterior poemario “Los poemas de este libro fueron escritos simultáneamente a los de *Playstation* y casi como reacción: soy apasionada y racional, irónica y dulce, tierna y dura. Me gustan los contrastes y armonizar lo aparentemente inconciliable” (Castagnet y Sanguinetti, 2021: 231). Dos años más tarde vio la luz *Las replicantes* (2016). Estos poemas se enlazan con otros anteriores, revisita y da continuidad a temas que atraviesan toda la obra de la autora y son relevantes a la experiencia humana.

La autora no es muy prolífica en la creación de novela, veinte años separan *Todo lo que no te pude decir* (2017) desde la última publicada. El collage de personajes forma un *quilt* sin ninguno de ellos llevar la carga de protagonista como anota la narradora “La novela no tiene porque tener un mismo protagonista, sino una misma reflexión”. Esto es cierto y revela la intención de Peri Rossi que en toda su obra lo que importa es el hilo que va construyendo una trayectoria a través de los personajes uniéndolos a las intimidades del alma del ser.

Los exiliados por razones políticas llevan el calificativo de ‘malditos’ entonces cualquier reconocimiento que venga del país de origen tiene un gran significado. En 2018 la Academia Nacional de Letras de Uruguay la designó miembro correspondiente en Barcelona y editó un dossier con estudios críticos sobre su obra (Castagnet y Sanguinetti, 2021:231). La Biblioteca Nacional de Uruguay organizó unas jornadas, *56 años Viviendo con Cristina Peri Rossi* en 2019 para celebrar el primer libro que vio la luz de la autora. La Universidad de Talca en Chile, la galardonó con el Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso, 2019. El jurado reconoció la coherencia ética y estética de una obra con valentía y rigor y que ha alcanzado valores universales. (Castagnet y Sanguinetti, 2021:232-233).

Aunque la autora había dicho que no se sentía capaz de escribir sus memorias por la dificultad de separar los hechos de la creatividad imaginativa finalmente sí lo hizo en *La insumisa* (2020). El texto cuenta su infancia y primeros años de juventud. Construido desde la voz adulta en el cuerpo de una niña, forja una crítica audaz y con humor las convenciones sociales de los adultos. Queda bien sentado que desde muy joven ya defendía su independencia y nunca sucumbió a seguir los estereotipos exigidos a la mujer.

El gobierno departamental de su ciudad natal, Montevideo la nombró Ciudadana Ilustre en 2021. Peri Rossi siempre ha demostrado tener un amor especial por la ciudad que la vio nacer. Los

espacios que marcaron su infancia y juventud han quedado adheridos a lo más íntimo de su ser. El mismo año Casa América Cataluña y la Universidad Autónoma de Barcelona le rindieron homenaje al destacarla como “. . . una de las escritoras más importantes e imprescindibles en lengua española” (Castagnet y Sanguinetti, 2021:233). También en 2021 llegó a la curva de los destinos¹⁶⁷ siendo así distinguida con el máximo galardón de las letras castellanas, el Premio Miguel de Cervantes.

De todas las actividades de Peri Rossi que se han nombrado además de su obra literaria se desprende el sentido de compromiso del intelectual con la sociedad que le rodea. Las coordenadas que describen la escritura de la autora son, por un lado, las obsesiones de las cuales derivan las relaciones amorosas y el juego y por otro, el exilio con la consecuente crisis de pertenencia, identidad y pérdida, invitando al lector a sumergirse en una reflexión psicológica de esta experiencia a través de los personajes narrativos y las voces de su poesía. Además, nunca queda olvidada la crítica a las injusticias e iniquidades de la sociedad provocadas mayormente por el patriarcado, este discurso desemboca sin excusa en la retórica feminista.

3.2 La obra de Cristina Peri Rossi en su contexto literario

Se puede ubicar a Peri Rossi en el marco de la literatura uruguaya hasta los primeros años de su exilio, pero a partir de 1983 cuando después de su regreso a Montevideo decide volver y permanecer en Barcelona, la influencia cultural e intelectual va a ser la del país de acogida. Esto ocurre a la mayoría de los autores y autoras exiliados se les sigue identificando como escritores del país de origen mientras su producción se nutre de las experiencias del lugar en que viven. El lenguaje —a estos escritores y escritoras— se les presenta conflictivo porque, aunque escriben en español las diferencias léxicas entre Hispanoamérica y España son notables. Mario Vargas Llosa después de vivir en Europa en un momento dado manifestó en una entrevista, “Nos fuimos al Perú. [. . .] mi lenguaje había empezado a perder una cosa peruana, y era lo que yo escribía: yo escribía peruano.”¹⁶⁸ Con el paso del tiempo y a pesar del conflicto expresado el lenguaje se ve beneficiado

¹⁶⁷ Esta frase significa el punto más álgido en la trayectoria de un autor o autora y fue dicha por la Dra. Anna Caballé en la conferencia “La biografía, una disciplina en movimiento” durante el Taller de tesis “Tradición y Originalidad en la Literatura española e Hispanoamericana” organizado por la Facultad de Filología y Comunicación de la Universitat de Barcelona del 30 de noviembre al 2 de diciembre de 2022.

¹⁶⁸ Jabois, Manuel. “Mario Vargas Llosa: ‘No me arrepiento de nada’”. *El País Semanal*, 2 de febrero, 2023. <https://mail.google.com/mail/u/1/#inbox/FMfcgzGrcPRZqlbGfcbWGKJrHbmlFChL> Consultado 10 de febrero, 2023.

y enriquecido por esta experiencia que recae en la obra literaria haciéndola más global. Peri Rossi está de acuerdo en que “la literatura no es independiente de las otras cosas, es un mito que sea independiente [. . .] la literatura se contamina más o menos de historia”¹⁶⁹ y del ambiente social donde se produce la creación. De echo, Gustavo San Román explica los cambios que experimentó la escritura de la narradora “A useful first classification of Peri Rossi’s several books so far, I suggest, could divide her production into two groups: those of the ‘Uruguayan period’ (which includes the Works published up to 1971). [. . .] those of ‘Spanish period’ (which came out after she settled in exile in Barcelona). I would like to argue that whilst she was in Uruguay Peri Rossi’s literature was strongly affected by the local political situation. This is because of her own personal commitment [. . .] because of the particularly effervescent atmosphere which then prevailed in Uruguay” [Una primera clasificación útil de los varios libros de Peri Rossi hasta el momento, sugiero, podría dividir su producción en dos grupos: los del “período uruguayo” (que incluye las obras publicadas hasta 1971). [. . .] las de ‘época española’ (que surgieron después de que ella se exiliara en Barcelona). Me gustaría argumentar que mientras estuvo en Uruguay, la literatura de Peri Rossi se vio fuertemente afectada por la situación política local. Esto se debe a su propio compromiso personal [. . .] por el ambiente particularmente efervescente que entonces reinaba en Uruguay] (San Román, 1990:151). La misma Peri Rossi cuando Reina Roffé le preguntó a cerca de la experiencia de los viajes forzados que se filtraron en su obra explicó:

Desde el punto de vista de la escritura, el exilio es temido como una posibilidad de castración, de esterilidad. Se han perdido los referentes, se ha perdido la identidad, se ha perdido la relación con los lectores habituales, se han perdido los espejos que sirven para identificarnos o para diferenciarnos y se ha perdido la lengua, aunque al tratarse de España, esta pérdida fuera muchísimo menor. Yo comencé con un acto de reafirmación: publiqué, en editorial Lumen, *Los museos abandonados*, mi segundo libro. [. . .] Fue como poner los pies en esta otra tierra, la del exilio. [. . .] A partir de ahí, podía crecer, cuando había reestablecido, de manera simbólica, mis lazos con mi vida anterior, con mi pasado” (Roffé, 2021:263).

Además de todo lo dicho y la actitud positiva de la autora ante el exilio, desde el momento en que puso pie en Barcelona adquirió el calificativo de ‘extranjera’ como el personaje de Equis en su novela *La nave de los locos*, no perteneciente, extraño. Esta situación de desenraizada se

¹⁶⁹ M. Jesús Fariña Busto, *Las estatuas o la condición del extranjero. Los cuentos de Cristina Peri Rossi. Una lectura desde el feminismo*, Madrid UNED, 1997. Véase el capítulo I: “Contextos de lugares y géneros”. Citado por Leyshack Sánchez Fernández en su tesis doctoral titulada: *La narrativa de Cristina Peri Rossi*. (2007, 47). <https://core.ac.uk/download/pdf/61896509.pdf> Consultada: 15 de abril, 2022.

transmite en la escritura y deviene un lenguaje mestizo, marginal y periférico. Michel Laronde en su ensayo “L’Écriture décentrée” define así este lenguaje:

Je parlais sur les bases de cet essai de définition: est décentrée une écriture qui, par rapport à une langue et une culture centripètes, produit un texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. J'ajoutais que ces écritures sont produites à l'intérieur d'une culture par des écrivains partiellement exogènes à celle-ci, et dont le débord (à la fois celui de l'écriture et celui de l'écrivain) exerce une torsion sur la forme et la valeur du message.¹⁷⁰
[Partí de este intento de definición: una escritura descentrada que, en relación con una lengua y una cultura centripetas, produce un texto que mantiene desplazamientos lingüísticos e ideológicos. Añadí que estos escritos son producidos dentro de una cultura por escritores parcialmente exógenos a ella, y cuyo desbordamiento (tanto el de la escritura como el del escritor) ejerce una torsión en la forma y el valor del mensaje] (Laronde, 1996:8).

El destierro hace que el exiliado se enfrente al otro y viceversa; esta otredad mutua va unida a la extranjería. Clara Obligado expresa frustración ante esta experiencia “. . . llevo más de cuarenta años viviendo en Madrid y lo que sobresale siempre es mi condición de extranjera.”¹⁷¹ y Peri Rossi después de muchos años de residir en Barcelona también se sintió extrajera, “. . . en julio del año 2004, durante el ciclo de conferencias de la Universidad de Verano. [. . .] de pronto, frente al Cantábrico, tuve una fuerte angustia de extrañamiento: qué hacia una chica como yo, en lugar como este, lejos de Barcelona, lejos de Montevideo, lejos de cualquier referencia conocida? Creo que buena parte de la literatura que he escrito durante cuarenta años nace de esas crisis de extrañamiento, la angustia de la falta de vínculo, como lo llamarían los psicoanalistas. [. . .] otra vez, surgía la sensación íntima de extrañamiento, de ajenidad, convenientemente disimulada [. . .] escribí ese poema, que es una respuesta reparadora a la sensación de no tener casa, de no pertenecer a ninguna parte, de ser, siempre, una extranjera”.¹⁷²

Los temas recurrentes que la caracterizan, de los cuales ya hemos hablado anteriormente hay que añadir: el amor, la reivindicación del cuerpo, el deseo, la soledad, la repudiación y denuncia del autoritarismo hegemónico, la libertad, el exilio en toda su extensión y la existencia humana. La expresión libre de la sexualidad en cualquier formato y al mismo tiempo la realidad de la limitación del amor.

¹⁷⁰ Laronde, Michel (1996). *L’Écriture décentrée*. Paris & Montréal: L’Harmattan Inc. (8).

¹⁷¹ Obligado, Clara (2020). *Una casa lejos de casa*. Valencia: Contrabando, (54).

¹⁷² Peri Rossi, Cristina (2006). *Mi casa es la escritura*. Montevideo/Uruguay: Linardi y Risso, (9-11).

3.3 La transición al exilio, el viaje a un nuevo espacio temporal desconocido: *La nave de los locos*.

No tot encar ho és tot, ni d'arribar-hi
sen'ns n'ha donat l'abast. Talment hi són
els homes, en la trama d'aquest món,
com punts d'un sol ganxet i ric mostrari.
[. . .] Fus que refà i desfà la textura
d'aquest vaivé de fràgil criatura.
Sóc punt teixit d'un tapís sense fi.
[No todo todavía lo es todo, ni de llegar
se nos ha dado su alcance. Talmente están
los hombres, en la trama de este mundo,
como puntos de un solo ganchillo y rico muestrario.
[. . .] Huso que rehace y deshace la textura
de ese vaivén de frágil criatura.
Soy punto tejido de un tapiz sin fin.]¹⁷³

Cualquier ser humano al enfrentarse a tener que abandonar la tierra de origen, 'donde empezó todo', por razones políticas o de otra índole, causa una disrupción y quebranto tremendos en la persona. Para los escritores y escritoras aún es más traumático por la pérdida de lo que alimentaba su escritura. En general toda la producción de los autores exiliados se le llama *literatura de exilio*. Esta definición es poco específica por que no se sabe si las obras tratan el tema o solamente porque se editaron en el exilio (Cánepa, 1989:117).¹⁷⁴ Nombrarla 'literatura de biografías exiliadas' quizás sería más acertado, porque ciertamente y sin lugar a dudas la trayectoria de sus vidas queda alterada por el resto de su existencia y la escritura también. El ser humano tiene una multiplicidad de maneras de reaccionar ante el exilio, en el escritor o intelectual se transmite en su escritura y los textos que surgen de esta experiencia llevan este sello. Peri Rossi, sintió una profunda tristeza y soledad al tener que trasterrarse, nunca había pensado dejar Montevideo. Una vez ya en tierras europeas y sin dejar de escribir ni por un momento optó por incluir el sarcasmo, el humor, la parodia, lo lúdico y en algunas ocasiones la sátira como parte de su discurso y estrategias literarias.

Aunque no se trata de un texto autobiográfico *La nave de los locos*, sí que se encuentran como telón de fondo referencias del exilio de la autora. Por ejemplo: ella llegó a Barcelona, pero

¹⁷³ Faig, Didac (1997). *No tot encar ho és tot. Poemes sobre el Tapís de la Creació i la Catedral de Girona*. Girona: Palehí, p. 17.

¹⁷⁴ Cánepa, Gina. "Claves para una lectura de una novella de exilio: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Anales del Instituto Ibero-Americano*. Goteborg, 1989, pp. 117-130.

al poco tiempo viajó por diferentes ciudades de Europa, vivió un año en Berlín,¹⁷⁵ pasó tiempo en Deià, un pueblo en la isla de Mallorca, y terminó en Barcelona, como país definitivo de acogida y aún sigue viviendo allí. O sea, sin ser totalmente cronológico *La nave . . .* va resiguiendo espacios vividos por Peri Rossi. La inclusión del *Tapiz* es un signo de abrazar, valorar y entender la cultura del lugar que le dio asilo, demostrando que a través del arte y la literatura el exiliado puede cruzar un puente hacia la integración, así mismo lo declaró ella en una entrevista, “Empecé a vivir en lo otro, y claro, lo otro te provoca desconfianza, tenés que establecer además algunos puentes de contacto”¹⁷⁶. Esto respondería, en parte, a la pregunta de por qué la autora decidió integrar el *Tapiz*, símbolo notorio del arte sacro de la catedral de Girona, dentro del relato¹⁷⁷. *La nave de los locos* es también un homenaje al país que la acogió, Barcelona en Cataluña y España en general.

El texto *La nave . . .* se construye a partir de un escenario dónde la autora sienta antecedentes tanto de la formación del mundo por el registro gráfico del *Tapiz de la Creación*,¹⁷⁸ como del mito sugerido por el propio título de la novela, el abandono de locos e indigentes en medio del océano por embarcaciones fantasmas. Este último proviene de la época medieval concretizado en el poema de Sebastián Brandt (1494) titulado al igual que la novela.¹⁷⁹ De acuerdo con la autora Rosa María Olivera-Williams “*La nave de los locos* comparte [. . .] elementos críticos y satírico-burlescos con la obra [. . .] de Brant (sic) [. . .] Asimismo, ambas obras se estructuran según la relación entre lo pictórico (los grabados en madera, en el caso de Brant (sic), y el *Tapiz de la Creación de Gerona*,

¹⁷⁵ Peri Rossi vivió un año en Berlin como invitada de la Deutsscher Akademischer Austauschdiens. Citado en: Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura Hispanoamericana 3 Época contemporánea*. Barcelona: Editorial Crítica, 1988, p.499.

¹⁷⁶ Entrevista concedida a Gustavo San Román en 1986 y publicada en la *Revista Iberoamericana* Vol. LVII, Núm. 160-161, Julio-Diciembre, 1992, (1042). Se puede encontrar en este link: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5090/5248> Consultado: 9 de abril, 2022.

¹⁷⁷ En un inicio Peri Rossi tituló el texto *El Tapiz de la Creación* como lo constata el manuscrito en el archivo personal de la autora, el cual además contiene una postal del *Tapiz* y se supone que lo mantuvo cerca de su vista durante la escritura de la novela.

¹⁷⁸ El *Tapiz* en realidad es un bordado sobre tela de lana y en este estudio se va a usar indistintamente la palabra, *Bordado* o *Tapiz* para dar más fluidez al texto.

¹⁷⁹ A modo de testimonio y rebatiendo la duda de si en verdad se llevaba a cabo el abandono de los indeseables en medio del mar en la antigüedad; en Estados Unidos, durante la pandemia, se intentó secuestrar a la gobernadora, Gretchen Whitmer, del estado de Michigan por obligar a la población a usar la mascarilla durante la epidemia de Covid-19. El programa radiofónico de noticias de la Radio Pública “All Things Considered” del 1 de abril de 2022 reportó lo que se había dicho durante el juicio de los presuntos criminales implicados y las intenciones que tenían, “The prosecution says there was a detailed plot to abduct Whitmer and either kill her or take her on a boat to the middle of Lake Michigan and strand her there”. [La fiscalía dice que hubo un complot detallado para secuestrar a Whitmer y matarla o llevarla en un barco al medio del lago Michigan y encallarla allí.] De alguna manera estos hombres debían conocer el mito de *La nave de los locos*. <https://www.npr.org/transcripts/1090355113>

en la novela de Peri-Rossi) y el texto literario”¹⁸⁰. Otros antecedentes homónimos son la representación pictórica que Hieronimus Bosch (1490-1500) hizo de la obra de Brandt. La novela de la escritora norteamericana Katherine Porter publicada en 1963 aunque ya había iniciado su escritura en 1931, titulada *La nave de los locos*; en 1965 se hizo la versión cinematográfica de esta obra con el título *Ship of Fools*, fue dirigida por el también estadounidense Stanley Kramer. El mismo año 1984 el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama publica un conjunto de narraciones bajo el título *La nave de los locos y otros relatos*. Entre las historias hay una titulada “La nave de los locos” y otra, “El tapiz del virrey” dentro del apartado de Sortilegios.¹⁸¹ Pio Baroja (1925) también dio el mismo título a su novela histórica que trata de la guerra civil del siglo XIX en España. Los tres epígrafes que abren el texto indican la intención de éste y marcan la ruta que el protagonista va a seguir. Hay momentos que Equis (personaje protagonista que se analizará más adelante) aparenta ser un espectador de lo que ocurre y observa los lugares que visita, como si estuviera viendo un filme porque toma las cosas como le vienen estoicamente, aunque denuncia la situación de injusticia social y abusos de poder que los habitantes de estos lugares sufren, se mantiene a distancia psicológica y emocionalmente.

La novela se estructura como un *Quilt*, formado por fragmentos, piezas independientes que confluyen y se cohesionan por el hilo conductor de su tema central, el viaje motivado por el exilio. Estos capítulos titulados ‘viajes’¹⁸² y las descripciones del *Tapiz* forman un collar engarzando sus cuentas. Cada segmento se puede leer de forma independiente, aunque hay personajes que transitan a través de varios episodios. La narración, es una obra coral con una gran variedad de sistemas de lenguajes verbales y visuales y diversos tiempos o épocas de la experiencia humana, y tanto hay referencias eruditas como de cultura popular, por ejemplo, el anuncio publicitario, títulos de películas, poesía, canciones, frases cultas, citas literarias de varios autores y tradiciones y por supuesto, el *Tapiz de la Creación* (1097)¹⁸³.

¹⁸⁰ Oliver-Williams, María Rosa. “La nave de los locos de Cristina Peri-Rossi”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1986, Año 12, No. 23 (1986), pp. 83.

¹⁸¹ Gómez Valderrama, Pedro. *La nave de los locos*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

¹⁸² En el manuscrito de *La nave*. . . no consta el “viaje” como título de los capítulos, sino que la autora empezó a escribirlo dando al texto la forma de Diario de X y usando la voz del ‘yo’. MSH/LAT 0080, Cristina Peri Rossi Papers, Department of Rare Books and Special Collections, Hesburgh Libraries of Notre Dame. Consultado: 18 de marzo, 2022.

¹⁸³ *El Tapiz*, después de los últimos estudios e investigaciones los expertos han decidido llamarlo, *Tapiz de la Salvación*, por la representación del nacimiento de la cruz, la cual se asocia con la venida del Mesías para salvar a la humanidad. A pesar de eso, en esta investigación se va a seguir usando *El Tapiz de la Creación* porque es así como se le nombra en la novela.

La obra de arte del lienzo bordado representa el origen de la creación de la tierra y el destierro de Adán y Eva contado en la Biblia. Éste sería el exilio primigenio que se conoce como la expulsión del Edén. Todo en el texto de, *La nave*. . . confluye y se complementa para narrar el ostracismo desde diferentes experiencias de los personajes que conforman el relato. Sin ir más lejos, una pintura de Jan Balet, artista de origen alemán que emigró a los Estados Unidos en 1938, ilustra la portada del libro. La autora, Peri Rossi se inspiró en el *Tapiz* y en el juego infantil la rayuela, para componer un relato compartimentado que forma un todo a la manera de la *Gestalttheorie* como anota Assumpta García Renau “. . . la teoría de la unitat dels sentits que postula la *Gestalttheorie*, fa que el Cosmos sencer sigui vist com una jerarquia de formes rítmiques i, per tant, aquest està constituït per un conjunt rítmic, harmònic (=sincrònic) o melòdic (=diacrònic).” [la teoría de la unidad de los sentidos que postula la *Gestalttheorie*, hace que el Cosmos entero sea visto como una jerarquía de formas rítmicas y por lo tanto, este está constituido por un conjunto rítmico, armónico (=sincrónico) o melódico (=diacrónico)] (García Renau, 1993:20).¹⁸⁴ Ésta sería la representación cósmica que la autora trata de plasmar en el relato llevada por el afán de recoger en la escritura la experiencia humana en su totalidad (Verani, 1984: 29)¹⁸⁵.

A pesar de esta variedad discursiva la novela se consolida con ambas narraciones la verbal y la visual, la primera nos cuenta el viaje de Equis, conductor desde el principio al fin del relato. La segunda, es la descripción ficcionalizada del *Tapiz* la cual aporta las imágenes artísticas del inicio del mundo según la Biblia. Estas dos narraciones se conjugan alternándose, entre los capítulos del ‘viaje’ de Equis con numeración romana y las descripciones del *Tapiz* siendo estas subrayadas tipográficamente con bastardilla. La novela tiene un total de veintinueve capítulos donde las relaciones del *Tapiz* se encuentran entre los viajes II y III (20-21); X y XI (68); XI y XII (72-73); XII y XIII (84); XIII y XIV (96); XV y XVI (112-114); XVII y XVIII (132); XVIII y el apartado “EVA” (150) que contiene diferentes discursos sobre el tema de la mujer primigenia y el

¹⁸⁴ García Renau refiere que esta idea proviene del texto, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* del autor Marius Schneider (1946). Hay que añadir que Peri Rossi suscribe la idea de Schneider de que “En el principio era el sonido, era el ritmo, la sustancia sonora es la materia prima del mundo” (Resumen de la obra mencionada de Schneider en la contratapa del texto). Veamos el poema “Cifras” en el texto *Europa después de la lluvia* (1987), “En los monasterios medievales / algunos animales que adornan los frisos / o decoran las columnas, en apariencia / constituyen, en verdad, / las notas de un código musical / olvidado por la fugaz memoria de los hombres. / Quienes contemplaban el águila o al perro / escuchaban, al mismo tiempo, / las notas de una melodía. / Igual que esas piedras / somos la cifra / de una larga historia / que algún investigador futuro / descifrará, / entre la admiración y el horror” (47).

¹⁸⁵ Verani, Hugo J. “La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)”, *Quervo Poesía*, No. 7, diciembre, 1984, pp. 1-71.

capítulo XIX (162). Concluye la novela con la última descripción del *Tapiz* en página no numerada¹⁸⁶. La narradora en el manuscrito de la novela detalló cómo y dónde debían colocarse las descripciones del *Tapiz*, “Los fragmentos que describen El tapiz de la Creación, deben leerse como si estuvieran dispuestos a la izquierda del libro, en páginas pares”¹⁸⁷. El simbolismo de los números pares e impares y ambos lados derecho e izquierdo según Cirlot:

Como el lado izquierdo se identifica también con inconsciente y el derecho con conciencia [. . .] Otras asimilaciones son: lado izquierdo (pasado, siniestro, reprimido, involución anormal, ilegítimo); lado derecho (futuro, diestro, abierto, evolución, normal, legítimo) [. . .] el simbolismo de los números; dice Paneth que, [. . .] los números impares son considerados como masculinos y los pares como femeninos. Siendo el lado izquierdo la *zona de origen* y el derecho la de *resultado*, al asignarles una numeración parece que habría de ser la del uno (impar, masculino) para el lado izquierdo [. . .] y el dos (par, femenino) para el lado derecho [. . .] La solución está en que el uno (la unidad) no corresponde nunca al plano de la manifestación ni a la realidad espacial; el uno es símbolo del centro, [. . .] Por eso, el dos es el número que corresponde al lado izquierdo, mientras al derecho le concierne el tres (Cirlot, 1997:197).

Esta simbología encaja perfectamente con la filosofía de la novela resaltando todo lo que concierne al mundo femenino. No todas las descripciones del *Tapiz* pudieron estar limitadas a las páginas pares a la izquierda en unos pocos casos el segmento se extiende a la siguiente hoja. El uso de la numeración romana para identificar a los ‘viajes’ hace pensar que se trate de una representación de los siglos y por lo tanto la idea de que el exilio, el destierro y el desplazamiento de los seres humanos ha existido desde siempre y sigue bien vivo hasta nuestros días ya en el siglo XXI.

Hay críticos y conocedores de la obra de Peri Rossi que consideran la inclusión del *Tapiz* como el marco y contrapunto al caos de los hechos que ocurren en la narración del sujeto

¹⁸⁶ La mayoría de las descripciones del *Tapiz* ocupan una sola página, pero una de ellas se extiende a dos y otra a tres, esto ha dado lugar a que dos autoras hayan hecho inventarios que discrepan en el número de descripciones, Dejbord señala el trabajo de Lucia Invernizzi Santa Cruz, “Vale acotar que, entre sus excelentes comentarios y observaciones, encontramos un error. Invernizzi Santa Cruz indica que existen 21 segmentos narrativos y 11 descriptivos. Sin embargo, hemos encontrado 12 segmentos que describen el Tapiz de Gerona.” Invernizzi Santa Cruz, Lucia. “Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de la nave de los locos de Cristina Peri Rossi.” *Revista Chilena de Literatura*. No. (30), 1987, pp. 29-53. Dejbord, Parizad Tamara. *Cristina Peri Rossi: Escritora de exilio*. Argentina: Galerna, 1998, (129). La discrepancia en el número de descripciones del Tapiz viene dada por cómo se cuentan estas. Si contamos las yuxtaposiciones veremos que hay 9 y si contamos las secciones dedicadas al Tapiz en total hay 12, pero la primera hace una descripción general de la obra sin entrar en detalles de ninguna sección, por lo tanto, hay solo 11 que son directamente relacionadas con segmentos del Tapiz, la última descripción ya no es una intercalación por encontrarse en la última página sin numerar a modo de epílogo. Depende de cómo se valoren estas descripciones, únicamente por el número de ellas entre capítulos o por los segmentos que describen, esta diferencia causa la discrepancia en la cantidad de descripciones inventariadas.

¹⁸⁷ MSH/LAT 0080, Cristina Peri Rossi Papers, Department of Rare Books and Special Collections, Hesburgh Libraries of Notre Dame. Consultado: 18 de marzo, 2022.

protagonista. Pero se pueden explorar otros ángulos, como, por ejemplo: si el *Tapiz* marca el inicio de la vida del hombre en un ambiente armónico ¿cómo es posible que hayamos llegado a un estado tan deplorable como civilización representada en el recorrido de Equis por la historia? Debido al distanciamiento que Equis demuestra ante hechos dramáticos que experimenta parece que narre la historia desde dentro de la obra de arte, de su armonía y equilibrio o mirándose en ella. El protagonista describe el *Tapiz* después de haberlo visto y lo va entrelazando con la narración de sus viajes. Uno de los focos de la novela es la crítica social y el poder hegemónico:

Order and disorder thus are the powerful signifiers used by the author to illustrate and deconstruct relations of power and systems of domination. Peri Rossi uses madness as an allegory to denounce, critique and subvert the dominant social and political order that has ruled the world across time and space and to deconstruct rigid power relation structures. As a parable, *La nave* reenacts the variations of the “Ship of Fools” motif, playing with the constant reflection of reason and unreason in order to punctuate its critique. [El orden y el desorden son los poderosos significantes utilizados por la autora para ilustrar y deconstruir las relaciones de poder y los sistemas de dominación. Peri Rossi usa la locura como una alegoría para denunciar, criticar y subvertir el orden social y político dominante que ha regido el mundo a través del tiempo y el espacio y para deconstruir estructuras rígidas de relaciones de poder. A modo de parábola, *La nave* recrea las variaciones del motivo “La nave de los locos”, jugando con el reflejo constante de la razón y la sinrazón para puntualizar su crítica]. (Sánchez-Blake, 2015:29).¹⁸⁸

La razón sería narrada por el *Tapiz* y la sinrazón vendría dada por la realidad del mundo tal como lo conocemos. El *Bordado* es una representación del libro del Génesis de la Biblia del cual los estudiosos de ésta comentan, “It is believed by most [. . .] today that these difficulties and discrepancies can best be explained by assuming that the Book of Genesis is composed of several literary sources, written at different times, and containing similar, but not identical, accounts of the same stories. In the course of more than two centuries of intensive, critical study of the texts, [. . .] have come to discern three major literary strands which were woven together to form the Book of Genesis as we have it today.” [Es creído por la mayoría [. . .] hoy que estas dificultades y discrepancias pueden explicarse mejor asumiendo que el Libro de Génesis se compone de varias fuentes literarias, escritas en diferentes épocas y que contienen relatos similares, pero no idénticos, de las mismas historias. En el curso de más de dos siglos de estudio intensivo y crítico de los textos, [. . .] han llegado a discernir tres hilos literarios principales que se entrelazaron para formar

¹⁸⁸ Sánchez-Blake, Elvira y Laura Kanost. *Latin American Women and the Literature of Madness. Narrative at the Crossroads of Gender; Politics and the Mind*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015.

el Libro de Génesis tal como lo tenemos hoy] (Fritsch, 1960: 11).¹⁸⁹ Bajo la creencia cristiana la Biblia es la palabra de Dios que fue revelada a Moisés y es unívoca, pero como hemos visto los estudiosos revocan esta idea y defienden la voz coral de la Biblia como lo es *La nave*. . .

Ya hemos hablado del protagonista de la novela *La nave*. . . pero vamos a ver que nos dice el texto de este sujeto que carece de nombre, vive en el anonimato. Como es exiliado se ve forzado a viajar constantemente y va encontrando e interactuando con otros personajes que aportan a la novela una variedad de realidades sociales ilustrando, conflictos, injusticias y desigualdades que el ser humano sufre poniendo énfasis en como la mujer viene siendo tratada a lo largo de la historia. Equis es la vigesimoquinta letra del alfabeto español, impersonal, en matemáticas representa la variable de una ecuación. Al darle por nombre una letra reduce o disuelve la identidad del personaje hilo conductor de la historia. El lector difícilmente establecerá asociaciones entre el nombre de Equis y sus propias memorias, así permanece distante de las emociones humanas. A pesar de lo antes dicho, una vez el lector observa la imagen del Pantocrátor se dará cuenta que Equis es una imagen especular mimética y no podrá separar la imagen de Equis representada por el lenguaje y la del Pantocrátor visual.

Considerando que el tema de la novela es el exilio, y como ya se ha dicho antes, el primer destierro sufrido por el hombre fue la expulsión del Paraíso de Adán y Eva. Entonces el *Tapiz* es el objeto en el cual Peri Rossi se inspiró para escribir *La nave*. . . Observemos que en la narración del *Tapiz* la autora se centró en los segmentos que representan la Creación según el Génesis y desestimó otras partes como las estaciones y meses del año o la Vera Cruz. El esquema del *Tapiz* guarda un gran parecido con el juego de la rayuela, ambos se distribuyen en casillas o segmentos con valor específico cada uno. Es conocida la amistad y afinidad que Peri Rossi tenía con Cortázar. El argumento de la novela *Rayuela* de Cortázar también contiene el exilio como uno de sus temas, ejemplo de ello son, los títulos de tres secciones, “De aquí; De allá; De todas partes”, la fragmentación del yo que comporta el exilio se ve reflejada en estos títulos. Para poder hacer un análisis literario conciso y completo del conjunto de *La nave*. . . no se puede estudiar solamente el relato de Equis, sino que hay que examinar detenidamente la ficcionalización que se hace de los diferentes segmentos del *Tapiz* contrastándolos con las imágenes reales de éste y la crítica de los expertos especializados. Por eso bajo esa premisa se ha tenido que consultar varios estudios hechos

¹⁸⁹ Fritsch, Charles T. (1960). *The Layman's Bible Commentary*, Vol. 2, “The Book of Genesis”. John Knox Press, Richmond, Virginia.

por eruditos del campo de la historia del arte y la literatura para contrapesar y llegar al fondo de la narración que del *Tapiz* hace Peri Rossi.

La novela *La nave*. . . narra dos historias, la de Equis y la del *Tapiz* las cuales se yuxtaponen por la limitación del lenguaje de no poder narrar y mostrar imágenes, ideas, pensamientos y acciones simultáneamente, sino que la palabra es secuencial, Peri Rossi recurre a la yuxtaposición para causar un efecto de sobreimpresión de ambos relatos, lo que cuenta el *Tapiz* y las experiencias que Equis vive como exiliado. *La nave de los locos* traza una biografía del exilio aportando diferentes personajes que lo sufren, expresando lo que sienten y el estado mental y psicológico en el cual se encuentran los desterrados. Es una novela de estilo cortazariano por la fragmentación de ambas narraciones y por no someter la novela al tiempo secuencial y ordenado. Se puede leer alterando el orden de los capítulos, cada episodio es independiente de los otros y el hilo conductor viene dado por el sujeto Equis, que por esta razón toma el rol de protagonista. El otro hilo que conduce el relato son las descripciones del *Tapiz* en relación a lo que ocurre en la novela. El lector cómplice se verá forzado a dibujarlo en su mente.

3.3.1 Descripción histórico-iconográfica del *Tapiz de la Creación/Salvación* en relación con el texto *La nave de los locos*

Seguidamente pasamos a analizar la iconografía del *Tapiz* y luego a lo largo del texto entraremos en el análisis crítico y detallado de las “descripciones” que Peri Rossi hace de éste. Definitivamente la autora narra los fragmentos del *Bordado* con libertad e imaginación añadiendo sarcasmo y humor sin someterse al relato bíblico de la Creación que es la base del diseño del *Tapiz*. Al ficcionalizar los segmentos del *Bordado* le sirve para dar una mirada crítica a la Creación del Mundo como ejecución perfecta y exacta del Creador.

El *Tapiz de la Creación*¹⁹⁰ data de la Alta Edad media, siglos XI-XII, se exhibe en el museo de la Catedral de Girona en Cataluña (España) y *proviene* del arte monástico ornamental. Es una pieza grandiosa, enigmática y excepcional tanto por su iconografía como por sus medidas,

¹⁹⁰ El *Tapiz* fue confeccionado con la técnica del bordado sobre tela de lana y según las últimas investigaciones hechas por el profesor Castiñeiras se hizo para la catedral de Girona y en el ámbito de dicha ciudad. Es único tanto por sus dimensiones como por su carácter iconográfico. El bordado era trabajo propio de mujeres aristócratas o monjas (11).

actualmente mide 3,55 metros de ancho por 4,49 de largo,¹⁹¹ debido a la fragmentación sufrida por el paso del tiempo, se deduce de los últimos estudios hechos que las medidas originales del *Tapiz* eran 4,80x4,80 metros. Es una muestra del arte románico europeo confeccionado alrededor del año, 1097.¹⁹² El *Tapiz* enmarca un modelo cosmológico que se compone de un gran círculo¹⁹³ con otro más pequeño en el centro donde reside el Pantocrátor, REGIS FORTIS (Rey valeroso)¹⁹⁴ La imagen del Pantocrátor, Cristo, es de un joven imberbe, asexuado y majestuoso, tiene un libro abierto en su mano derecha con la inscripción, S-C S y D-S (Sanctus Deus). Alrededor del *Tapiz* hay ocho secciones de diferentes tamaños, pero simétricos que describen la creación según el Génesis. Cada parte lleva una inscripción en latín identificando y significando la imagen bíblica representada. El segmento central por encima del Pantocrátor representa el Espíritu de Dios (es una paloma que figura el Espíritu Santo), D(E) I FEREBATVR SUP(ER) AQVAS (El Espíritu de Dios planeaba sobre las aguas),¹⁹⁵ le siguen a la derecha el Ángel de la Luz, LUX,¹⁹⁶ y a la izquierda el Ángel de la Tinieblas, TENEBRAE ERANT SUP(ER) FACIEM ABISSI (Las tinieblas cubrían la superficie del océano),¹⁹⁷ prosigue a diestra el Sol y la Luna representando el día y la noche, VBI DIVIDAT D(EV)S AQVAS AB AQVIS (Dios separó unas aguas de las otras),¹⁹⁸ a siniestra vemos la imagen de la separación de las Aguas con esta inscripción. FECIT D(EV)S FIRMAM(EN)TV(M) IN MEDIO AQVARVM (Hizo Dios un firmamento en medio de las aguas),¹⁹⁹ luego, a la derecha, la imagen de Adán en el Edén con esta frase inscrita, ADAM (OMEM) INVENIEBATUR SIMILEM SIBI (Adán les da nombre)²⁰⁰ y en el lado opuesto el nacimiento de Eva con esta inscripción, INMISIT D(OMI)N(V)S SOPORE(M) IN ADA(M) TVLIT UNA(M) DE COSTIS EIV (Una vez Dios hubo sumido a Adán en un sueño profundo, tomó una de sus costillas).²⁰¹ El último segmento representa a los animales, las aves, los peces y

¹⁹¹ Estas son las medidas que constan en la “Ficha de la obra” en el último texto, *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona* (2018) publicado después de la posterior restauración del Tapiz.

¹⁹² Castañeiras, Manuel. *El tapís de la Creació*. Girona: Catedral de Girona, 2011.

¹⁹³ García Renau da esta interpretación, “(El círculo) Por el hecho de no tener principio ni fin se lo considera símbolo de la Eternidad y por su eterno rodar siempre idéntico a sí mismo, y también por su forma, se le pone en relación con el Cielo como imagen de las leyes eternas, del mundo espiritual” (22).

¹⁹⁴ Castañeiras, Manuel. Op., Cit. p. 41

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 42

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 42

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 41

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 45

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 45

²⁰⁰ *Ibid.* p. 45.

²⁰¹ *Ibid.* p. 45.

los monstruos marinos, se encuentran en la parte inferior del círculo entre el jardín del Edén está Adán sólo y al otro espacio hay el Paraíso con ambos, Adán y Eva. En la parte de las aves, rige esta inscripción VOLATILIA CELI (Aves que vuelan por el cielo),²⁰² y debajo de ésta los hilos del bordado dibujan ondulaciones representando el agua en movimiento inscrita así, MARE (Mar),²⁰³ en la barriga de uno de los monstruos marinos hay otra inscripción, CETE GRANDIA (Monstruos marinos).²⁰⁴ Al exterior del círculo de la Creación según el Génesis, otro círculo con las palabras, IN PRINCIPIO CREAVIT D(EV)S CELV(M) ET TERRAM · MARE ET OM(N)IA QVA IN ELS SVNT ET VIDIT D(EU)S CVNCTA QVE FECERAT ET ERANT VALDE BONA (Al principio, Dios creó el cielo y la tierra, el mar y todo lo que existe, y Dios vio que todo esto que había hecho y que todo era muy bueno).²⁰⁵ El círculo se encuentra dentro de un cuadrado y en cuyos espacios triangulares que deja éste, se encuentran representados los cuatro vientos cardinales, SEPTENTRIO (Norte), AVSTER (Mediodía), SVBSOLANVS (Levante) y CEPHIRVS (Poniente).²⁰⁶ La franja que rodea el *Tapiz* está dividida por cuadrados que figuran los meses y las estaciones del año y sus trabajos correspondientes relacionados con la agricultura. En la parte baja, separada por un cambio de color del bordado se encuentra la representación de la Vera Cruz²⁰⁷ que no pertenece al ciclo del Génesis, y se encuentra parcialmente destruida.

El *Tapiz* simboliza un orden cósmico en movimiento, según Pere de Palol, “. . .el tema circular de la creación en un sentido universal de un Cosmos y un tiempo eterno. [. . .] El año rueda impulsado por los vientos, en un movimiento eterno i renovado como la esfera del cielo [. . .] el tiempo se ha hecho eternidad” (Palol, 1986:22). Aunque el *Tapiz* sea un objeto inerte sus imágenes representadas ofrecen la idea de circularidad y regeneración al repetirse los ciclos vitales constantemente. Está confeccionado con tela de lana y según las investigaciones hechas por el

²⁰² *Ibid.* p. 45.

²⁰³ *Ibid.* p. 45.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 45.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 41

²⁰⁶ *Ibid.* p. 52.

²⁰⁷ La leyenda de la Vera Cruz está basada en la búsqueda de la Cruz en la cual Cristo fue crucificado. García Renau la sintetiza así: “L’emperador Constantí envia la seva mare, santa Helena, a Jerusalem a buscar la Creu de Crist amb el signe de la qual va vencer els seus enemics. Els jueus li diuen que un tal Judes guarda el secret. Aquest parla per força, la condueix al lloc on hi ha la Creu enterrada i es converteix en notar el perfum que surt de la terra. Cava i hi trova tres creus, de les quals la Vera Creu és la que resuscita un mort.” [El emperador Constantino envía a su madre, Santa Helena, a Jerusalén a buscar la Cruz de Cristo con cuyo signo venció a sus enemigos. Los judíos le dicen que un tal Judas guarda el secreto. Éste habla a la fuerza, la conduce al lugar donde está la Cruz enterrada y se convierte en notar el perfume que sale de la tierra. Cava y encuentra tres cruces, de las cuales la Vera Cruz es la que resucita a un muerto”] (García Renau, 1993:130).

profesor Castiñeiras se ejecutó para la catedral de Girona en el ámbito de esta ciudad. Es único tanto por sus dimensiones como por su carácter iconográfico. El bordado era trabajo propio de mujeres aristócratas o monjas (Castiñeiras, 2018:11). El hilo y la aguja culturalmente siempre se ha asociado con el mundo de la mujer como comenta Marjorie Agosín, “Cosér, bordar, tejer, recolectar agujas, enredarse y desenredarse en los hilos, todos han sido parte y aún son esencias del imaginario femenino y doméstico. Son las mujeres que han inventado un habla silenciosa, entre y para ellas, desde las épocas de la mitología griega” (Agosin, 1993:259).²⁰⁸ Adentrándonos un poco más en su origen, “. . .hem d’entendre el Brodat de la Creació com el reflex d’una època en què la catequesi era plàstica: esculpida, acolorida o brodada [. . .] Per aconseguir aquesta funció doctrinal va caldre un acurat disseny de la peça que fos capaç de transmetre el missatge que es proposaven i que, a més, havia d’arribar a diversos públics i nivells culturals. [. . .] La finalitat cabdal és la unitat entre creació i redempció o salvació, que és veritablament «una nova creació» purificada per la sang del Senyor [. . .] Per això veritablement podem anomenar la peça Brodat de la Salvació.” [debemos entender el Bordado de la Creación como el reflejo de una época en la que la catequesis era plástica: esculpida, coloreada o bordada [. . .] Para conseguir esta función doctrinal fue necesario un cuidadoso diseño de la pieza que fuera capaz de transmitir el mensaje que se proponían y que, además, debía llegar a varios públicos y niveles culturales. [. . .] La finalidad capital es la unidad entre creación y redención o salvación, que es verdaderamente «una nueva creación» purificada por la sangre del Señor [. . .] Por eso verdaderamente podemos llamar la pieza Bordado de la Salvación] (Solé Gili, 2018:11-12)²⁰⁹

Son conocidos los *quilts* que los habitantes venidos del Reino Unido a Estados Unidos confeccionaron. Desde la esclava anónima que usó esta técnica para ilustrar sus creencias, “. . . in simpler and identifiable figures, it portrays the story of the crucifixión. [. . .] it is made of bits and pieces of worthless rags, it is obviously the work of a person with powerful imagination and deep spiritual feeling.” [. . .en figuras simples e identificables, retrata la historia de la crucifixión. [. . .] está hecho de pedazos de trapos sin valor, es obviamente el trabajo de una persona con imaginación poderosa y profundo sentimiento espiritual] (Agosin, 1993:260).²¹⁰

²⁰⁸ Agosín, Marjorie. “El bordado de la Resistencia: Mujer, tapiz y escritura”. *Las Hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Chile: Cuarto Propio, 1993.

²⁰⁹ Solé Gili, Àngels. “Presentació”, *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*. Carles Mancho Ed. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.

²¹⁰ El *quilt* de la esclava anónima se exhibe en el museo Smithsonian en Washington D.C. y el comentario que se cita pertenece a Alice Walker. Citado en el texto de Marjorie Agosín, 1993: 260.

Las piezas textiles confeccionadas en diversos momentos de la historia representaban una variedad de temas, como hemos visto en la anterior cita, no solamente en la época medieval se cosían tapices con temas religiosos. En Latinoamérica se les ha llamado arpilleras a las demostraciones contra los abusos de la autoridad “La imagen del quilt como desafío al autoritarismo por medio de las arpilleras, se ha convertido en la imagen central del léxico femenino de los setenta y de los ochenta. La imagen del palillo, del bordado, es una metáfora central de la cultura de las mujeres, metáfora que borda, escribe y denuncia siguiendo la tradición solidaria del quilting bee” (Agosín, 1993:267). La inclusión del *Tapiz* en la novela de Peri Rossi amplifica el discurso femenino representado por el medio textil.



Imagen extraída del libro de Pere de Palol. *El Tapiz de la Creació de la catedral de Girona* (14).²¹¹

²¹¹ Palol, Pere de (1986). *El Tapiz de la creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Artestudio. La fotografía del Tapiz ha sido extraída de este texto (14).

La novela comienza con el Viaje I de Equis, y en referencia a como se inicia el relato hay que tener en cuenta la observación de Gina Cánepa “. . . se presenta el nudo de (sic) asunto de acuerdo a la tradición del topo épico unificante: El viaje primero es un sueño en el cual Equis recibe una orden: *a la ciudad que llegues, descríbela*. Obediente, al héroe sólo (sic) le preocupa no saber distinguir *lo significativa de lo in-significante*, lo que desde el comienzo nos informa no sólo (sic) sobre las aventuras posteriores del héroe, sino también sobre las aventuras de la palabra, entre la monosemia, la polisemia y el silencio” (Cánepa, 1989: 122). Lo cierto es que Equis interroga a la voz del sueño y ésta no le responde “¿Cómo debo distinguir lo significativo de lo insignificante?” (Peri Rossi, 1984:9). La Biblia en múltiples capítulos usa el sueño como forma de comunicación entre Dios y el ser humano.²¹² El mensaje solo le pide la descripción de las ciudades, pero el protagonista en primera persona del singular responde introduciendo la duda, tiene que discernir entre lo que es relevante y lo que no es. Ahora el sujeto se encuentra separando el grano de la paja “. . . la operación era sencilla aunque trabajosa. El tiempo no existía [. . .] Trabajaba en silencio, hasta que ella apareció” (Peri Rossi, 1984:9). La llegada de la figura femenina termina con la tranquilidad de Equis y lo sumerge en la duda “. . . (ella) tuvo piedad de una hierba y yo, por complacerla, la mezclé con el grano. [. . .] Cuando se fue, quedé confuso. La paja me parecía más bella y los granos más torvos. La duda me ganó”²¹³ (Peri Rossi, 1984:9). Cristian Cisneros y Patricia Valenzuela anotan, “La confusión, introducida por la caridad de la mujer, entorpece el proceso semiótico, que define los orígenes de la cultura en el escenario mítico: la separación de lo *significante de lo insignificante*. Pero además corta la comunicación del ser creado con su Creador. “. . .) y la voz ya no responde” (Peri Rossi, 1984: 9)”²¹⁴ Esta mujer representa a Eva que según el Génesis turbó la paz de su compañero, Adán convenciéndole de que comiera la manzana del

²¹² *La Biblia de Jerusalén* (1998) sobre los mensajes, símbolos y demás visiones que ocurren durante el sueño dice: “Los sueños sobrenaturales sirven para las comunicaciones de Dios al hombre, ver los capítulos [. . .] Génesis 15 12, 20 3, Jacob, Gn 28 10-22” (1305). Un ejemplo, “El sueño de Nabucodonosor: Visión de la estatua. El año Segundo de su reinado, Nabucodonosor tuvo unos sueños, que lo sobresaltaron y no lo dejaron dormir” (2 1 p. 1305). La Biblia de Reina Valera narra este pasaje un poco diferente en sus ediciones de 1960 y 1995 y concuerdan mejor con la psicología de Equis “En el segundo año del reinado de Nabucodonosor, tuvo Nabucodonosor sueños, y se turbó su espíritu y se le fue el sueño.” <https://www.biblia.es/biblia-buscar-pasajes.php> consultado el 6 de enero, 2022. Posiblemente Cristina Peri Rossi consultó la Biblia de Reina Valera para las citas y descripciones del Tapiz.

²¹³ A lo largo del texto se verá las innumerables correspondencias entre el Génesis de la Biblia y la narración. Equis empieza a dudar a partir de la llegada de una mujer, algo semejante le ocurrió a Adán cuando Dios le dio a Eva como compañera. La psicología masculina un tanto aletargada se ve turbada con la presencia del ‘otro’.

²¹⁴ Cisternas Ampuero, Cristian y Patricia Valenzuela Tapia, “El doble vínculo como imagen de mundo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi”, *Revista Chilena de Literatura*, noviembre, 2017, número 96, pp. 141-161.

árbol del bien y del mal, la Biblia relaciona esta fruta con el acto sexual, pero la autora escoge la duda, por su connotación más trascendental y existencial. Esta sucesión de asociaciones tanto como con el Antiguo y Nuevo Testamento encajan con la yuxtaposición de la descripción del *Tapiz de la Creación* de la catedral de Girona que veremos en el desarrollo de este trabajo. El viaje de Equis no ocurre en paralelo con las descripciones del *Tapiz*, sino que viajan simultáneamente ambos dialogando el uno con el otro.

El segundo capítulo se titula, Equis: El viaje II y está encabezado por un epígrafe procedente del libro del Éxodo 23:9 de la Biblia poniendo al corriente al lector del tema de la novela, “Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto.”²¹⁵ (Peri Rossi, 1984:10). La voz narradora expande el sustantivo extranjero “Ex. Extrañamiento. Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir. [. . .] Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huído. Del vagabundo. Del errante. ¿Alguien lo sabía? ¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del extranjero? ¿El ama del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero? *Ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto*” (Peri Rossi, 1984:10). Todos estos calificativos atribuidos a cualquier exiliado desembocan con la pregunta de si el extranjero tiene alma, dicho de otra manera, si el extranjero tiene sentimientos. Como si el forastero fuera un poco menos que un ser humano.

El protagonista que se supone termina de iniciar su viaje, la elipsis lo transporta dentro de la nave. Lleva cinco días en barco y se encuentra leyendo el canto VI de la *Iliada*, “¡Magnánimo Tívida! ¿Por qué me preguntas sobre el abolengo?” (Peri Rossi, 1984:10). El barco o nave es una alegoría de la vida que nos lleva hacia el final de ésta. Los pasajeros, que somos todos, son acechados por contrastes, tempestades, vientos violentos o brisas agradables, olas de grandes dimensiones acercando ser tragados por el mar, u olas que mecen como la madre mece al infante. El canto de la *Iliada* cuestiona el origen, condición y premisa para cómo tratar a un humano. El trasfondo social siempre forma parte de la escritura de Peri Rossi. Es común que en cuanto se

²¹⁵ Peri Rossi no da la referencia de la cita de la Biblia, por eso se ha hecho necesario indagar entre las diferentes versiones de este capítulo del libro del Éxodo. Se han revisado Biblias en castellano, catalán e inglés, todas usan el verbo “oprimir” excepto la de La Conferencia Episcopal Española que usa el verbo “vejar” y la de Reina Varela desde su primera publicación hasta la del 1989 que usa el verbo “angustiar”. No obstante, la edición de 1995 de Reina Varela cambia el verbo “angustiar” por “oprimir”. Es de suponer que la autora se basó en la Biblia de Reina Valera de 1960. Lo cierto es que el verbo “angustiar” encaja perfectamente con la situación de Equis, el protagonista del relato. Sienta al lector en un estado psicológico compasivo hacia Equis, pero por la habilidad del uso del lenguaje de la narradora, Equis demuestra distanciamiento y no vive angustiado su experiencia de viajero-exiliado.

detecta un acento extranjero en alguien se le cuestiona de dónde es, cómo si se le hiciera confesar que no pertenece al lugar donde se encuentra.

En el barco, una mujer se le acerca y le pregunta por lo que está leyendo. La Bella Pasajera y Equis entablan una conversación amable, ella sorprendida porque es la primera vez que el protagonista viaja, él esquivo las preguntas diciendo “. . . he leído todos los viajes posibles en los libros” (Peri Rossi, 1984:11). ‘El viaje leído’ se convierte en anáfora creando un ritmo poético en el texto, se repite siete veces al inicio de un párrafo a lo largo del capítulo. Estos viajes leídos describen un paisaje institucional. Sus ocupantes no parecen pertenecer a la sociedad opulenta, “. . . a la hora del desayuno, los pasillos que conducían al comedor repleto [. . .] Y a la hora de las comidas, la avidez mal disimulada de los viajeros, que quieren aprovechar bien el precio del billete y miran con ilusión una carta donde el menú siempre se repite, a la espera del postre insólito o del champagne que nunca llega” (Peri Rossi, 1984:12). Ellos están al beneplácito de los que dirigen la nave, les ofrecen entretenimiento, actividades, baile por la noche pretendiendo crear un ambiente romántico que, en realidad, no tiene lugar, “. . . los oficiales dirigiendo sus miradas [. . .] hacia las piernas y tobillos, hacia los muslos y caderas” (Peri Rossi, 1984:12). La nave es una metáfora del cosmos, “. . . el barco es una réplica, una maqueta del otro mundo ése que está ausente durante quince días de navegación); una réplica mezquina, como todas las reproducciones a escala, pero igualmente regido por leyes, [. . .] con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado [. . .] el barco tiene algo de ghetto, algo de cárcel y la Bella Pasajera baila sola” (Peri Rossi, 1984:12). Equis va merodeando por el barco y descubre la sala de lectura totalmente vacía. Las instrucciones para poder leer uno de los libros no son sencillas, quizás por esta razón los pasajeros no pierden tiempo tratando de instruirse. Los títulos son interesantes, “«Historias de santos.» «Robin Hood.» «Manual de horticultura.» «María.» «Las pirámides de Egipto.» «Las aventuras de un bergantín.» «Los novios.» «Hamlet.»” (Peri Rossi, 1984:12). Se respira una gran soledad entre los integrantes de esta nave que tratan de dar salida al deseo sexual con intentos de encuentros furtivos que desembocarán en frustración. Sufrir el ser humano especialmente si se pertenece a un grupo social que es segregado por el poder hegemónico. Equis siente que “. . . dentro del viaje, hay otro viaje” (Peri Rossi, 1984:13). Simultáneamente está haciendo un viaje interior y otro aparentemente físico. Las experiencias que va recogiendo en cada lugar que visita van construyendo su psicología, lo van transformando y las dudas van *in crescendo*.

Una de las canciones que toca la orquesta es “El día que me quieras” de Carlos Gardel. Una nota al pie de página el narrador nos informa de que Vercingétorix se ha permitido la libertad de traducir una de las estrofas de la canción. En vez de decir, Y un rayo misterioso/Hará nido en tu pelo/Luciérnagas curiosas que verán/Que eres mi consuelo. Vercingétorix traduce, ‘arácnido en tu pelo’ (Peri Rossi, 1984:13), se hace evidente que las sílabas no han sido bien escuchadas y harán-nido, dos palabras se han convertido en un, ‘arácnido’, cambiando el significado de la canción. Esta es una de las habilidades de la autora, el uso del humor lúdico, el cual puede cambiar totalmente el significado de unas frases además dibuja el contraste entre la trasmisión oral o escrita de la comunicación. Volveremos a encontrarnos a Vercingétorix más adelante en la novela.

El diario de abordaje o de bitácora aporta otro registro al texto. Solo se publica uno en toda la estancia en el barco. Éste da el parte de lo que sucede en el barco, actividades y demás hechos que atañen a los pasajeros. Después de estos capítulos-viajes y el parte del diario de bitácora, entra en escena la narración del *Tapiz*, iniciándose así el periplo de todas las secciones que le seguirán ya sin título como si se tratara del *corpus* de un texto descriptivo que se verá interferido por la narración de los viajes del protagonista. Este primer segmento sirve como introducción general y panorámica del *Tapiz*. El narrador omnisciente informa en una nota al pie de página que Equis lo había visto con anterioridad:

En alguno de sus viajes, Equis vio este tapiz. Y se conmovió. A diferencia de la tapicería gótica, que combina elementos paganos con cortesanos con símbolos cristianos, el de la creación es mucho más austero, corresponde a esa religiosidad medieval capaz de construir un mundo perfectamente concéntrico y ordenado. Pero cualquier armonía supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es casi siempre simbólica. Equis contemplo el tapiz como una vieja leyenda cuyo ritmo nos fascina, pero que no provoca nostalgia. (Peri Rossi, 1984:20)

La experiencia de haber visto el *Tapiz* afecta y conmueve el espíritu de Equis como dice John Dewey, “Emotion is the conscious sign of a break, actual or impending. The discord is the occasion that induces reflection. Desire for restoration of the union converts mere emotion into interest in objects as conditions of realization of harmony.” [La emoción es el signo consciente de una ruptura, real o inminente. La discordia es la ocasión que induce a la reflexión. El deseo de restauración de la unión convierte la mera emoción en interés por los objetos como condiciones de realización de la armonía] (Dewey,1958:15)²¹⁶ Justo en el inicio de la novela el narrador alerta al

²¹⁶ Dewey, John. *Art as Experience*. New York: G.P. Putnam’s Sons, 1958.

lector que Equis vio al *Tapiz* en persona y le causó gran conmoción quedando registrado en su inventario emocional e intelectual.

Descripción introductoria (20-21). El *Tapiz* actúa de parodia de la Creación, incrustando vetas de humor y juego muy sutil al estilo perirossiniano a este inicio de la humanidad basado en el Génesis bíblico. Los capítulos: Equis: El viaje, I y Equis: El viaje, II además de la única entrada del Diario de a bordo preceden a la primera entrada “*El Tapiz de la Creación, I*,” (Peri Rossi: 1989:20-21) este es el inicio del periplo de todas las descripciones que seguirán ya sin título como si se tratara del *corpus* de un texto descriptivo que se verá interferido por la narración de los viajes de Equis, o sea, la creación entra en crisis, se fracciona cuando el hombre cuestiona la visión divina del cosmos.

Este primer segmento sirve como introducción general y panorámica del *Tapiz*. Peri Rossi seduce al lector para provocarlo a pensar, sirva de paradigma la primera frase donde se hace referencia a las medidas del *Tapiz* sin darlas en números, más tarde en el capítulo dará solo la medida de longitud ignorando la altura, pero dando a entender que es de gran tamaño, “El tapiz está dispuesto horizontalmente, de modo que el visitante que está sentado frente a él [. . .] puede contemplarlo en toda su extensión, desplazando su mirada del costado izquierdo al derecho y de arriba abajo” (Peri Rossi, 1989:20), el movimiento ocular que ha de hacer el espectador desvela la grandiosidad de la pieza de arte. Una descripción objetiva del *Tapiz* nos daría las medidas exactas sin reservas, ya que estas se encuentran anotadas tanto en la guía del museo de la Catedral de Girona como en el cartel informativo al lado del *Tapiz*.

Lo que llama la atención de estas “descripciones” es el tratamiento que la autora les da, las distorsiona libremente omitiendo lo que no le interesa. Peri Rossi hace de la iconografía del *Tapiz*, una re-creación del Génesis con un sentido crítico y humorístico. Por ejemplo, veamos el siguiente comentario, “Todo en él (el *Tapiz*) está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, consustanciado, integrado al universo, rodeado de criaturas fantásticas y reales: pájaros con cola de pez y perros alados, leones con caparazón de tortuga y serpientes con cara de lobo” (Peri Rossi, 1989:20). Esta descripción dista de la representación real en el *Tapiz*, definitivamente la autora apela a mundo fantástico infantil. La exageración del tamaño de los animales y los trueques en sus partes corporales re-crea un mundo de fantasía que forma parte de la tradición literari para niños aludiendo a la metamorfosis de los animales ocurrida a través del tiempo. Además, mezcla todos

los animales, las aves y los marinos, ambos están en la misma sección del *Tapiz* separados por unas líneas curvadas formando las olas marinas. García Renau hace una lectura formal de este segmento y difiere de la hecha por Peri Rossi:

...[en] el MARE del *Tapís* es veuen sis peixos de diferents mides, formes i colors. Hi són sense cap ordre ni simetria i com en moviment dins la fluidesa de les Aigües, la qual cosa fa referència a l'estat inconscient, espiritualment pre-conscient. [...] Enfrontats simètricament, la presència de dos grans monstres amb cos i cua de peix domina aquestes Aigües marines: el de l'esquerra del Tapís porta sobre la part ventral blanca la inscripció CETE GRANDIA (Grans Monstres), té la cua alçada, el dors blau marí amb pics vermells i el cap de cocodril; el de la dreta té la cua cargolada cap avall, el dors vermell i el cap d'un mamífer semblant al lleó. [...] Sobre un fons blau-verd veiem vuit aus de plomatge fantàstic de colors, algunes emergint de les Aigües i d'altres que ja ho han fet. Damunt seu una inscripció ens remarca: VOLATILIA CELI (Voladors del Cel). Segons Schneider: «Quan (el peix) deixa la seva pròpia zona (si, aigua, nit, obscuritat) passant pel lloc purificador (fa) el peix perd les seves escates per tornar-se au en la zona de l'aire». Els «ocells de les zones inferiors» es transformen en «peixos voladors», en ocells. El món inconscient esdevé supraconscient; el formal, espiritual.” [se ven seis peces de diferentes tamaños, formas y colores. No están ni en orden o simetría y como movimiento dentro de la fluidez de las Aguas, lo cual hace referencia al estado del inconsciente,²¹⁷ espiritualmente pre-consciente. [...] Enfrontados simétricamente, la presencia de dos grandes monstruos con cuerpo y cola de pez domina estas Aguas marinas: el de la izquierda del *Tapiz* lleva sobre la parte ventral blanca la inscripción CETE GRANDIA (Grandes Monstruos), tiene la cola alzada, el dorso azul marino con puntos rojos y la cabeza de cocodrilo; el de la derecha tiene una cola enroscada hacia abajo, el dorso rojo y la cabeza de un mamífero parecido al león [...] Sobre un fondo verde-azul vemos ocho aves de plumaje fantástico de colores, [...] una inscripción nos remarca: VOLATILIA CELI (Voladores del Cielo). Según Schneider: «Cuando (el pez) deja su propia zona (si, agua, noche, oscuridad) pasando por el fuego purificador (hace) el pez pierde sus escamas para volverse ave del aire». Los «pájaros de las zonas inferiores» se transforman en «peces voladores», en pájaros. El mundo inconsciente acontece supraconsciente; el formal, espiritual]. (García Renau, 1992: 57-59).²¹⁸

La inclusión del *Tapiz* en la novela es una invitación al lector o lectora a investigar y adentrarse en toda la simbología que derrama este objeto artístico ante los ojos del espectador y origina el diálogo con el relato. Por una parte, la autora en la voz de Equis quiere compartir esta experiencia positiva que ya pertenece a su imaginario con quién lea el texto, es un acto de generosidad y reconocimiento de la belleza del arte.

²¹⁷ Cirlot, J. E. *Diccionario de símbolos*, p.331. Jung, op. cit., p.303. Citado en García Renau, M. A., *El Tapís de la Creació*. . .p. 57.

²¹⁸ García Renau, M. Asumpta. *El Tapís de la Creació, símbol del sagrat*. Barcelona: Hogar del Libro, 1993. García Renau cita la obra de Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos de la mitología y la escultura antiguas* porque basa su teoría en que el origen del mundo vino dado por los sonidos en relación con los animales.

¿A la pregunta quién es el narrador de las descripciones del *Tapiz*? consideramos que puede ser Equis, aunque siempre usa la tercera persona del singular y nunca hay una referencia del yo, pero sabiendo que lo vio en el pasado y le despertó muchas emociones, asimismo las descripciones no son eruditas pero creativas incluyendo humor, ironía y sarcasmo. El narrador de los viajes de Equis informa al lector de que Equis vio el *Tapiz* no él. La evidencia de que Equis quizás sea quien describe el *Tapiz* se demuestra aquí con su primera descripción:

El Tapiz está dispuesto horizontalmente, de modo que el visitante que está sentado frente a él, en el largo sillón de madera tallada, o de pie. A pocos pasos de distancia, puede contemplarlo en toda su extensión, desplazando su mirada del costado izquierdo al derecho y de arriba abajo. En el tapiz, como en ciertos cuadros, se podría vivir, si se tuviera la suficiente perseverancia. Todo en él está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, consustanciado, integrado al universo, rodeado de criaturas fantásticas y reales: pájaros con cola de pez y perros alados, leones con caparazón de tortuga y serpientes con cara de lobo; ángeles que pescan con aparejos y vientos contenidos en odres hinchadas; todo en el tapiz, responde a la intención de que el hombre que mira —espejo del hombre representado con hilos de colores— participe de la creación, al mismo nivel que el buey de cabeza de loro y la espada de la cual nacen hojas lanceoladas y para que sin salirse de los límites de la tela, esté en el centro mismo de la creación, no por ello alejado de los bordes o extremos. Hay cuadros así, donde todo está dispuesto para que el hombre viva en ellos exonerado del resto del mundo. (Peri Rossi, 1989:20-21)

El protagonista siendo fiel a la orden recibida en el sueño “La ciudad a la que llegues, descríbela” (Peri Rossi, 1989:9), el *Tapiz* es un espacio como lo es una ciudad, lo describe a su manera o según lo que recuerda. A manera de contrapunto a las descripciones de Equis sobre los ángeles y animales anotemos la explicación de la profesora, M. Assumpta García Renau, especialista en arte sacro medieval, de estas partes del *Tapiz*:

Els Àngels de les Tenebres i de la Llum. [. . .] hi ha representats dos Àngels. A la dreta [. . .] es veu un Àngel amb la inscripció TENEBRAE ERANT SVP FACIEM ABISSI (Les Tenebres cobrien la faç de l'Abisme), i a l'esquerra [. . .] l'altre Àngel, amb la inscripció LVX. L'Àngel de les Tenebres vesteix túnica clara i *pallium* vermell, i està mancat del nimbe, però porta una torxa encesa amb flames de color granat fosc a la seva dreta [. . .] L'Àngel de la Llum porta túnica vermella i *pallium* verd-terros clar [. . .] una torxa encesa amb flames rosa-ataronjades a la mà esquerra i nimbe de ratlles inclinades blanques i negres. [Los Ángeles de las Tinieblas y de la Luz. [. . .] hay representados dos Ángeles. A la derecha [. . .] se ve un Ángel con la inscripción TENEBRAE ERANT SVP FACIEM ABISSI (Las Tinieblas cubrían la faz del Abismo), y a la izquierda [. . .] el otro Ángel, con la inscripción LVX. El Ángel de las Tinieblas viste túnica clara y *pallium* rojo, y carece del nimbe, pero lleva una antorcha encendida con llamas de color granate oscuro a su derecha [. . .] El Ángel de la Luz lleva túnica roja y *pallium* verde-terroso claro [. . .] una antorcha encendida con llamas rosa-anaranjadas en la mano izquierda y nimbe de rayas inclinadas blancas y negras]. (García Renau:1992, 49).

Para Peri Rossi el *Tapiz* representa un mapa, una casa y una comunidad donde el fantástico vive en perfecta armonía con lo divino y lo sagrado. Ya sabemos que en la realidad no existen “pájaros con cola de pez, perros alados, leones con caparazón de tortuga y serpientes con cara de lobo”, pero la interpretación y la fantasía no deben tener límites. Las serpientes por descontado no tienen cara de lobo²¹⁹ en el *Tapiz*. Hay dos serpientes, una entre los animales marinos y otra en la representación del mes de marzo. Son parecidas, lo que las distingue es el color y la boca, la del mes de marzo tiene el cuerpo rojizo con puntos verdes y beis y cabeza verde y boca abierta y el hombre la tiene agarrada por la mitad del cuerpo. La que está entre los animales marinos forma espirales con el cuerpo que es beis con la cabeza negra y boca cerrada, al respecto “. . . destacan los peces, una serpiente y un cangrejo, pero sobretodo los dos grandes monstruos marinos o ballenas que se colocan a cada lado («CETE GRANDIA»)”²²⁰ Profundizando un poco más en el simbolismo y descripción de la serpiente en el área de los animales marinos García Renau apunta:

A la part central i inferior de les Aigües trobem la representació d’una serp amb cos en forma d’espiral de tres voltes i amb el cap d’una au negra amb l’ull clar i el bec corb, que segurament és el d’una àguila. El simbolisme de la serp engloba diversos ritmes. Com a emanació del caos primordial és símbol del coneixement sortit de les profunditats. Per la seva muda de pell i pel despertar de la seva letargia hiberna es relaciona amb la resurrecció o renaixement etern, mentre que pel seu verí és la imatge que allò que mata en un nivell, cura en un altre. [. . .] en el cristianisme medieval la serp no té exclusivament el caràcter malèfic que posteriorment se li ha reservat sinó que participa del simbolisme de l’energia creadora divina, en el seu aspecte femení, que es troba en moltes tradicions. Expressa l’ambivalència del símbol: el que és positiu al nivell sagrat és negatiu en el profà i viceversa. [En la parte central e inferior de las Aguas encontramos la representación de una serpiente con cuerpo en forma de espiral de tres vueltas y con la cabeza de un ave negra con el ojo claro y el pico curvo, que seguramente es un águila. El simbolismo de la serpiente engloba varios ritmos. Como emanación del caos primordial, es símbolo del conocimiento salido de las profundidades. Por su muda de piel y por el despertar de su letargo hiberna se relaciona con la resurrección o renacimiento eterno, mientras que por su veneno es la imagen de lo que mata a un nivel cuidado en otro. [. . .] en el cristianismo medieval la serpiente no tiene exclusivamente el carácter maléfico que posteriormente se le ha reservado, sino que participa del simbolismo de la energía creadora divina, en su aspecto

²¹⁹ Según Cirlot en su *Diccionario de Símbolos* el lobo representa “Símbolo del valor entre los egipcios y romanos. [. . .] En la mitología nórdica: hace su aparición un lobo monstruoso, Fenris, que destruía las cadenas de hierro y las prisiones, siendo por fin recluso en el interior de la tierra. Este monstruo deberá romper también esta cárcel en el crepúsculo de los dioses, es decir, al fin del mundo, y devorar al sol. El lobo aparece aquí como un símbolo del principio del mal, en un orden de ideas que no deja de tener relación con la cosmogonía gnóstica. Supone el mito nórdico que el orden cósmico es posible sólo por el aherrojamiento temporal de la posibilidad caótica y destructiva del universo, la cual (símbolo de la inversión) habrá de triunfar al final. También tiene conexión el mito con todas las ideas de aniquilamiento final de este mundo, sea por el agua o por el fuego (Cirlot, 2001:279-280)

²²⁰ Castiñeiras, Manuel. *El Tapiz de la Creación*. Catedral de Girona: 2011, (45).

femenino, que se encuentra en muchas tradiciones. Expresa la ambivalencia del símbolo: lo positivo al nivel sagrado es negativo al profano y viceversa]. (García Renau, 1992:54).

Es fundamental entrelazar el simbolismo del *Tapiz* con la narración de los viajes de Equis. Analizar al protagonista desde la lente del arte sacro medieval complete y enriquece el sentido cosmogónico de la obra literaria. La interpretación grotesca que la autora-narradora hace de diversas representaciones del *Tapiz* no son más que para imponer el humor a una obra de arte sumamente majestuosa y relacionarlo con otras tradiciones. La religión cristiana y sobre todo la católica ha manipulado los símbolos ancestrales para constituir y defender sus creencias, por lo tanto, la inclusión del *Tapiz* en *La nave de los locos* trata de revertir esta manipulación. Por ejemplo, hemos visto lo que significa el lobo en las palabras de Cirlot y la serpiente que siempre se la ha acusado de tentar a Eva y provocar la partida de Adán y ella del Paraíso del Edén, en la antigüedad la serpiente era un símbolo positivo. Otra visión de la partida del Paraíso según Mercedes Acillona, “Eva roba a Dios su secreto procreador, descubriendo con ello que no es la culpa sexual la causa real de sus maldiciones históricas sino su poder vital, su superioridad biológica y su control corporal y espiritual sobre la vida del hombre en el mundo. La mujer se afirma así en su vitalismo y se dice en él” (1996:96).²²¹ Por eso es necesario sumergirse tanto en el análisis de las experiencias y recorrido de Equis como en las descripciones ficcionadas del *Tapiz* para desentramar completamente el significado de la novela.

El protagonista sigue describiendo el *Bordado*, expresando sus medidas, la época de su confección y marcando las partes que el tiempo ha destruido, por lo tanto no está completo, ha perdido la perfección de su gestación, “El desgaste del tiempo (épocas enteras sublevadas) ha hecho desaparecer casi la mitad,²²² pero algunos hilos de colores y la estructura general de la obra permiten saber que temas se desarrollaban en la parte desaparecida del tapiz y los fragmentos que se conservan, mutilados lo confirman” (Peri Rossi, 1989:21). O sea, aunque no esté completo el bordado, la mente humana puede imaginar cómo eran estas partes. El *Tapiz* como otras religiones trata de explicar lo inexplicable, de dónde venimos y a dónde vamos, preguntas existenciales que no tienen respuesta, pero lo que sí aporta el *Tapiz*, “. . . es una estructura; una estructura tan perfecta

²²¹ Acillona, Mercedes. “Mujer sin Edén. La reescritura del mito de la culpa” *Zurgai* (diciembre 1996), 92-96. Citado por Anna Cacciola en su artículo, “La subversión del lenguaje bíblico en Carmen Conde: Hacia el sentido fundacional de una identidad” p. 58.

²²² Carmen Masdeu, Luz Morata y Maite Toneu (2018) autoras del artículo “Del Tapís al Brodat, la darrera intervenció”. *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Universitat de Barcelona, (53-58). Certifican que las medidas actuales del *Tapiz* son 355x449 cm y decir que falta la mitad es una hipérbole

y geométrica, tan verificable que aun habiendo desaparecido casi su mitad, es posible reconstruir el todo, si no en el muro de la catedral, si en el bastidor de la mente” (Peri Rossi, 1989:21). Todo exiliado tiene que mantener sus recuerdos y nutrir su memoria con ellos. Equis que parece desprovisto de pasado y futuro, el *Tapiz* es lo único que dejó huella en su memoria que conserva de su viajar constante, se aferra a él como espacio de diálogo por las experiencias que vive en cada lugar que visita. Equis nos lo explica con sus propias palabras, “Lo que amamos en toda estructura es una composición del mundo, un significado que ordene el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora. Repara nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden” (Peri Rossi, 1989:21). Equis no se identifica con ninguna de las imágenes representadas en el *Tapiz*, sino que se siente como un hilo más entre tantos que conforman el bordado siendo alegoría del cosmos al que todos pertenecemos, “En telas así sería posible vivir toda la vida, en medio de un discurso perfectamente inteligible, de cuyo sentido no se podría dudar porque es una metáfora donde todo el universo está encerrado” (Peri Rossi, 1989:21). La descripción de Castiñeiras de cómo se siente quien ve el *Tapiz* coincide con los sentimientos que este ha despertado en Equis, “Tras dejarse impresionar por las grandes dimensiones y excepcionalidad del bordado [. . .] el espectador se queda enseguida fascinado por el amplio y ordenado repertorio de imágenes que lo decoran. De hecho, su programa iconográfico, como si fuera un tratado de teología o filosofía medieval, se nos presenta como una alabanza a la magnificencia de la obra divina de la creación” (Castiñeiras, 2011:29).

Otra de las pasiones de Equis es el cine, en el capítulo Equis, III: EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER. Con esta frase tan poderosa a modo de adivinanza la narración nos conduce a otro espacio. Sabemos que el protagonista en algún momento no precisado se ha desplazado de Madrid a Toronto. Ahora, Equis se encuentra en el cine Rex²²³ donde están proyectando un filme de Julie Christie como protagonista. Como voyeur, el protagonista, se siente atraído por el placer que le produce ver a su actriz favorita violada por la monstruosa máquina fálica que la penetra. Vercingétorix le acompaña, pero no aguanta la violencia y sale del cine dejando a Equis solo con sus fantasías. El protagonista quiere salvar a Julie Christie de ese peligro metálico que no es ni humano, pero no puede, sólo puede contemplar la acción brutal y terrorífica de la posesión. Ha visto esta película muchas veces, cuando termina una sesión sale a comprar la

²²³ Durante el siglo XX proliferaron en muchas ciudades del mundo salas de cine llamadas Rex, y Barcelona tuvo la suya también.

entrada de la siguiente, hay tres sesiones en una tarde. Equis relaciona lo que está ocurriendo en la pantalla con “. . . la conquista de Leda por el cisne. Todo parecía irremediabilmente estúpido al lado de la cosmogónica deflagración del orgasmo macho [. . .] incapaces (los hombres) de oponerse a la máquina y su furor” (Peri Rossi, 1989:24). Estas imágenes tan vejatorias de una mujer vencida por la fuerza fálica demuestran “formas de alienación y de violencia que la sociedad olvida fácilmente, para no asumir responsabilidad, rozan lo patético y lo truculento, y acentúan el agobiante sentimiento de degradación de la mujer en un mundo deshumanizado”.²²⁴ El cartel anunciando EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER estaba colgado al lado del cine, lo habían puesto un grupo de mujeres. Julie Christie entre la lucha contra la máquina violadora y la imposibilidad de vencer tal fuerza repite, “. . . *el hombre es el pasado de la mujer*, un pasado tosco, anterior a la conciencia, deplorable, como todos los pasados”. (Peri Rossi, 1989:24). La mujer es el futuro. Tomando la creación de Eva como génesis de esta idea, ella es la que muestra curiosidad por conocer, como anota Laura Mulvey “Curiosity describes a desire to know something secret [. . .] Eve and Pandora, curiosity lay behind the first woman’s desire to penetrate a forbidden secret that precipitated the fall of man”. [La curiosidad describe un deseo de saber algo secreto [. . .] Eva y Pandora, la curiosidad escondía el deseo de la primera mujer por penetrar en un secreto prohibido que precipitó la caída del hombre]²²⁵

Una nota al final del capítulo el narrador elabora sobre el nombre Equis, “En cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes, igual que el sexo, aunque en ambos casos, hay gente que se esfuerza por merecerlos. Una vez se entretuvo haciendo una lista de nombres posibles para él. [. . .] Archibaldo era sonoro, [. . .] Había sido caballero de alguna orden? Tendría que averiguar en la enciclopedia de su vecina [. . .] También le hubiera gustado llamarse Iván, pero estaba seguro de que a alguien se le iba a ocurrir que se trataba de un fugitivo del Este. Y Horacio era imposible, después de *Rayuela*” (Peri Rossi, 1989:25).²²⁶ Aunque tanto el nombre como el

²²⁴ Verani, Hugo, “La historia como metáfora: La nave de los locos de Cristina Peri Rossi”. *La Torre*: Revista General de la Universidad de Puerto Rico, Vol. Ser. 2:4, No.13, 1990, pp. 79-92.

²²⁵ Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989, p.x. Citado por Lidia Curti en *Female Stories, Female Bodies*, New York: New York University Press, 1998, p. ix.

²²⁶ “La buena señora acababa de comprarse una (enciclopedia), flamante, de treinta y seis volúmenes encuadernados en pasta roja, del mismo color que sus sillones. [. . .] Equis conoce a un individuo que se gana la vida vendiendo enciclopedias” (Peri Rossi, 1989:25). Esto que parece una anécdota representa una de las peores épocas de la economía española. Entre los 80s y 90s con una democracia relativamente joven el desempleo aumentó mucho y los únicos trabajos que se podían encontrar era vender enciclopedias casa por casa. No eran ni contratos laborales avalados por los sindicatos, los vendedores y vendedoras iban a comisión según las ventas. Había días que regresaban a casa sin haber vendido ni un libro después de haber caminado kilómetros y kilómetros.

género y el sexo son identificadores sociales no son estables sino cambiantes, fluidos en muchos casos, por eso Equis quiere un nombre neutro e inidentificable.

Los siguientes Viajes, IV y V el narrador cuenta la historia de Equis. Se constata que él se desplaza de un lugar a otro, aunque no sabemos qué medio de transporte prefiere. Los ritos al llegar a una nueva ciudad son, buscar trabajo, el que sea, normalmente son ocupaciones irrelevantes las que encuentra. Un lugar para vivir, tampoco nos cuenta si tiene preferencias, compra unos libros, siempre los mismos. Características del exilio son el no poder llevar encima todo lo que se quiere o estima, la negociación entre que llevarse y que dejar es constante y causa una enorme angustia asociándolo a que al final de nuestras vidas tenemos que dejar todo, “Equis ha comprendido que en definitiva, su existencia, como la de casi todo el mundo, es una incesante dialéctica entre la pérdida y la conquista, donde muchas veces extraviarnos —por azar, desgracia u olvido— cosas que amamos y ganamos cosas que nunca quisimos obtener —por error, suerte o indiferencia—. Pasando de ciudad a ciudad, Equis ha adquirido objetos y ha perdido otros, [. . .] a veces, a la mañana, despierta sorprendido, con una anhelante necesidad de volver a ver un objeto que recuperó en sueños, [. . .] Equis sabe que esa angustia es muy intensa (como si de recuperarlo dependiera alguna clase de certeza, de fidelidad o de asistencia), puede decirse que el tránsito de los objetos, su fugacidad, es algo que acepta con naturalidad, inmerso en el fluir del tiempo como un pez en la corriente. Quizá por la misma razón, tampoco experimenta excesiva alegría cuando —instalado en otro lugar— vuelve a poseer algunos objetos” (Peri Rossi, 1989:27-28). La imagen del pez y la corriente remite al lector al *Tapiz* cuando los animales fueron creados, los del agua y los del aire. El símil de Equis y el pez crean la dialéctica entre el *Bordado* y los viajes del protagonista. Esto se repite a lo largo de la novela. La cuestión de la extranjería vuelve a surgir y presenta una contradicción. El narrador dice, “El hombre sedentario —el campesino o el hombre de ciudad que viaja solo ocasionalmente [. . .] —ignora que la extranjería es una condición precaria, transitiva, pero también intercambiable; por el contrario, tiende a pensar que algunos hombres son extranjeros y otros no. Cree que se nace extranjero, no que se llega a serlo” (Peri Rossi, 1989:28). Así es como ‘el otro’, el de fuera, desconocido es visto por los otros, pero Equis explica su condición a una mujer desconocida que se encuentra por la calle y le recuerda a otra mujer que conoció en tiempos pasados. La superposición de imágenes también es común entre las personas que se han visto forzadas a dejar su lugar de origen. El protagonista da razón de su estado, “—¿Es usted extranjero?

—le pregunto la mujer [. . .] —Sólo (sic) en algunos países —le contestó— y posiblemente no lo seré durante toda la vida. [. . .] —No nací extranjero [. . .] Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia” (Peri Rossi, 1989:29).

Entre los objetos que Equis lleva de un lugar a otro se encuentra una caja metálica de té Hornimans. La descripción del óvalo en la tapa nos ofrece un contraste mimético del círculo del Pantocrátor del *Tapiz*. La figura central es una joven leyendo “. . .una muchacha que leía un libro, frente a la ventana, apoyada en un largo sofá rojo [. . .] (En realidad, en momentos de abandono y desazón, Equis pensaba que a él le hubiera gustado ser esa muchacha que lee cómodamente un libro mientras bebe una taza de té.)” (Peri Rossi, 1989:35-36). Además del mimesis con el Pantocrátor hay que anotar que solo las clases pudientes, hasta avanzada la mitad del siglo XX, podían pasar tiempo leyendo y bebiendo té, especialmente las mujeres. Las clases trabajadoras nunca han disfrutado de este placer. Por descontado Equis no pertenece a esta clase y solo puede desear ocupar el puesto de la muchacha.

Por el listado de libros que el narrador reporta que el protagonista lleva consigo podemos ver que Equis es una persona culta que ama la literatura. El primer texto de la lista es la Biblia, no sorprende esta elección por el vínculo que tiene con el *Tapiz* ya que, está en relación directa con los Textos Sagrados. El diccionario es otro de los libros que considera importante tener a mano, en él encuentra los animales que se asimilan a los del *Tapiz*, “. . .a Equis le gusta buscar las aves de picos ganchudos (como el azor), [. . .] el cuerno del yack (sic) y del orix [...] También le gusta buscar el dibujo de animales fabulosos, esos creados por la imaginación del hombre y en los cuales la naturaleza del león se mezcla con la del cuervo, la mujer con el pez, el ave con la serpiente, el murciélago con el cocodrilo” (Peri Rossi, 1989:36). El protagonista conserva la memoria muy vívida del *Tapiz* dando pequeñas claves para que el lector pueda ver el bordado a través de las líneas del relato.

La intertextualidad en *La nave*. . . es constante, voces críticas dicen que el texto se ve interrumpido por los segmentos del *Tapiz*, lo cierto es que las constantes referencias y citas de paratextos son tan frecuentes que llegan a formar un inventario de obras de todo tipo, poéticas, musicales, científicas, literarias, visuales, políticas, etc. Este mosaico conjuga todas las artes y expande los significados del relato.

En la nota 1 al final del capítulo, EL VIAJE: V el narrador cuestiona la no revelación del nombre de las ciudades que Equis visita, pero nos dice que le gustan las que tienen mar y aun

mejor si tienen puerto. El narrador reta al lector a adivinar las ciudades que el protagonista visita a través de un juego, “Consiste en averiguar el verdadero nombre de las ciudades evocadas en el libro, en base a oportunas deducciones. [. . .] De la ciudad A., [. . .] se dice que en el mes de mayo los castaños florecen y los plátanos importunan a los transeúntes. [. . .] es casi imposible trazar un mapa de los viajes de Equis por el mundo” (Peri Rossi, 1989:37). Ser extranjero es la mutua sensación de extrañeza, la mirada especular de ambos sujetos hace que se pregunten quien es ese ‘otro’. El amor abre la puerta al ser errante y lo conduce por el camino de la aceptación de una realidad diferente y tal vez desconocida, así, “La mejor manera que tiene un extranjero de conocer una ciudad es enamorándose de una de sus mujeres, muy dadas a la ternura que inspira un hombre sin patria, es decir, sin madre [. . .] Ella construirá una ruta que no figura en los mapas y nos hablará en una lengua que nunca olvidaremos. Nos mostrará los puentes y los lugares secretos, nos adoptará como niños de pecho, nos enseñará a balbucear las primeras palabras de un idioma nuevo” (Peri Rossi, 1989:38). El amor permitirá al extranjero no solo recorrer las vías de la nueva ciudad sino también la geografía del cuerpo de la amada y le acogerá el lenguaje, poseerá la palabra y cuando esto suceda será menos desterrado.

La vida de Equis transcurre en dos planos, el sueño y la realidad. Las experiencias oníricas compensan las carencias que la realidad le ofrece. El desterrado tiene dificultades para entrar en contacto y hacer amistades con personas del país de acogida por eso, “En sueños, Equis ha hecho el amor con mujeres desconocidas, ha regresado a menudo a la infancia, [. . .] ha visto montañas que giran y ríos inmóviles, [. . .] Le parece que en sueños ejecuta una tarea incesante, despliega una actividad febril de la cual dependen muchas cosas. [. . .] Como esas mujeres irreales que aparecen en los sueños, sus amantes clandestinas, y que viven encerradas en los claustros de la noche. [. . .] Nada hay más privado que los sueños” (Peri Rossi, 1989:38-39).

El poema Las leyes de la hospitalidad hace referencia a la obra homónima del escritor Pierre Klossowski. El tema del poema es sobre ser extranjero y cómo hay que tratarle, recordemos el mensaje de la Biblia, “Y no angustiaras al extranjero . . .” (Peri Rossi, 1989:10). El destierro muchas veces va acompañado de la pérdida del lenguaje del lugar de origen y se ve forzado a aprender otro, “Su lengua, [. . .] no era idéntica a la mía, / y yo por cortesía, / dejé que fuera la suya la primera. [. . .] Su lengua —además de voraz—/ era difícilmente traducible / y yo en vano buscaba equivalentes / para la frase: «Te amo. Tengo nostalgia de tus manos». / Como ciegos, tuvimos que amarnos / en códigos diferentes / y no siempre estaba seguro de que ella me entendiera” (Peri

Rossi, 1989:39). El exiliado siempre se encuentra en terrenos de arenas movedizas, ha perdido la estabilidad de lo conocido, y tiene que absorber una nueva cultura, un nuevo lenguaje y espacio físico.

La nota cuatro al término del capítulo cuestiona imágenes pictóricas y los elementos que figuran en ellas. El protagonista se pregunta acerca de los unicornios, si su existencia fue real o imaginaria. Existe una colección de cinco tapices representando los cinco sentidos. Data de la época medieval y se desconoce el autor, se titula *La dama y el unicornio*. La pintura de Magdalena Strozzi de Rafael el unicornio es el colgante que lleva en el cuello con piedras de rubí y esmeraldas.²²⁷ Según Cirlot el unicornio simboliza, “. . . la castidad y aparece también como emblemático de la espada o la palabra de Dios. [. . .] Quiere la leyenda que sea infatigable ante los cazadores y que en cambio caiga rendido y aprisionado cuando una virgen se le aproxima. Ello parece indicio de un significado simbólico: el de la sexualidad sublimada. [. . .] En cuanto a la iconografía, tienen especial importancia los tapices del siglo XV del museo Cluny de París, que integran la serie de *La Dame à la Licorne*” (Cirlot,1968:453-54). Ya se ha descrito antes esta colección de tapices del siglo XV.

²²⁷ La información sobre esta pintura viene del museo Uffizi donde se encuentran ambos retratos de los esposos Doni, “The two paintings portray Agnolo Doni (1474-1539), a rich fabric merchant and prominent figure among the Florentine upper class, and his wife, noblewoman Maddalena Strozzi (1489-1540), who married on 31 January 1504. [. . .] Both portraits were painted *en pendant* and originally formed a diptych, held together by hinges that made it possible to look at the scenes painted on the backs. These are two episodes, one a consequence of the other, taken from Ovid’s *Metamorphoses*: The Flood, on the back of Agnolo’s portrait, and the following rebirth of humanity thanks to Deucalion and Pyrrha, on the back of the portrait of Maddalena. [. . .] The two scenes are to be interpreted as allegories that seem to wish fertility to the marriage. Ovid narrates how the gods allowed Deucalion and Pyrrha, an elderly couple without children to save themselves from the flood and to restore life to mankind after it. On the order of Zeus, the pair threw stones over their shoulders, and once they touched the oil, the stones became people – the ones thrown by Deucalion became men and the ones thrown by Pyrrha, women. [. . .] Maddalena’s pendant is particularly significant, formed by a gold, unicorn-shaped mount and three precious stones (ruby, emerald and sapphire), and by a pearl, an element that alludes to virginal purity and marital fidelity”. [Las dos pinturas retratan a Agnolo Doni (1474-1539), un rico comerciante de telas y figura destacada entre la clase alta florentina, y su esposa, la noble Magdalena Strozzi (1489-1540), que se casaron el 31 de enero de 1500. [. . .] Ambos retratos fueron pintados en colgante y originalmente formaban un díptico, unidos por bisagras que permitían mirar las escenas pintadas en los reversos. [. . .] Se trata de dos episodios, uno consecuencia del otro, extraídos de las *Metamorfosis* de Ovidio: El diluvio, en el reverso del retrato de Agnolo, y el siguiente renacer de la humanidad gracias a Deucalión y Pyrrha, en el reverso del retrato de Magdalena. Las dos escenas deben interpretarse como alegorías que parecen desear fertilidad al matrimonio. Ovidio narra cómo los dioses permitieron que Deucalión y Pyrrha, una pareja de ancianos sin hijos, se salvaran del diluvio y devolvieran la vida a la humanidad después de. Por orden de Zeus, la pareja se arrojó piedras sobre los hombros, y una vez que tocaron el aceite, las piedras se convirtieron en personas: las arrojadas por Deucalión se convirtieron en hombres y las arrojadas por Pyrrha, en mujeres. [. . .] Es especialmente significativo el colgante de Magdalena, formado por una montura de oro en forma de unicornio y tres piedras preciosas (rubí, esmeralda y zafiro), y por una perla, elemento que alude a la pureza virginal y la fidelidad conyugal].

<https://www.uffizi.it/en/artworks/portraits-doni-raffaello> consultado: 1 de febrero 2022.

Aunque el protagonista parece ser bastante introvertido y no hace fácilmente amistad con la gente de su alrededor, sí que hay personas con las que interactúa, sea por necesidad, curiosidad o porque el otro es quién se le acerca y le cuenta historias personales, entonces Equis abraza la experiencia del “otro” respondiendo siempre amablemente. En el barco fue la Bella Pasajera. Equis es totalmente imparcial y trata de la misma manera a hombres y mujeres incluso niños. No sigue ningún patrón social premeditado, ni tiene prejuicios, deja transcurrir las relaciones como si fueran ríos que pasaran a su lado. Equis-narrador relata un encuentro con un hombre que regenta un bar de puerto. Una noche entran en el bar una mujer con una niña negra y toman una Coca-Cola, el hombre se siente atraído por la mujer y desde entonces deja el bar abierto toda la noche por si acaso ellas regresan. De noche una ciudad con los establecimientos cerrados crea vulnerabilidad a los que andan por la calle. La espera es una realidad humana que alberga un estado de advenimiento, a veces feliz y a veces no. Equis en uno de sus viajes circulares vuelve a pasar por la ciudad y va en busca del bar y lo encuentra, “Se sintió reconfortado: le hacía daño volver a una ciudad y descubrir que en su ausencia, muchas cosas se habían modificado. Lo experimentaba como una oscura traición, como un agravio. Pero el bar seguía allí, en el mismo lugar, abierto todo el día [. . .] el hombre gordo continuaba atendiendo a los clientes con cordialidad, pero a cierta distancia. Lo reconoció, y Equis esperó un poco antes de preguntarle por la mujer y por la niña. [. . .] le contó que la muchacha venía, de vez en cuando, se sentaba frente a la mesa de siempre, pedía una Coca-Cola y dos vasos, se quedaba un rato y conversaban de temas generales. En la historia no había ningún progreso, pero el hombre y Equis coincidieron en que la esencia de algunas historias es precisamente ésta: no modificarse, permanecer, como reductos estables, como faros, como ciudadelas, frente al irresistible deterioro del tiempo” (Peri Rossi, 1989:45). El desterrado necesita que las cosas no cambien y sean repetitivas y rutinarias porque ya ha vivido un nivel de precariedad psicológica y emocional que le hace desear paz y alejar turbulencias.

Las experiencias que Equis tiene durante el sueño son numerosas, como se dijo antes, el sueño es otro plano del discurso vital del protagonista. Él los tiene repetitivos y piensa que a lo mejor son reveladores. Si lo son, causan angustia y el narrador pone de ejemplo a Pedro del Nuevo Testamento que negó que conocía a Jesús y que era un seguidor de él. A Pedro se le había revelado que Jesucristo era el hijo-representante de Dios en la tierra. Pedro vivió con un sentimiento de culpa porque Jesús ya le había revelado que lo iba a negar y Pedro no se lo podía creer hasta que lo hizo (Peri Rossi, 1989:46). Equis sueña en agua, agua del río, mar . . . se lo lleva la corriente y

no puede hacer nada contra, al final cuando la marea sube se encuentra que no puede regresar a casa ni puede retroceder totalmente atrapado en ese no lugar metafórico del útero materno y a la vez del exilio (Peri Rossi, 1989:47).

El capítulo dedicado a La nave de los locos es homónimo al título del libro. Es un mito que procede de la antigüedad y básicamente cuenta a través de la historia lo que se hace con las personas que no siguen las normas sociales o actúan de forma diferente a la mayoría. Algunos podían tener problemas mentales y otros solo no se sentían identificados con las normas dictadas por el poder hegemónico. Normalmente estos individuos eran castigados y apartados de la sociedad. En la nave viajan los orates el timonel y los encargados del barco, entre ellos esta Artemius Gudröm que las deudas del juego le hicieron conmutar la condena por navegar la nave con locos. Escribió un libro *Ars navigatoris*, donde contaba las experiencias de estos viajes. La tripulación también provenía de las cárceles de Sajonia, así si la nave perecía en alta mar lo más valioso sería la nave, no su contenido humano. Una embarcación con el objetivo de abandonar los locos que transporta al lugar de nunca volver no iba sobrada de recursos alimenticios, “La comida se había agotado y también el agua, pero Artemius no daba muestras de preocupación: faltaba poco para que llegara el momento de deslizarse al costado de la nave la pequeña embarcación en la que él y sus ocho compañeros regresarían, sanos y salvos, a la costa. Sin embargo, uno de los locos, al cual Artemius bautizó con el nombre [. . .] de Glaucus Torrender, daba muestras de inquietud [. . .] Glaucus no era un loco común. Extremadamente inteligente y despierto, agudo, muy observador, Glaucus se había destacado desde el comienzo por el sentido del orden y de la responsabilidad. [. . .] Glaucus era un admirable administrador y que su ayuda resultó fundamental, dado que los tripulantes que lo acompañaban en este viaje eran gente indisciplinada, borrachos empedernidos y pendencieros. Todo hace suponer que Artemius y Glaucus se hicieron amigos, tan amigos como lo pueden ser, en definitiva, un hombre medio loco que parece cuerdo y un hombre medio cuerdo que parece loco” (Peri Rossi, 1989:50-51). El trato tan inhumano que reciben estos personajes alegóricos de las personas que no demuestran una conducta de acuerdo con la sociedad dominante desafiando el poder hegemónico. Artemius se siente incómodo ante la idea de abandonar a Glaucus en la nave. Un suceso invierte la suerte de todos, “. . . un grito espeluznante, al mismo tiempo que sordas imprecaciones e insultos saltaban de la boca de los marineros indignados: El bote izado al agua, no bien tocó la superficie del mar, se fue a pique. Artemius resume el final de la historia de la siguiente manera: sin embarcación con la cual volver, sin comida, sin agua, se vio

obligado a dirigir la nave hasta cerca de la costa [. . .] Llegados a cierta distancia de la costa, Artemius dio orden de que todo el mundo se echara al agua y tratara de ganar la orilla; [. . .] los locos no saltaron al agua, a excepción de uno: Glaucus, que saltó detrás de los ocho marineros y de Artemius, y al cual el ingeniero de naves vio naufragar en seguida, a la amarillenta luz lunar, envuelto en blanca espuma. A lo lejos, sin rumbo, bogaba la nave de los locos” (Peri Rossi, 1989:53). La profunda tristeza y sensación de impotencia ante el poder dominante debe hacer reflexionar al lector comprometido.

El capítulo EL VIAJE, IX: LA FÁBRICA DE CEMENTO es una denuncia contra los gobiernos autoritarios. Vercingetórix²²⁸ es el hilo conductor que vive diferentes experiencias de dominación autoritaria. Se inicia la narración con la desaparición de Vercingetórix como referencia a las dictaduras que sufrió el cono sur durante la última mitad del siglo XX. La evanescencia fue un recurso que los representantes del gobierno usaron para deshacerse de individuos no afines al régimen en el poder:

Vercingetórix desapareció una mañana cruda de agosto, en que el tiempo estaba algo frío [. . .] él no había tomado ninguna disposición para combatirlo, ni preparar el viaje, porque hay viajes involuntarios que nos sorprenden [. . .] Desaparecer deja [. . .] de ser un acto voluntario y se convierte en una actitud pasiva; *nos desaparecen*, decía Vercingetórix [. . .] No tuvo tiempo de preparar el viaje, ni de despedirse de los amigos, ni siquiera de saludar a los vecinos que sigilosamente habían cerrado puertas y ventanas, porque él estaba desapareciendo mientras siete hombres bien armados [. . .] se lo llevaron a la fuerza, cubierto por una manta y con los ojos tapados por esparadrapo. [. . .] la vecina, asustada, se escondió detrás del ropero, el vendedor de diarios [. . .] miró para otro lado, mientras Vercingetórix era empujado y metido a golpes dentro de un auto azul, sin matrícula, cuya marca era hartamente conocida en la ciudad (a tal punto que, como si se tratara de un enorme saurio depredador, cuando uno de ellos aparecía, de inmediato las avenidas y las calles se

²²⁸ Vercingetórix fue un personaje de la Galia, hijo del líder galo Celtijos, “. . .an Arvernian called Vercingetorix: Caesar’s greatest Gallic adversary, an in later times a symbol of Gallic resistance to the threat of invasion. For the Gallic historian Camille Jullian he had the stature of Hannibal or a Mithridates: he became a romantic national icon to the French in the twentieth century, symbolizing the struggle of the Resistance against Hitler, the imperialist aggressor. [. . .] Following his defeat at Alesia, he surrendered and was put to death in 46 BC after being paraded in Caesar’s unprecedented quadruple triumph” [un arverno llamado Vercingetórix: el mayor adversario galo de César, y en tiempos posteriores un símbolo de la resistencia gala a la amenaza de invasión. Para el historiador galo Camille Jullian tenía la estatura de Aníbal o un Mitrídates: se convirtió en un icono nacional romántico para los franceses del siglo XX, simbolizando la lucha de la Resistencia contra Hitler, el agresor imperialista. [. . .] Después de su derrota en Alesia, se rindió y fue ejecutado en el año 46 A. C. después de haber desfilado en el cuádruple triunfo sin precedentes de César. Caesar, Julius. *Seven commentaries on The Gallic War*. Translated by Carolyn Hammond. Oxford: University Press, 1996, p. 237.

El lector puede que asocie este personaje a la colección de comics, *Astérix el galo* creada por los autores René Goscinny y Albert Uderzo. El personaje Vercingetórix aparece en los volúmenes titulados, *El escudo arverno* y *La residencia de los dioses*. Esta doble referencia del personaje lo amplifica y aporta la visión de cultura popular y culta. Además, la colección de comics ofrece una crítica sarcástica y humorística de la historia de la Galia y el Imperio Romano transportable a muchas situaciones históricas de la humanidad. <https://diccionarioasterix.blogspot.com/2010/02/v.html> Consultado el 6 de marzo, 2022.

vaciaban: hombres y mujeres huían, las ventanas y las puertas se cerraban y súbitamente no se escuchaba un solo ruido, más que la respiración feroz y amenazadora del saurio aplastando bajo sus patas los escalones, las raíces de los árboles y el pavimento). (Peri Rossi, 1989:55-56)

La desaparición de Vercingetórix es alegórica de miles y miles de evanescencias ocurridas tanto en Argentina, Chile y Uruguay durante los mandatos políticos de los dictadores en estos países que arrebataron el poder de forma violenta a los presidentes legítimos de las naciones correspondientes. En este capítulo se superponen los terribles crímenes contra la humanidad, los del Cono Sur ya nombrados y el Holocausto con sus campos de concentración, “Los dos años siguientes (Vercingetórix) [. . .] los pasó en un campo de desaparecidos, lejos de la ciudad, en un lugar apartado, entre una montaña de piedra lisa, sin vegetación, y una fábrica de cemento que cubría de polvo la barraca donde vivían y los escasos árboles de los alrededores [. . .] a la entrada del campo, había un cartel [. . .] CUERPO SANO EN MENTE SANA” (Peri Rossi, 1989:58-63). La complejidad de la mente humana compartimentada como la torre de Babel se ve reflejada en que pueden convivir la crueldad y la sensibilidad poética en una misma persona, “Vercingetórix observó que los oficiales y soldados tenían no solo predisposición a la violencia, sino también a la poesía y al relato [. . .] A veces, recordaba Vercingetórix, se trataba de textos corales, a modo de cantatas, que exigían la participación de los prisioneros. [. . .] «—¿Qué son ustedes?» / «—Prisioneros (contestaba el coro).» / «—¿Qué hacen los prisioneros?» / «—Obedecer.» / «—¿Qué somos nosotros?» / «—Soldados.» / «—¿Qué hacen los soldados?» / «—Matar.» / «—¿A quiénes mata el soldado?» / «—A los enemigos de la patria.»” (Peri Rossi, 1989:62). A modo de la tragedia griega el coro representa el pueblo obediente repite las palabras que les obligan a repetir la infamia que el poder ha elaborado. Vercingetórix fue uno de los pocos que salió con vida del campo de exterminio, “. . . había cumplido la edad de Jesús al ser sacrificado” (Peri Rossi, 1989:60), aunque estaba vivo psicológicamente no se podía liberar de la terrible experiencia y decidió marcharse, “Estaba seguro de que si se quedaba, lo iban a ir a buscar otra vez, con cualquier pretexto, para llenarle los pulmones de hierro o de cemento [. . .] mientras la vida, en apariencia, continuaba su ritmo [. . .] los generales, solemnes, anacrónicos como muñecos a cuerda, realizaban pomposos discursos, bajo la luz de los reflectores y las banderas de la patria” (Peri Rossi, 1989:61).

Las ciudades tienen ventajas en cuanto a servicios que pueden ofrecer a sus habitantes, pero también hay detractores por lo impersonales que son y en general las autoridades aplican leyes arbitrarias a sus ciudadanos. Peri Rossi no siempre revela el nombre de las ciudades donde

los personajes de sus novelas se encuentran, pero en el caso de *La nave*. . . se puede adivinar la ciudad de Barcelona como telón de fondo de muchas vivencias de sus personajes. Cirlot marca el significado tanto sacro como fundacional de una ideología de las ciudades “En la génesis de la historia, según René Guénon, existía una verdadera «geografía sacra» y la posición, forma, puertas y ordenación de una ciudad con sus templos y acrópolis no era nunca arbitraria ni se dejaba al azar o al sentido utilitario. De otro lado, el hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la constitución de una doctrina y por ello la ciudad era un símbolo de la misma y de la sociedad dispuesta a defenderla.” (Cirlot, 1992:132-133). Equis ya se ha referido en otras estancias de sus viajes a las ciudades, en éste, él está con Vercingetórix en la plaza de una iglesia. Como polos opuestos Vercingetórix se siente atraído por las niñas y Equis por los viejos, lo que tienen ambos grupos en común es la falta de rencor, son bondadosos con mentes abiertas. En cuanto a leyes para la ciudadanía vuelve a surgir el tema de tener que pagar por sentarse en un lugar público (Peri Rossi, 1989:66)²²⁹

Descripción 2. La primera descripción del segmento del *Tapiz* sigue el orden jerárquico y corresponde a la figura central, “En el centro del tapiz se encuentra el Pantocrátor o Creador bendiciendo, con el libro abierto; hacia el fondo pueden leerse las palabras Rex Fortis y alrededor de la figura hay un círculo con esta inscripción: Dixit Quoque Deus Fiat Lux Et Facta Est Lux (Dijo asimismo Dios: Hágase la Luz y la Luz se hizo)” (Peri Rossi, 1989:68). Pere de Palol analiza el simbolismo de esta figura central:

El Crist, jove, sense barba [. . .] presideix totes les escenes. Vesteix túnica amb vora brodada al voltant del coll i al mig del pit. Porta himation sobre la seva espatlla dreta i amb la mà esquerra aguanta el llibre obert amb la inscripció S-C S i D-S (Sanctus Deus), el braç dret aixecat i la mà beneïnt amb els dits índex i major. Porta nimbe d'or amb creu de braços amb gemmes, a la manera de les creus triomfants bizantines. Sobre el fons blau es pot llegir una inscripció posada horitzontalment que diu REX FORTIS. [El Cristo, joven, sin barba [. . .] preside todas las escenas. Viste túnica con borde bordado alrededor del cuello y en medio del pecho. Lleva himación sobre su hombro derecho y con la mano

²²⁹ Es cierto que en la Rambla de Barcelona hace muchos años había habido sillas de alquiler. El periódico *La Vanguardia* publicó un artículo cuando éstas se retiraron y a los ciudadanos no les gustó, “El cronista de Barcelona Sempronio (Andreu Avel·lí Artís) escribía en agosto de 1999, en *La Vanguardia*, sobre turistas que observaba en Canaletes: “Y hay que ver cómo hincan el diente en las baguettes, cómo improvisan un almuerzo campestre en plena Rambla. Eso sí, sentados en sillas de pago”. Sillas de pago (no terrazas ni veladores). Entonces había aún sillas de pago, que durarían un año más, exactamente hasta el 20 de agosto del 2000. [. . .] muchos usuarios barceloneses apreciaban aquellas sillas, sin importarles el pago, porque servían para ver el paseo de turistas y no turistas. “Para ver pasar el mundo”, se decía”. <https://www.lavanguardia.com/vida/20120815/54337749253/rambla-picnic.html> consultado: 18 de julio, 2023.

izquierda aguanta el libro abierto con la inscripción S-C S y D-S (Sanctus Deus), el brazo derecho levantado y la mano bendiciendo con los dedos índice y mayor. Lleva nimbo de oro con cruz de brazos con gemas, al modo de las cruces triunfantes bizantinas. Sobre el fondo azul se puede leer una inscripción puesta horizontalmente que dice REX FORTIS] (Palol, 1986:16).

García Renau interpreta el Pantocrátor anotando, “. . .aquesta imatge del Crist situat al Centre correspon a la manifestació de la Unitat, del Principi i de l'Ésser pur. [. . .] és un jove imberbe, és a dir, situat on el temps no passa i més enllà de la diferència del parells d'oposats, ja que la juventud i la manca de barba li resten masculinitat i li donen un sentit androgin.” [esta imagen de Cristo situado en el Centro corresponde a la manifestación de la Unidad, del Principio y del Ser puro. [. . .] es un joven imberbe, es decir, situado donde el tiempo no pasa y más allá de la diferencia de los pares de opuestos, ya que la juventud y la falta de barba le restan masculinidad y le dan un sentido andrógino] (García Renau, 1993:31). En realidad, lo que se extrae de cómo es Equis, aunque no tengamos una imagen suya, hace pensar en una cierta similitud entre el Pantocrátor y el protagonista. A pesar de que el relato usa el pronombre masculino singular cuando se refiere a Equis, no actúa como un “hombre” bajo los cánones sociales en los que se mueve.



Imagen extraída del libro de Pere de Palol. *El Tapis de la Creació de la catedral de Girona* (15).

Esta exposición es bastante fidedigna, pero omite la inscripción que hay en el libro que sostiene el Pantocrátor S(AN)C(TV)S/D(EU)S (Santo Dios).²³⁰ El libro representa el cuadrado que es la antítesis dialéctica del círculo y este cuadrado está en el centro del círculo, por lo tanto, lo que revela es todo el conjunto cuadrado del *Tapiz*, es decir, toda la Creación está contenida en el Centro de Cristo que es el Corazón del Mundo. El libro está situado en el lugar del Sagrado Corazón.²³¹

A veces una sola palabra puede dar el aspecto irónico y humorístico a la descripción del segmento como por ejemplo cuando describe la inscripción circunscrita alrededor del Pantocrátor, *Dixit Quoque Deus Fiat Lux Et Facta Est Lux* (Dijo ‘asimismo’ Dios: Hágase la Luz y la Luz se hizo) (Peri Rossi, 1989:68). La palabra que desnuda la frase de toda solemnidad es precisamente ‘asimismo,’ si comparamos como García Renau lo traduce del latín así, “Dios dijo: Hágase la Luz. Y la Luz se hizo” (García Renau, 1993:36). Esto se da a lo largo de la narración, vocablos inocentes que deconstruyen el pensamiento tradicional e inyectan humor al enunciado.

El viajar incesante de Equis le lleva a ser muy crítico con las ciudades y sobre todo la incomunicación que estas provocan. Una muchacha recién llegada a Nueva York, procedente de los estados del Mid-West se siente profundamente sola y se le ocurre colgarse un cartel diciendo, “Me siento muy sola. Por favor, hable usted conmigo” (Peri Rossi, 1989:70). Nueva York es una gran urbe con entornos bellísimos arquitectónicos, barrios opulentos y otros míseros no sabemos dónde Kate mostró su cartel, pero es sabido que las grandes ciudades no prestan atención a las necesidades de sus ciudadanos o visitantes, entonces por eso el cartel de la muchacha fue inútil y ella se sintió abocada a tomar una decisión, “El diario dice que Kate se suicidó a las doce de la noche, en un banco de la plaza, ingiriendo una fuerte dosis de barbitúricos” (Peri Rossi, 1989:71). Ella no pudo resistir la soledad de la metrópoli. No hubo nadie dispuesto a hablarle ni liberarla del peso en su alma de sentirse sola.

Descripción 3. Esta descripción continúa desarrollando la iconografía del Pantocrátor y los elementos de la Creación, “Alrededor del círculo que rodea la figura del Pantocrátor o Creador bendiciendo, hay otro círculo, más grande, que ocupa el centro del tapiz [. . .] Este círculo mayor está dividido a su vez en ocho segmentos, no iguales, que representan distintos aspectos de la Creación. En el primero [. . .] el espíritu de Dios, simbolizado por una paloma, incuba sobre las

²³⁰ Castiñeiras, Manuel. Op. cit. p. 41.

²³¹ García Renau, M. A. Op. Cit. p. 34.

aguas, bajo la leyenda: Spiritus Dei refabatur super aguas (El espíritu de Dios se cernía sobre las aguas)” (Peri Rossi, 1989:72). Es cierto que los espacios que forman el círculo de la Creación son desiguales, pero son simétricamente idénticos. En la traducción del latín emplea el verbo cernir, el cual no es el mejor para describir la representación del Espíritu de Dios, veamos la traducción de Castiñeiras, “El Espíritu de Dios planeaba sobre las aguas (Génesis 1,2)” (Castiñeiras, 2011:42). No hay ningún motivo para pensar que El Espíritu de Dios está luchando para mantenerse sobre las aguas, se le ve representado plácidamente con las alas abiertas. Estos pequeños cambios, casi imperceptibles que Peri Rossi hace en las traducciones del latín conducen al lector a una visión alterada de lo representado en el *Bordado*. En la descripción vuelve a recordar las medidas del *Tapiz* ya dadas en la introducción. Las repeticiones pueden significar dos cosas, se quiere insistir porque se trata de algo muy relevante para que el lector comprenda la narración, o como hilo conductor para interpretar el espacio descrito.

Descripción 4. Esta descripción es consecutiva a la anterior y recurre a una interpretación errónea que ya la mencionó en el segmento anterior, “. . .la paloma de alas torneadas que incubaba sobre las aguas” (Peri Rossi, 1989:73). Las aguas no es el hábitat donde las palomas incuban, pero son las hembras las que se dedican a la tarea de incubar los huevos, por lo tanto, se le otorga un carácter femenino al Espíritu de Dios. La descripción prosigue hacia el siguiente segmento, “. . .un ángel, con sendas alas sobre los hombros, largos vestidos y una mano sobre el pecho. El ángel levita sobre un campo verde de juncos y bambúes florecidos. ¿Sabía, el anónimo tejedor del tapiz —si acaso fue uno solo— que los bambúes florecen una vez cada cien años [. . .] El ángel representado [. . .] es el ángel de las tinieblas? En la mano izquierda sostiene una antorcha. Inscrita sobre el fondo [. . .] se lee una frase: Tenebre erant super faciem abissi: Las tinieblas cubrían la superficie del abismo” (Peri Rossi, 1989:73). La traducción del latín es exacta de acuerdo con el Génesis, 1,2. Lo que es fabricado es la interpretación del fondo del espacio que ocupa el Ángel de la Tinieblas, ni levita, ni hay juncos ni bambúes en flor, el fondo es azul oscuro con unos hilos de color marfil que trazan líneas rectas para dar contraste y relieve a la oscuridad de fondo.

Estas dos descripciones del *Tapiz* dialogan con el viaje que sigue, “EL VIAJE, XII: EL ÁNGEL CAÍDO” (Peri Rossi, 1989:74).²³² El narrador indica que cuando Equis está embriagado se vuelve tierno y poético, precisamente le afloran estos sentimientos que se identifican como

²³² Peri Rossi ganó el premio «Puerta de Oro» 1983 con un cuento homónimo del título de este capítulo, aunque la historia que narra es completamente diferente. En el cuento si se trata de un ángel que cae en la calle.

femeninos, socialmente, “. . . en ese estado incubaba líricos amores por seres que no conoce y contempla de lejos, como el marino que con sus prismáticos ve aves que nadie puede ver” (Peri Rossi, 1989:74). Equis llega a la isla M.,²³³ describe su vegetación, los olores, el aire y el pueblo llamado “Pueblo de Dios” en donde pasa un tiempo. Después de haber vivido en urbes poco receptoras de los extranjeros ahora experimenta una resurrección a lo natural y orgánico. El ángel caído es una parodia de la imagen y símbolo de los ángeles. Por lo general los ángeles se representan jóvenes, altos esbeltos, con cuerpo elegante y expresión bondadosa. Según Cirlot simbolizan lo invisible y lo espiritual.²³⁴ Equis ve a una mujer en un bar tomando té e inmediatamente se siente atraído por está figura. La describe minuciosamente como quién narra un cuerpo singular y escultórico, “Tenía un vestido verde seco [. . .] (que) dejaba asomar, bajo la corta manga, sus gruesos brazos blancos. Su rostro expresaba tal serenidad y placidez que Equis confirmó enseguida que en efecto estaba frente a uno de esos ángeles de edad madura que los teólogos y pintores ignoraron” (Peri Rossi, 1989:77). El protagonista transgrede los cánones sociales de belleza al elevar la ternura y hermosura de una mujer de edad avanzada; en el lenguaje popular muchas veces se dice de una persona, normalmente mujer, ‘Es tan bella como un ángel’. Se compara la feminidad con la dulzura celestial de los ángeles. El protagonista pide a la dama que le deje sentarse a su lado y ella asiente, entonces él se da cuenta que hablan diferentes idiomas, —poco se pueden entender, pero como hablan el lenguaje de la sensualidad la comunicación fluye entre ellos. La dama y él se dirigen al hotel donde ella se hospeda, él solo desea ver ese cuerpo rebosante de encanto. Metafóricamente el narrador describe el miembro masculino de Equis, “Era un pulgar que se afinaba hacia la punta —empezando, blanco y rechoncho allí donde la carne [. . .] abultaba más—, inmaculado: un pulgar inocente, gordo, seráfico, como si nunca hubiera sido tocado” (Peri Rossi, 1989:82).²³⁵ Equis es un ser prácticamente asexuado, el interés que muestra

²³³ La isla M. es Mallorca y Deià el Pueblo de Dios. El nombre de este, Deià proviene del árabe *Ad-daia* y significa aldea o pueblo. Es cierto que Ramon Llull nació en Palma de Mallorca en 1232, fue un noble cortesano que a los treinta años decidió dedicar su vida al cristianismo y sobre todo a convertir a judíos y musulmanes a esta creencia. No se dedicó a la alquimia ni a destilar cognac, esto se otorga a los pseudos-Ramon Llull que en la época medieval la autoría no era primordial respetarla.

“El término medieval ‘maravilla’ se refiere a esta dolorosa sorpresa de Félix ante las variadas formas del mal, pero también designa el entusiasmo positivo del viajero cuando alcanza aspectos de la verdad por boca de filósofos y ermitaños que dialogan amablemente con él”. Resumen del *Llibre de meravelles* (1287-1289) (Libro de maravillas). Centre de Documentació Ramon Llull Universitat de Barcelona. <https://quisestlullus.narpan.net/es/libro-de-maravillas> Consultado: 12 de febrero, 2022.

²³⁴ Cirlot: 1988, p.68.

²³⁵ Equis para esconder su timidez a la dama empieza a hablar, “. . .de los tapices de Cracovia, salvados de la invasión nazi gracias a la arriesgada acción de los patriotas polacos [. . .] habló con tanto entusiasmo de los riesgos y los

por esta mujer mayor es el deseo de contemplar su cuerpo como quién va a un museo y contempla pinturas y esculturas del cuerpo humano. La ternura que el protagonista despliega al acercarse al cuerpo desnudo de ella es enternecedora, describe cada milímetro del cuerpo femenino, “Le pidió que le permitiera contemplarla, mientras se desvestía; ella no entendió [. . .] y pareció resistirse, en principio, [. . .] Equis la miró con tanta ternura en los ojos que consintió. Primero, desabrochó el angosto cinturón [. . .] que se hundía en las carnosidades de su cintura [. . .] Equis lo quitó con delicadeza [. . .] El vestido tenía una larga cremallera, atrás, lo que permitió a Equis abrazarla contra sí, comprobando, asombrado que sus brazos no alcanzaban para encerrar a la noble dama por entero. [. . .] La retuvo así unos instantes, apretada contra su pecho, hundido todo él contra esa maravillosa mole de carne, de blanca, tersa carne [. . .] Ella, temblorosa, recatada, lo dejaba hacer [. . .] Equis prefirió quitar primero la ropa interior, deseoso de contemplar la majestuosa carne de la dama sin intermediarios. Asiéndola contra sí, sin dejar de sostenerla por el talle, Equis se inclinó y hundió su mano bajo el vestido. Rozando fantásticas moles de carne blanda y tersa que parecían deshacerse [. . .] entre sus dedos [. . .] Equis llegó hasta el borde mismo del calzón. [. . .] Emocionado, fue deslizándose hacia abajo, abriendo un poco las piernas de la dama que debido a la gordura, se cerraban en una sola, estrecha línea. [. . .] En cuanto al corpiño, [. . .] Equis lo desabrocho enseguida, [. . .] dejando que la múltiple, láctea y mullida carne blanca se desparramara, escapándosele de las manos, en abundantes pliegues. Entonces hizo que la noble dama se volviera. Esplendida en su gordura, sin ropas, las piernas muy juntas [. . .] y pequeños pezones malvas desproporcionados para la figura. Equis la contempló como a una de esas maravillosas criaturas mutantes, como a los seres imaginarios que aparecen en los sueños y en las láminas” (Peri Rossi, 1989:82-83). La autora reivindica la belleza del cuerpo que no está en concordancia con las leyes de la moda establecidas por la sociedad. El cuerpo opulento de la dama nos recuerda las imágenes en las pinturas del artista colombiano Fernando Botero. Hay que remarcar que Equis no muestra ningún rasgo típico de la conducta sexual masculina, no hay deseo ni de penetración ni de posesión, sino contemplación y admiración del encanto del cuerpo femenino igualmente por el tacto de la piel, él le transmite cariño y respeto a ella.

accidentes que sufrieron los tapices que la noble dama, entusiasmada, [. . .] lo comenzó a mirar a los ojos intensa y complacidamente. [. . .] Equis se dio cuenta de que había conseguido vencer el pudor inicial” (82). Esta colección de tapices es bien conocida por los expertos por tener un gran valor histórico.

Descripción 5. El siguiente segmento continúa describiendo al Pantocrátor que bendice con el libro abierto —en cuyas páginas se aprecian cinco letras míticas: y ahora sí menciona las letras (míticas): S C S. La descripción del Ángel de la Luz también está trucada, “. . . sus alas se elevan un poco más alto que las del ángel (se refiere al Ángel de las Tinieblas) a la izquierda del Creador y se trata de una figura peregrina, que camina hacia alguna parte” (Peri Rossi, 1989:84). Cuando se comparan los dos Ángeles se comprueba que es falso que el Ángel de la Luz sus alas se eleven más alto que las del Ángel de las Tinieblas, ambos las tienen al mismo nivel y comparten diseño. Puede que dé la impresión de que está en actitud de caminar, pero eso no implica que sea peregrino sin saber a dónde se dirige. El hecho de pensar que el Ángel de la Luz, que es la antítesis de la oscuridad, sea un peregrino, que no se sabe dónde se dirige, lo humaniza invirtiendo lo Sagrado a profano. García Renau señala, “. . . los dos Ángeles son prácticamente simétricos y sus manos miran respectivamente al lado del compartimento del Espíritu sobre las Aguas (el Espíritu Santo), lo señalan como indicando reverencia, dependencia o relación” (Peri Rossi, 1989:49).

El protagonista sigue en Pueblo de Dios y estando en el bar, donde el día anterior tuvo el placer de conocer a la noble dama, se encuentra a la muchacha joven que observó como Equis trataba a la mujer vieja. Esta confluencia de hechos desencadena una serie de contrastes y contrapuntos entre la relación de él con la noble dama y la joven que lo desafía. El protagonista ve venir a la muchacha hacia él y traza un paralelo dialógico con el *Tapiz*, “Como el Pantocrátor en el tapiz ordena y mira la creación, conociendo, desde ya, su futuro, adivinando en el presente el desarrollo del avenir” (Peri Rossi, 1989:86). La muchacha que dice que los nombres no son importantes se identifica como Graciela, prácticamente somete a Equis a un interrogatorio, como quien tiene prisa para saber qué tipo de hombre es. Él contesta a sus preguntas tímidamente, sabiendo lo que ella busca y no está seguro de que pueda o esté preparado para dárselo, “La camisa (de la chica), [. . .] transparentaba los senos tensos. Unos senos de barro cocido, redondos, en perfecta simetría con las caderas y cuyo centro estaba ocupado por dos tentadoras uvas moras. [. . .] Equis estuvo a punto de relinchar. Pero era un hombre civilizado, un ser social, reprimido, acostumbrado a domar sus impulsos” (Peri Rossi, 1989:86). Graciela quiere saber si el protagonista tiene preferencia por las viejas y si es así, seguramente la va a rechazar y esto no es lo que quiere conseguir por eso le lanza la pregunta, “¿Te gustan las viejas? Equis, que se estaba sintiendo terriblemente anciano desde el principio de la conversación, [. . .] le fue muy difícil dar una respuesta en el estilo breve y punzante que Graciela parecía exigir. [. . .] —Verás —le dijo, sin

prisa—. En realidad, no tengo preferencias. Quiero decir, con esto, que el asunto de la edad no me parece fundamental” (Peri Rossi, 1989:88). La conversación sigue, Graciela tratando de dibujar a Equis y él pacientemente midiendo sus respuestas con deseos de huir y de quedarse, finalmente, “¿Lo harías también conmigo? Equis se sobresaltó, [. . .] —Verás. . . —vaciló Equis [. . .] —Creo que sí —contestó después, con toda sencillez. —Entonces —continuó ella, como si su respuesta fuera nada más que la confirmación de lo que esperaba—” (Peri Rossi, 1989:89-90). Se va cumpliendo poco a poco lo que Equis ya había sentido desde el inicio del encuentro. Para un individuo como él que su viaje no tiene fin es como una maldición, aunque él no se lo toma así, y esta circunstancia le priva de cualquier relación duradera. Solo falta arreglar algunos detalles para que el apareamiento suceda, “¿Tienes preservativos? (preguntó Graciela) Equis volvió a sobresaltarse y contestó que no, —Me lo imaginaba —suspiró ella—. ¿Eres de los que pretenden que una se arruine la salud tomando píldoras o abortando en una clínica sólo(sic)-para-mujeres? ¿O acaso haces el amor nada más que con viejas? [. . .] Equis experimentó un vago sentimiento de culpa, exonerado del tributo de la circunstancia, pero tan real como si hubiera apaleado a un niño” (Peri Rossi, 1989:90-91). Graciela se va a recoger sus cosas y solo faltará ponerse de acuerdo para a dónde va a tener lugar el encuentro amoroso-sexual. Ella parece conocer el lugar mucho mejor que Equis que hace solo un par de días que ha llegado. Otra peculiaridad del desterrado es que difícilmente llega a conocer los espacios en profundidad por tener que seguir buscando un lugar de acogida. Cuando Graciela regresa, “—Conozco un buen lugar en la playa —le informó Graciela—. Es una cueva, entre las rocas. Hay que escalar un poco [. . .] porque la marea sube. ¿Tienes vértigo? [. . .] ¿Se te ocurre algún sitio mejor? —le preguntó, por pura condescendencia, porque Equis se dio cuenta de que no estaba dispuesta a renunciar por ningún motivo a la cueva”. (Peri Rossi, 1989:91-92). La cueva es una alegoría del útero materno, lugar protegido por el líquido amniótico, pero también misterioso. Cirlot explica el simbolismo de la cueva, “La cueva, gruta o caverna tiene un significado místico desde los primeros tiempos. Se considere como «centro» o se acepte la asimilación a un significado femenino, como lo haría el psicoanálisis desde Freud, la caverna o cueva, como abismo interior de la montaña, es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida”. (Cirlot,1969:165).

Descripción 6. Prosigue con la descripción de los Ángeles, “A la izquierda del ángel que sostiene una antorcha —ocultándola de la vista del mundo—, llamado Ángel de las Tinieblas” (Peri Rossi, 1989:96), la expresión facial de los ángeles es diferente, el de las Tinieblas muestra

cierta rigidez y el de la Luz placidez. Ambos Ángeles sostienen sus respectivas antorchas, en la del Ángel de la Luz las llamas son verde claro y más alargadas que en la de las Tinieblas y son de rojizo oscuro, son imágenes casi simétricas. Es cierto que el Ángel de las Tinieblas muestra una actitud de posesión de la antorcha, por lo tanto, la interpretación de la autora tiene base. El círculo que se encuentra en la sección de las aguas con la inscripción, «FECIT D(EV)S FIRMAM(EN)TV(M) IN MEDIO AQVARUM»²³⁶ “(Hizo Dios el firmamento en medio de las aguas). Simboliza la creación de los cielos”²³⁷ (Peri Rossi, 1989:96). Hace referencia al segundo día de la Creación según el Génesis 1.6. Los enunciados en el *Tapiz* Peri Rossi no los altera, son algunas traducciones del latín y los comentarios añadidos a la descripción que aportan la distorsión de imagen y minimizan el sentido Sagrado de la Creación. Son comentarios de carácter irónico, humorístico y lúdico. El *Tapiz* implica dos narrativas la descripción de la obra de arte y su confección y lo que representa esta, la Creación. Entonces nos movemos en un terreno muy movedizo y ambivalente, porque no se sabe exactamente qué es lo que se está criticando, pero sí que es cierto que está parodiando la Creación no a la obra de arte. El *Bordado* trata de explicar con imágenes el origen de la vida.

Volviendo a la novela, Graciela introduce su amigo y maestro, Morris a Equis. Este hombre, Morris, “llegó al lugar hace algunos años y no volvió nunca a salir de él, la isla, y en especial, el área reducida del pueblo, son dos de los polos místicos del mundo” (Peri Rossi, 1989:98), la yuxtaposición del personaje de Morris con el de Ramon Llull, “. . .el antiguo cortesano, polígrafo, teólogo, poeta, defensor de la fe [. . .] dijo haber tenido, a propósito del lugar, como centro de irradiación religiosa” (Peri Rossi, 1989:98), traza una reencarnación de Llull en Morris por semejanza y opuestos ya que Morris no es creyente pero sí que profesa una profunda espiritualidad e unión con la naturaleza. Este espacio ubica el centro como origen de un todo como los círculos del *Tapiz* y especialmente el que encierra el Pantocrátor. Morris vive en el Pueblo de Dios en un lugar apartado de todo ruido y civilización, se necesita un mapa, que no todos tienen, para llegar a la casa porque el camino es secreto. Este sendero difícil evoca la escalera de la perfección del misticismo que muy pocos pueden llegar a la cumbre. El lenguaje empleado por Morris se hace difícil de comprender por la gente ya que, según cuenta, “. . . se defiende diciendo que su retórica manera de hablar se debe a que aprendió el idioma del país leyendo a sus escritores

²³⁶ Castiñeiras, Manuel. Op., Cit., p. 45.

²³⁷ Traducción del latín p. 96.

y filósofos del siglo XVI y esto crea más desconfianza aún, ya que nadie los lee y la mayoría jamás oyó hablar de ellos” (Peri Rossi, 1989:99). Morris, a pesar de llevar viviendo en el pueblo muchos años sigue siendo extranjero, como Equis. Él dedica el tiempo de soledad, para pensar, reflexionar, escribir, estudiar e investigar el porqué de muchas cosas. Graciela encuentra en él un gran maestro que le da alas para que su imaginación explore el mundo, “Graciela se acostumbró a visitar a Morris, quien encantado con su presencia le enseñó todos sus tesoros, la educó [. . .] la quiso, sin exigirle que se le pareciera ni que fuera su complementaria” (Peri Rossi, 1989:99).

El Pueblo de Dios²³⁸ también ha seducido a Equis y de momento se queda donde está descubriendo las biografías de algunos de sus habitantes. Ha conocido a Gordon un personaje peculiar que fue astronauta y tuvo la maravillosa experiencia de pisar la luna. Gordon habla con la gente del pueblo y contesta a las miles de preguntas que le hacen sobre la luna, pero con el tiempo todos conocían sus historias y no querían volver a oírlas. Gordon y Equis se conocieron en el bar de la aldea bebiendo whisky, no parece que el alcohol vaya de acuerdo con la personalidad de Equis, pero empezó con el cognac, según él, inventado por el pseudo Ramon Llull y parece que desde entonces le ha encontrado el gusto a la bebida. Conociendo las circunstancias de ambos personajes se puede predecir que serán amigos, “—Quiero volver allí —le confió a Equis, la tarde en que se conocieron—. En realidad, es lo único que deseo en este mundo. —En el otro, querrá decir —rectificó Equis, cáustico” (Peri Rossi, 1989:106). Gordon empieza a mostrar interés por Equis, al fin y al cabo, es nuevo en el pueblo y siempre apetece conocer algo desconocido, sobre todo tratándose de un ser humano, “De dónde es usted? (Y lo miró con sus ojos grises de ratón, de un curioso, inquieto ratón que ha viajado a la luna y todavía no ha vuelto.) —Soy un exiliado —farfulló Equis, atragantándose [. . .] como toda vez que tenía que dar esta respuesta. —Magnífico! — comentó Gordon—. ¿Así que a usted también lo han echado de alguna parte y no puede regresar? ¡Qué duro es el exilio, amigo mío! ¡Cuánto se sufre! — Todos somos exiliados de algo o de alguien —contemporizó Equis—. En realidad, esa es la verdadera condición del hombre” (Peri Rossi, 1989:106).²³⁹ Gordon sigue con un monólogo metafísico cuestionándose el valor del

²³⁸ Las Islas Baleares, la mayor de ellas es Mallorca, vienen siendo un atractivo turístico desde el siglo XIX. Deià (Pueblo de Dios) parece tener un especial encanto por su paisaje y tranquilidad que se respira. El escritor británico, Robert Graves, se enamoró del lugar, compró una casa y se quedó a vivir allí hasta su muerte. Ahora su residencia se ha convertido en museo que lleva su nombre.

²³⁹ Esta frase “Todos somos exiliados de algo o de alguien” la autora Peri Rossi la ha dicho y repetido en muchas entrevistas, la dijo a Magdalena Coll en una entrevista inédita. No creemos que la hubiera dicho antes de experimentar el exilio en sus propias carnes.

tiempo, el silencio y el espacio. Se pregunta si el tiempo es el mismo en todos los lugares y para todas las personas o hay muchos tiempos:

. . .es de noche cuando más me pasa, no puedo dejar de pensar en esa superficie. En esa blanca superficie que pisé, que tuve bajo mis pies. [. . .] estaba fascinado, y no me daba cuenta de que el tiempo transcurría. [. . .] qué es el tiempo? ¿Alguien puede decirlo? [. . .] el tiempo es una convención ridícula, un acuerdo entre las partes, un precepto de la tribu sin más fundamento que la conveniencia. [. . .] Esa inmensidad inconmensurable del espacio silencioso que se oye. [. . .] Al principio, uno se asusta del silencio. Porque es un silencio con espacialidad [. . .] Tiene que ver con la extensión y con el vacío. Hay una relación entre ese silencio y la inmensidad, como si para comprenderla fuera necesario una especie de recogimiento. Después, uno ama ese espacio, ese silencio. Ya no se puede vivir sin ellos. No hay otro ámbito apetecible. [. . .] Mi cabeza está ocupada todo el tiempo en evocar, en reconstruir. [. . .] Yo estuve allí y no pude quedarme. En la tierra me siento perdido (Peri Rossi, 1989:106-109).

Gordon expresa el sentimiento del exiliado a un nivel hiperbólico, pero es razonable. Lo que desespera más a Gordon es, “—Lo peor [. . .] es saber que nunca volveré. [. . .] *Nunca-más*. ¿No es horrible? Verla a la distancia y saber que no podre acercarme” (peri Rossi, 1989:110). Para romper el dramatismo del discurso del desterrado la autora da un giro escribiendo un párrafo a la manera de los cuentos infantiles, como un regreso psicológico del locus amoenus de la infancia, “Salieron juntos [. . .] Pasaron frente a la única farmacia del pueblo y la mujer del farmacéutico, que se despertó con sus voces, comentó que hay gente a la cual ir a la luna le hace mal a las costumbres. Después, pasaron junto al horno de pan. El panadero, que los escuchó, se asomó a la ventana y gritó que a alguna gente con razón la habían expulsado de su país, lo malo era que iban a caer a otro” (Peri Rossi, 1989:110). Gordon y Equis se dirigen hacia la playa, aunque es de noche y han bebido demasiado, “La arena estaba desierta. No había viento. Ni un bote amarrado. En el cielo, esplendida y redonda, majestuosa, llena de luz blanca, en medio del silencio solo estremecido por el leve rumor de las aguas, reinaba la luna. —¡Es ella! —gritó Gordon, exaltado, corriendo por la playa como un niño. [. . .] —¡Mírela, qué bella es! —le dijo a Equis, exaltado. Equis, [. . .] pensó que había viajes de los cuales no se podía volver” (Peri Rossi, 1989:111).

Descripción 7. Para que el lector pueda situar las imágenes del *Tapiz* en su mente, Peri Rossi se ve obligada a repetir algunos elementos representados como es el caso del Ángel de la Luz y reitera la idea del peregrinaje expresada antes, “Al lado del Ángel de la Luz que *peregrina*,²⁴⁰ en el segmento de la derecha [. . .] hay un círculo; en su interior, está representada la cabeza de un hombre que *termina* en llamas, y la palabra sol” (Peri Rossi, 1989:112). El

²⁴⁰ El subrayado es mío MC.

peregrinaje ha sido analizado en la segunda descripción que es dónde aparece por primera vez el vocablo ‘termina’ el cual denota humor y altera el tiempo de la representación el ‘hombre Sol’ no puede terminar en llamas considerando que el *Tapiz* representa la Creación como origen primigenio del mundo. El Sol es el símbolo del día y la Luna su opuesto dentro del contexto binario. La luna la describe así, “. . . en otro círculo pequeño, la cabeza de una mujer, en cuya parte superior se apoya el cuadrante de la luna, palabra que acompaña a la imagen” (Peri Rossi, 1989:112). Veamos la descripción del Sol y de la Luna que hace García Renau, “. . . un (círculo) con el Sol en forma humana, llamas que emergen de su cabeza, una antorcha encendida en la mano y la inscripción SOL, y en el otro (círculo) con la Luna como una mujer, con un velo en la cabeza, una antorcha encendida, un creciente de luna sobre su cabeza y la inscripción LUNA” (García Renau, 1993:40). Podemos comprobar que el círculo de la Luna no es pequeño, es equiparable al del Sol. La narradora menciona otra vez el firmamento, “También están las estrellas, que aparecen bajo su aspecto habitual y la *leyenda*: Ubi dividat Deus aquas ab aquis (Donde Dios divide las aguas de las aguas)” (Peri Rossi, 1989:112). La explicación de la división de las aguas proviene de la Biblia, libro del Génesis 1, 6-7, Peri Rossi le da el calificativo de ‘leyenda’ a la frase originaria del texto Sagrado, una vez más se muestra el objetivo de rebajar lo majestuoso y divino parodiando los actos extraordinarios de la Creación. La traducción de la frase en latín es incompleta, García Renau lo toma directamente del Génesis, “Dios dijo: Que haya un firmamento entremedio de las aguas, para separar unas de las otras” (García Renau, 1993:40). Las Aguas están divididas en dos categorías manifestadas por el color, “. . . las de abajo son ondulaciones blanco-marfil y verde oscuro, mientras que las de arriba son, como el resto de las Aguas representadas en el *Tapiz*, de tonalidades verde-azul y rojizos” (García Renau, 1993:40). Las Aguas simbolizan el espacio Superior por encima del Astral y las inferiores el espacio terrenal.

Descripción 8. Precedente al capítulo XVI titulado: “Morris, un viaje al Ombligo del Mundo”. Esta descripción nos devuelve a la parte inferior del *Tapiz* donde se encuentran las aves, los peces y los monstruos marinos, estos últimos ya han sido analizados en la descripción introductoria del *Bordado*. Sobre las aves dice, “. . . se despliega el magnífico universo de las aves y de los peces. Entre las primeras, figura la inscripción: volatilia celi (aves del cielo)” (Peri Rossi, 1989:113), no es significativa la variación entre la autora y la especialista García Renau, “Voladores del cielo” (García Renau, 1993:59), toda la descripción de las aves concuerda con el Génesis 1,20, posiblemente porque estas aves no tienen nada de particular, las podríamos relacionar con las que

conocemos en nuestros días. Aunque ya se ha analizado el sector de los peces y monstruos marinos, en esta descripción hay algo que llama la atención, “Uno tiene cabeza de perro, cuerpo de reptil y una gran caparazón roja, provista, además, de dos aletas. Otro tiene cabeza de cocodrilo, orejas de burro y cola de pescado” (Peri Rossi, 1989:113)²⁴¹, los textos especializados consultados describe a estos monstruos “. . . quan es tracta de representar els grans habitants de les aigües que es figuren d’una manera fantàsica i monstruosa, acompanyats també, de la inscripció CETE GRANDIA (Gèn. I, 21).” [cuando se trata de representar a los grandes habitantes de las aguas figurados de una manera fantàsica y monstruosa, acompañados también, de la inscripción CETE GRANDIA (Gén. I, 21)] (Palol: 1986:16). Le sigue un juicio subjetivo, “Ocupan (los monstruos marinos) un gran espacio en este fragmento del *Tapiz*, como si los monstruos del mar fueran la parte más importante de la creación” (Peri Rossi, 1989:113), este contrapunto rompe la armonía de la creación que quiere figurar consenso y equilibrio entre todas las partes. Después de esta mirada subjetiva hacia la Creación sigue elaborando una narración épico-alegórica contándo la vida de los capitanes de barco y marineros y sus experiencias surcando los mares, para la autora estos hombres son los verdaderos conocedores de las aguas marinas y los secretos que guardan en sus fondos. El párrafo final concluye con una reflexión sobre los monstruos marinos que deconstruye lo antes dicho, “Los monstruos del Tapiz no inspiran temor. Se integran armoniosamente al gran sistema de la creación, junto a las aves y a las plantas. [. . .] se deslizan por las aguas de una manera natural, sin aparentes deseos de sobresalir y los peces que las rodean no experimentan ninguna sensación de competencia o de peligro” (Peri Rossi, 1989:114).

En casa de Morris los días transcurrían tranquilos, él estaba a punto de finalizar su investigación sobre la vida de los lepidópteros, Graciela se dedicaba a estudiar los ritos de desfloración en las comunidades antiguas, Equis trataba de pescar en las cercanas aguas contaminadas, sin desear comer lo que pescaba, por miedo al ácido sulfúrico; Stanley, el perro, perseguía a los gatos, y Félix, el loro, repetía el verso que Equis le enseñó: *vegno del loco ove tornar disio*,²⁴² dicho por Beatrice (Peri Rossi, 1989:115). Morris recibió una carta que le turbó y fue la causa de que tuviera que viajar a la ciudad o como él la llama, El Gran Ombligo. Para Morris era como enfrentarse a un enemigo que le iba a dificultar todas las gestiones que tenía que hacer.

²⁴¹ En tiempos remotos los maestros amenazaban a los estudiantes holgazanes diciendo que les pondrían ‘orejas de burro’.

²⁴² Alighieri, Dante, *Divina comedia*, Infierno, Canto II, 71 “vengo del sitio al que volver deseo”. Madrid: Cátedra, 2003 (86).

La ciudad emerge otra vez en la novela como un espacio inhumano. Lo primero que buscan Gabriela y Equis es el medio de transporte que no cause ningún conflicto con las fobias de Morris. Quizás el lector pueda pensar que Morris es un inadaptado a la vida moderna y que no ha aceptado el progreso, lo que ocurre es que al desestimar la mayoría de los medios de transporte hace una crítica punzante de estos con un gran sentido del humor.

Este capítulo presenta un Apéndice: *La metrópoli, según Morris*. En él se narra la llegada de Morris a la gran metrópolis y se da cuenta de que, “La principal ocupación de los habitantes de la ciudad consiste en mirarse el ombligo. Ellos no se dan cuenta, porque sumergidos en uno de los pliegues más recónditos [. . .] han olvidado por completo que se encuentran en las profundidades de un ombligo, y no en el mundo” (Peri Rossi, 1989:119). La metáfora ‘mirarse el ombligo’ representa ignorar al otro, no reconocerlo por estar tan inmersos en sus propias preocupaciones. Las ciudades están hechas para ser entes productivas no comunidades donde la convivencia entre sus habitantes prime como el mayor objetivo. Recordemos a la muchacha en la Gran Manzana que terminó suicidándose. La imagen del otro es el espejo de uno mismo, entonces cuando la conducta egocéntrica es la que domina la vida, en realidad están menospreciando muchas oportunidades de reflexión y crecimiento porque se quedan ensimismados en esos pliegues del ombligo, “. . . los ombliguistas enferman de incomunicación y deben ir al psicoanalista” (Peri Rossi, 1989:123). La ciudad capitalista atrapa a sus habitantes que no se aperciben del error que significa la mirada al mundo a corta distancia. Adquieren objetos por inercia, “El animal preferido de los ombliguistas es el automóvil, a quien aprecian más y mejor que a los miembros de su familia (especialmente si son niños o ancianos). [. . .] Hay gente que no se separa de él ni para ir hasta el supermercado” (Peri Rossi, 1989:124). El tema de los ciudadanos que viven en los pliegues de sus propios ombligos es amplificado y llevado al extremo del humor sarcástico.

Parte XVII: DE LAS COSAS QUE LE OCURRIERON A MORRIS EN ALBIÓN.²⁴³

Equis no es el que viaja por eso no se titula, viaje diecisiete. Como era de esperar el Gran Ombligo no le sienta muy bien a Morris, su cuerpo se revela contra la contaminación de todo tipo y los ojos le lagrimean, se le tapa la nariz, los músculos los tiene contraídos y la cabeza le duele (Peri Rossi, 1989:125). Llega a la editorial Albión, entra sin saber con qué se va a encontrar, el personal no le hace caso y Morris piensa, “Ésta (sic) es la simpatía del Gran Ombligo” (Peri Rossi, 1989:125).

²⁴³ Albión, según la etimología es un sustantivo arcaico para nombrar Inglaterra y Escocia, lo que llamamos ahora Gran Bretaña.

Después de esperar un buen rato y de sentirse ignorado e invisible una mujer se le acerca y le pregunta, “—¿Qué desea? [. . .] —Verá. . . —murmuró—. He escrito un libro. . . —dijo, entrecortadamente. Usted no es el único que ha hecho eso —respondió ella, con brutalidad—. Supongo que querrá publicarlo. Todos pretenden lo mismo. Si desea que lo examinemos, sin ningún compromiso por nuestra parte [. . .] debe llenar este formulario [. . .] Morris asintió. [. . .] —Me quedaré aquí mientras usted lo rellena. Si tiene alguna duda, puede consultarme. [. . .] Morris comenzó a llenar el formulario” (Peri Rossi, 1989:126-127). Los textos tienen que encajar dentro de los parámetros de venta que la editorial ha diseñado sino no interesan. A cada pregunta del formulario Morris duda de cómo debe contestar porque son preguntas rígidas, específicas y prescritas que no dejan espacio a la libertad del autor. Los textos que los editores pueden dedicar un poco de atención son: novela, cuento, poesía y ensayo no se prevén textos que mezclen géneros (Peri Rossi, 1989:127). Cada pregunta del formulario engendra una discusión filosófica entre la mujer de la editorial y Morris; uno trata de convencer al otro de la absurdidad de la pregunta. Al parecer los temas que venden son, acción, sexo y política, con preferencia a que sean optimistas en vez de pesimistas, por lo tanto, las narraciones funcionan como una receta de cocina, tienen que tener ingredientes atractivos y vendibles.

En definitiva, el intento de Morris de publicar su libro es una crítica al comercio de la literatura por las poderosas editoriales, la relación, editor/escritor/lector un triángulo dominado por lo general por la ideología capitalista.

Descripción 9. Esta sección es la representación de Adán en el Paraíso, pero para situarlo la autora reitera el sector del Sol y la Luna que se encuentra por encima del Edén, variando un poco la descripción anterior, “. . . un hombre con una cabeza terminada en llamas” (Peri Rossi, 1989:132). La cabeza del Sol sigue en llamas, el tono de humor es hilo conductor en todas las descripciones. La narradora traza un contraste referente al paso del tiempo, el Pantocrátor es inberbe, es atemporal, y Adán tiene pelo facial. Adán se encuentra nombrando a todo lo que está a su alrededor, “. . . Adán, desnudo y con barba, poniendo nombre a los animales. Hay una leyenda: Adam non inveniebatur similem sibi (Adán no encontraba a su semejante)” (Peri Rossi, 1989:132).²⁴⁴ La frase en latín de la *vulgata*, pertenece al Génesis 2,20 y la traducción dice, “El

²⁴⁴ Según la Sagrada Biblia traducida por P. José Miguel Petisco (1941). Veamos la explicación que da sobre el hecho de encontrar un semejante a Adán, “Dijo asimismo el señor Dios: No es bueno que el hombre esté solo: hagámosle ayuda y compañía semejante a él. [. . .] Llamó, pues. Adán por sus propios nombres a todos los animals, a todas las aves del cielo y a todas las bestias de la tierra: mas no se hallaba para Adán ayuda o compañero a él semejante.”

hombre da nombre a todos los pájaros y a todos los animales domésticos y salvajes. Pero para él no había nadie que pudiera ayudarlo” (García Renau, 1993:62).²⁴⁵ La autora escoge la idea de que Adán no encuentra a un semejante entre todos los animales, que por supuesto deberían proveerle compañía y así esos pequeños cambios que se dan a lo largo de la novela Peri Rossi, muestra un proyecto de narración, aunque en principio parezca una descripción inocua, basada en la observación de algo real, el *Tapiz*, se convierte en una reflexión crítica sobre el patrón social que infunde la Creación. En tono jocoso se pregunta cómo Adán llamó al pequeño reptil alado a su izquierda, ni que palabras pronunció para convocar al caballo de cara de tigre; y sigue reiterando que Adán se encontraba muy solo porque no había encontrado a su semejante (Peri Rossi, 1989: 132). El hombre buscaba a su semejante o a alguien que le pudiera ayudar, dos interpretaciones o versiones de un hecho contabilizado en la Biblia.

EL VIAJE, XVIII: UN CABALLERO DEL SANTO GRIAL. El caballero del Santo Grial está representado por un niño de unos nueve años que como ha crecido solo con su madre sin tener amigos de su edad habla como un adulto. La referencia al caballero del Santo Grial viene dada por el nombre del muchacho, Percival y el narrador reincide en el tema de la importancia o no de los nombres, “—Me llamo Percival [. . .] La gente cree que los nombres no tienen ninguna importancia, por eso lo preguntan enseguida. Pero nombrar las cosas es apoderarse un poco de ellas. Me gusta mucho mi nombre. Me lo puso mi madre. Percival fue un caballero muy famoso. Pertenecía a la orden del Santo Grial; [. . .] Pienso que he tenido mucha suerte; con otra clase de madre, me llamaría Juan, Alberto o Francisco. También Wagner le dedicó una obra a Percival” (Peri Rossi, 1989:139).²⁴⁶ La narración de este episodio tiene lugar en un parque,²⁴⁷ espacio donde Percival pasa muchas horas al día y le gusta visitar los patos del estanque. Morris queda prendido

(Petisco, 1941:3) Aquí vemos que se utilizan ambos conceptos el de la ‘ayuda’ y el de ‘compañía’ en la misma situación de la Creación.

²⁴⁵ García Renau, M.A., Ob. Cit. p. 62.

²⁴⁶ Cuando Equis explica la razón de porqué su nombre es una letra, argumenta que los nombres no son importantes y siendo exiliado y eternamente viajero ha perdido su identidad y su nombre de origen. Lo que dice Percival sobre los nombres recuerda el hecho de Adán en el Paraíso cuando Dios le dio la libertad de dar nombre a todas las cosas que había a su alrededor. García Renau hace un análisis exautivo sobre lo que significa nombrar, “L’home, creat a imatge i semblança de Déu, té, com Ell, el poder de crear pel gest i la paraula. Posar nom a una cosa equival a extreure-la de la indiferència caòtica inicial i donar-li un lloc en l’ordre còsmic.” [El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, tiene, como Él, el poder de crear por el gesto y la palabra. Poner nombre a algo equivale a extraerlo de la indiferencia caótica inicial y darle un sitio en el orden cósmico] (García Renau, 1993:62).

²⁴⁷ No hay duda de que el parque es La Ciutadella de Barcelona, toda la descripción coincide con la realidad.

del niño, porque no habla como un muchacho vulgar y corriente, sino que su lenguaje es sofisticado y culto que se pensaría más propio de un joven adulto con un alto nivel de educación.

Percival le cuenta la biografía de su madre a Morris justificando su gran nivel de inteligencia, “—Heredé la inteligencia de mi madre [. . .] Ella se casó joven, pero se divorció al poco tiempo. Mi padre, en realidad sólo quería tener una cocinera y una amante a su lado, no a un semejante.²⁴⁸ [. . .] Yo creo que Percival, en realidad, amaba a Lancelot. —Es muy posible — confirmó Morris— ¿Qué opina tu madre? —¡Oh! Ella tiene una versión más tradicional de las cosas —respondió Percival—. En cuanto sus criterios hayan madurado un poco más, se lo diré” (Peri Rossi, 1989:145). Unos días más tarde Equis y Graciela recibieron una carta de Morris diciendo, “Me he enamorado perdidamente de un niño de nueve años. Se llama Percival. Tiene una madre encantadora, *inteligente y muy sensual* (son palabras de su hijo). Componemos un trio bastante singular, como imaginarás. [. . .] Por el momento, estamos en la ciudad, pero marcharemos pronto a África” (Peri Rossi, 1989:146). Equis empaca el telescopio para mandarlo a Morris e incluye una pequeña nota, “*El infierno es no poder amar*” (Peri Rossi, 1989:148). Graciela hace lo mismo con el cronógrafo y le escribe unas líneas, “*El infierno es no poder amar*” (Peri Rossi, 1989:146). La casa de Morris queda fragmentada con la partida de éste, se rompió la armonía que reinaba entre los tres ocupantes, la sensación de soledad se veía aumentada al acercarse el invierno, “Graciela y Equis comenzaron a hacer planes para abandonar la isla. Graciela escribía un ensayo acerca de la opresión de la mujer desde el siglo XIX a la Segunda Guerra Mundial y necesitaba desplazarse al Gran Ombligo, para consultar algunas fuentes. En cuanto a Equis [. . .] debía conseguir un trabajo y un permiso de residencia. De modo que resolvieron cerrar la casa y trasladarse al Gran Ombligo, abandonando, con pesar, el lugar. Compartirían las venturas y desventuras de la existencia ciudadana como dos buenos amigos” (Peri Rossi, 1989:148-149).

Descripción 10. El círculo de la Creación se va completando poco a poco con cada cuadrante, el de ahora corresponde al nacimiento de Eva. Esta descripción precede el capítulo también titulado “Eva” en lo que es la novela. Pasemos a ver como está redactado el segmento de Eva, “Adán, sostiene, a la altura de sus costillas a una mujer, más pequeña que él, pero sensiblemente parecida. La leyenda que acompaña a la ilustración, *Inmisit Dominus soporem in Adam et tulit unam de costi ejus* (Infundió el Señor un sueño en Adán y tomó una de sus costillas)”

²⁴⁸ Las palabras de Percival nos remiten al episodio de la creación en la Biblia. A partir de la pérdida del Paraíso Adán y Eva dejan de ser semejantes y el más fuerte toma las riendas del poder.

(Peri Rossi, 1989:150), en este caso la traducción del latín se corresponde con la del Génesis 2, 21-22, pero la representación visual en el *Tapiz* no es exacta al Génesis, García Renau señala, “Déu fa la Dona de la costella que ha extret del cos d’Adam. [. . .] En canvi aquí veiem que és la Dona, la que emergeix directament del costat d’Adam. [. . .] aquí no es tracta d’una figura adaptada al marc sinó de la representació d’una imatge arquetípica: l’androgín.” [Dios hace la Mujer de la costilla que ha extraído del cuerpo de Adán. En cambio, aquí vemos que es la Mujer, la que emerge directamente del costado de Adán. [. . .] aquí no se trata de una figura adaptada al marco sino de la representación de una imagen arquetípica: el andrógino” (García Renau, 1993:65). La representación del Paraíso contiene flores blancas en la base, las mismas que había en el Paraíso de Adán, una palmera de tres hojas grandes representa al árbol de la vida y un árbol frutal con la inscripción, LIGNV(M) POMIFERV(M) (representación del árbol del Bien y del Mal).²⁴⁹ Sigue el recorrido por el círculo segmentado de la Creación, y anota la frase inscrita en él, “In principio Creavit Deus Celum Et Terram Mare Et Omnia Quae In Eis Sunt Vidit Deus Cuncta Quae Fecerat Et Erant Valde Bona (En principio creó Dios el cielo y la tierra, el mar y todas las cosas que hay en ellos y vio Dios que todas las cosas que había hecho eran muy buenas)” (Peri Rossi, 1989:150), no hay discrepancias interpretativas en la traducción del latín, concuerda con el Génesis 1,1. Con una mirada singulariza al grupo de personas que tejieron el *Tapiz*, “. . .el magnífico tejedor del tapiz ha completado la representación de los principios u Orígenes, ciñéndose a las Escrituras” (Peri Rossi, 1989:150). La hipérbole magnifica al personaje del tejedor, a tener en cuenta que la autora da un giro a lo común, dándole voz masculina y como se ha dicho antes estas labores eran ejecutadas por mujeres. Además, como artesano se le hace responsable de la representación de la Creación que ha escogido con lo cual desmitifica el valor de la Biblia como texto único portador de la verdad.

El cuadrante EVA se configura con varios registros de discursos, el primero es un fragmento ‘inédito’ de las confesiones de Eva en primera persona del singular, “Inscrita, desde que nací, en los conjuros tribales de la segunda naturaleza” (Peri Rossi, 1989:153). El párrafo expresa el que la mujer es considerada un ser de segunda clase por el estamento patriarcal dominante. Ella tiene que acatar las decisiones de la tribu y nunca podrá manifestar sus opiniones individuales. La figura de Eva representa a todas las mujeres, su voz es polifónica. De acuerdo con Anna Cacciola “La voz de Eva, por consiguiente, no es simplemente la de un sujeto individual

²⁴⁹ Castiñeiras, Manuel. Op., Cit. p. 45.

sino voz de género. Es la mujer primera y la mujer eterna, la que ha sobrevivido a lo largo de toda la historia y que se cuenta asimismo, rehuyendo su sino e intentando reconstruirlo” (Cacciola, 2018: 59).²⁵⁰

Un titular de periódico denuncia el mal trato que se da a las mujeres, SE NECESITA DOS PARA NACER PERO UNO SOLO TIENE LA CULPA. La nota periodística denuncia el problema del embarazo no deseado y da la culpa a la mujer por no haber tomado las medidas para evitar el embarazo, “Un juez de Dalry (Escocia) declaró ayer culpable de negligencia a una joven que quedó embarazada, pese a conocer la píldora anticonceptiva y tener acceso a ella. Christine, [. . .] madre de una niña [. . .] demandó a un antiguo novio suyo como padre de su hija. El juez condenó al mecánico Robert McCurdie al pago simbólico de una libra semanal” (Peri Rossi, 1989:155). Además de de la humillación de la acusación el juez se burla de ella al otorgar que la única consecuencia sea el pago de una sola libra sabiendo que no podrá tener una vida digna y se verá sometida a vivir en la pobreza. Es un insulto a todas las mujeres.

Graciela trabaja como maestra de niños de siete a doce años y les propone la tarea de describir a Adán y Eva en el Paraíso. Los resultados son reveladores, cómo niños tan jóvenes ya han absorbido y observado las conductas y opiniones de la sociedad en general. La mayoría piensa que Eva fue la culpable de las desgracias de Adán, “*Adán vivía muy felis [. . .] asta que llegó la Eva y le hiso comer la manzana porque quería matarlo y reinar ella sola*”; “*Mi padre dice que Eva era como todas las mujeres que se pasan el día conversando con las vecinas y viven fastidiando a los hombres para que les compren cosas, ropas y eso*” (Peri Rossi, 1989:157-158).

La segunda proposición es describir la vida diaria en el Paraíso. Se vuelve a constatar la tendencia a criticar la conducta de Eva, “*Adán se ocupaba de cazar fieras leones tigres y obejas. Eva limpiaba la casa y hasia las compras*”; “*Adán trabajaba duro para mantener el hogar [. . .] de vez en cuando traía un ciervo o un león para comer mientras esa vaga de Eva no hacia nada porque ni iba al supermercado y además no tenía hijos que cuidar*” (Peri Rossi, 1989:159-160).

La tercera propuesta fue acerca de las virtudes y defectos de Adán y Eva. El narrador reporta los resultados en valores numéricos, “Adán es: valiente (35); honrado (23); trabajador (38); inteligente (38); responsable (29); obediente (22). Su principal defecto es: escuchar a las mujeres

²⁵⁰ Cacciola, Anna (2018). “La subversión del lenguaje bíblico en Carmen Conde: Hacia el sentido fundacional de una identidad”. *Convergencia y Transversalidad en Humanidades. Actas de las VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante*, 2018.

(33). En cuanto a Eva, se le reconoció solo una virtud: bella (30). [. . .] En cambio, la lista de sus defectos es más numerosa; 39 alumnos la juzgaron excesivamente curiosa; 33 charlatana y 25, [. . .] que tenía mal carácter. 22, dijeron que era holgazana y 3, que era una frívola” (Peri Rossi, 1989:160-161).

Descripción 11. Una vez concluida la descripción del círculo de la Creación describe las figuras que ocupan los ángulos que forman el cuadrado exterior, “. . .hay un ángel soplando dos cuernos de donde salen los vientos [. . .] En el ángulo inferior derecho hay una leyenda: Auster (Mediodía). Los ángeles que soplan y cabalgan vientos están rodeados de unos pequeños triángulos llenos de líneas sinuosas: así representó el antiguo tejedor la tierra y las montañas, por donde los vientos vuelan” (Peri Rossi, 1989:162). Esta es la representación de los cuatro vientos, no son ángeles las cuatro figuras, pero llevan alas tanto en los pies como en la espalda para representar el movimiento. Solo nombra un viento Avster, el del mediodía, los tres restantes son Septentrio, el del norte, Cephirvs, el de poniente y Subsolanvs, el de levante. La inclusión de los vientos Peri Rossi la describe así, “. . .los vientos, en los cuatro costados, sugiere[n] que, en el universo, todo es movimiento, nada está quieto” (Peri Rossi, 1989:162). Todo flujo simboliza cambio y renovación y también sucesión y repetición; los días, meses, años y los trabajos del campo son como puertas giratorias que insuflan circularidad al tiempo.

El VIAJE, XIX: LONDRES. Un epígrafe de Equis encabeza este segmento, “*El asombro es que las revelaciones sean oscuras*” (Peri Rossi, 1989:163). Ciertamente parece una contradicción ya que si algo se revela significa que es para entender y comprender lo que no se sabía. Equis vuelve a tener un sueño auditivo y escucha atentamente la pregunta, “«¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?»” (Peri Rossi, 1989:163). Este enigma que Equis tratará de resolver plantea la dicotomía de cómo pueden ser las relaciones entre sexos opuestos equitativas.

De momento parece que Equis no ha abandonado el Gran Ombligo y ha empezado a trabajar en una industria que en la realidad se originó en España durante los años 70-80 a raíz de que el aborto seguía siendo ilegal.²⁵¹ Se establecieron autobuses que iban a Londres llevando a mujeres que querían abortar. El trabajo de Equis era hacer de acompañante del conductor en uno

²⁵¹ La autora tomó un hecho real y lo incluyó en la novela para dar testimonio de cómo la mujer aun seguía privada de libertad a pesar de que la democracia ya estaba naciendo en el territorio español. Peri Rossi siempre ha estado de parte de denunciar cualquier restricción de las libertades.

de estos autobuses. El hombre encargado de la oficina por donde las mujeres tenían que pasar a ‘confesar su pecado’ es basto de lenguaje e irrespetuoso, “Es el segundo trabajo más antiguo del mundo” (Peri Rossi, 1989:164). En el argot popular significa que el primero es la prostitución, o sea, que las trata de prostitutas a todas ellas. No es un trabajo que plazca a Equis y durante los trayectos intenta pasar desapercibido. El autobús siempre va lleno de tristeza y de la culpa que cargan a costas todas las mujeres que van en él y no debería ser así, pero el aborto conlleva un estigma social, religioso y cultural que es muy difícil que las féminas se lo puedan sacar de encima fácilmente.

Una tarde cuando el viaje a Londres ya estaba organizado y cerrado para salir al día siguiente con las plazas dadas, se presentó una muchacha desesperada diciendo, que ya estaba en el límite de los tres-cuatro meses de embarazo y tenía que hacer este viaje, el encargado la trata mal, le falta el respeto y le dice que no hay espacio en este viaje para ella. Equis contempla la escena y se siente conmovido, la muchacha tiene un aspecto entre infantil y angelical y una expresión entre profunda tristeza y desesperación. Sin más remedio ella se va y Equis va a su encuentro y le sugiere, “Quizás haya una solución. Puedo llevarla si usted ocupa mi asiento, junto al conductor. Yo iré de pie. [. . .] —El autobús sale mañana —dijo Equis suavemente. —No tengo adonde ir —confesó ella, neutramente—. [. . .] Tengo una habitación, cerca. Si lo desea, puede quedarse. [. . .] —Gracias —dijo ella, simplemente” (Peri Rossi, 1989:169-170).

Cuando Graciela llega a casa muestra a Equis una carta de Morris invitándola a irse a África a recoger información sobre la infibulación practicada en niñas y mujeres que según Morris se hace para “. . .ser vendidas en matrimonio, concubinato u ofrecidas en los mercados de ropa y frutas” (Peri Rossi, 1989:171). Además de este comercio del cuerpo femenino la autora yuxtapone los hechos en la Alemania nazi de practicar experimentos en los cuerpos de mujeres embarazadas, “Acerca del nuevo cargamento de mujeres, el director de la Boyer dice, [. . .] a las autoridades alemanas: *«Las mujeres que nos enviaron esta vez esaban muy flacas y débiles. La mayoría padecían enfermedades infecciosas. Pudimos usarlas a todas, a pesar de ello. Ninguna sobrevivió. Esperamos nuevo cargamento en quince días. Con nuestro agradecimiento»*. (Peri Rossi, 1989:170). El cuerpo femenino carece de valor a no ser que pueda ser mercantilizado y esto forma una constante lucha de reivindicación que no ha cesado en toda la historia de la humanidad.

El autobús ya en camino de Londres con Lucía, —que es el nombre de la muchacha embarazada— ocupando el asiento de Equis al lado del conductor. Él percibe la fragilidad,

delicadeza y sensibilidad de ella y aprecia estas cualidades, esto le incita a hablar. Le habla sobre el teatro, escenario donde se representa la vida y uno la contempla desde su asiento. Sigue contando los sueños repetitivos que tiene acerca del teatro; va a ver una función, pero su asiento esta desubicado, de lado o de espaldas y por más que intente colocarlo de frente vuelve a la posición anterior, muy a menudo se pierde el espectáculo. A veces después de comprar la entrada y dirigirse a su butaca no puede encontrar la puerta de acceso, sube y baja escaleras interminables y a veces se ve en el escenario como actor que no se sabe el papel (Peri Rossi, 1989:173). Equis los llama, “. . .los sueños de la representación. [. . .] los hombres han inventado el teatro como simulacro de la vida [. . .] multiplicando así el juego de espejos: sueño que represento y en la representación a veces estoy dormido” (Peri Rossi, 1989:173). Estos sueños son simbólicos de cómo se siente un exiliado que no encuentra su lugar en el mundo porque ha perdido el de su origen y se ve reflejado en el espejo de dónde está y no en doóde quiere estar.

Lucía también comparte su mundo onírico con Equis, ella en sus sueños se ve como niña en ellos, aunque aparezca adulta, el sentimiento que tiene es de ser una muchacha. Las imágenes en el sueño se desdoblán, “He creído despertar, [. . .] y sigo mirándome como si fuera yo y otra al mismo tiempo” (Peri Rossi, 1989:173). Lucía piensa que los sueños se repiten, no muestran ni edad ni crecimiento, quizás tratan de detener el tiempo o mostrar lo que guardamos en el subconsciente y que por el ajeteo de la vida diurna no les prestamos atención.

El viaje de regreso fue muy silencioso la mayoría de las mujeres dormían. Equis sigue prendado y embargado por la mirada de Lucía, “. . . como en los sueños, Equis la miraba y se veía a sí mismo mirarla y de lejos miraba a los dos” (Peri Rossi, 1989:176-177). La poética del mundo onírico, es verse uno mismo en el otro. Llegando al destino, el mismo lugar del que salieron, con una gran diferencia, han dejado en otro país lo que las hacía culpables, ahora podrán seguir adelante con sus vidas con las cicatrices psicológicas que van a perdurar en más de una, en sus mentes por mucho tiempo. Lucía no acepta la compañía de Equis y se despide de él amablemente agradecida. Él reflexiona, “Nada sabemos de los seres que amamos, salvo la necesidad de su presencia” (Peri Rossi, 1989:177). Algo les une a Equis y Lucía, ambos sufren la experiencia del exilio, ella termina de desterrar la posible vida que llevaba en sus entrañas y el dejó su lugar de origen hace mucho tiempo.

Al regreso a casa el protagonista se encuentra a Graciela a punto de marcha hacia África preparada para hacer el estudio y reportaje sobre la infibulación, “¿Quieres venir? [. . .] —Creo

que esta vez me quedo —murmuró. —Hay viajes de los cuales no se regresa” (Peri Rossi, 1989:179). Esta frase Equis ya la pronunció anteriormente simplemente reitera el simbolismo del viaje en el cual se encuentra sometido pero esta vez se siente retenido y atrapado por las emociones que le ha provocado el encuentro con Lucía.

EL VIAJE, XX: UNA NAVE BLANCA. Graciela se embarca en una nave de color blanco y la voz del protagonista explica la mitología que hay detrás de pintar barcos blancos, “. . . a Equis le pareció de buen agüero: recordó la vieja superstición [. . .] no se pintaban las naves de ese color por miedo a que fueran descubiertas y cayeran en manos de piratas y enemigos. Pero los antiguos marinos de Nueva Inglaterra creían que las barcas blancas nunca se hundían, porque la luna las protegía” (Peri Rossi, 1989:180). Así Equis le dijo a Graciela, “. . . no harás el viaje sola. La luna te acompañará” (Peri Rossi, 1989:180). Despedir a Graciela es vivir otro exilio para Equis que ahora trata de encontrar a Lucía y anda por toda la ciudad buscándola, por el momento sin éxito.

EL VIAJE, XXI: EL ENIGMA. La novela se inició con el sueño de Equis ahora se cierra el círculo en el último Viaje con otro sueño que se le repite cada noche en forma de enigma que quiere resolver porque le atormenta, “¿*Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?*” (Peri Rossi, 1989:183). Lo repite muchas veces, pero no da con la respuesta. Un día va caminando por una calle cualquiera y ve un letrero que le llama la atención, “SENSACIONAL ESPECTÁCULO / TRES PASES CONTINUOS / PORNO-SEXY: SENSACIONALES TRAVESTIES ¿HOMBRES O MUJERES? / VÉALOS Y DECIDA USTED MISMO” (Peri Rossi, 1989:189). Equis mira las fotos con detenimiento y se da cuenta que una de ellas es Lucía. Compra una entrada para la función que se está representando. Lucía está vestida a manera de Marlene Dietrich y el otro personaje representa a Dolores del Río, hacen un número erótico-sensual-sexual jugando con las fantasías de un público mayormente masculino; sin determinar el género y transgrediendo los papeles tradicionales hombre/mujer en las relaciones binarias establecidas. Equis está descubriendo delante de sus ojos un mundo más acorde con su ser, “. . .era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. [. . .] La revelación era casi insoportable. Impregnaba todas las cosas. Pero delante de ella, solo cabía ser humilde” (Peri Rossi, 1989:195). Las palabras de Aristófanes encajan en esta escena transgresiva

de Dolores del Río y Marlene Dietrich “. . . el amor, considerado una vez como la armonía de los contrarios y otra como la unión de los semejantes, es en todos los casos el deseo de la unidad; es una idea que lleva a la metafísica la teoría de la psicología y de la física” (Platón, *El Banquete*, 2010:229). Equis confiesa a Lucía el sueño que le está atormentando cada noche, “Tengo un enigma en los sueños. Hay un sueño que se repite, opresivo, recurrente. En el sueño, un viejo rey, enamorado de su hija (y su hija eres tú, apareces en el sueño como la hija deseada por el rey que no se atreve a llamarla por su nombre, pero equivoca el de sus esposas y concubinas) propone una adivinanza a los pretendientes. Yo tengo que resolver el acertijo si quiero ser digno de la hija del rey” (Peri Rossi, 1989:195). Equis repite el enigma a Lucía y de repente se da cuenta que lo ha resuelto, “Viéndote, la [respuesta] he sabido: tú has sido la comprobación que esperaba. Esta noche podré tener el sueño, y en él, inscribir la solución. [. . .] la respuesta estaba en mi desde hace tiempo, [. . .] La respuesta es: su virilidad” (Peri Rossi, 1989:196). La virilidad simboliza la esencia del ser hombre, antes de todas las presiones sociales, del patriarcado y del dominio masculino como fuerza que se impone al otro sexo, la mujer. Como debía ser Adán en el Paraíso antes de la expulsión. El futuro de Equis queda inconcluso, “. . .y el escamoteo de la nueva conciencia del protagonista” (Cisternas y Valenzuela, 2017:156), tampoco se revela si la solución del enigma le dará paso a una estabilidad existencial.

Descripción 12. Última descripción del *Tapiz* y a modo de epílogo, pone punto final a la novela. En una breve nota, “Faltan enero, noviembre, diciembre y por lo menos, dos ríos del Paraíso” (no hay número de página). En ninguna de las descripciones se habla de estos segmentos que son profanos, no forman parte de la Creación según el Génesis, al final nos vuelve a recordar que el *Tapiz* está incompleto, el paso del tiempo lo mutiló, por lo tanto, es una Creación imperfecta, incompleta e inacabada, alude a que queda mucho por hacer y deja la novela abierta sin conclusión.

3.3 Amor y exilio como posibilidad de integración: *Solitario de amor* (1988)

Nunca amamos a nadie:
amamos, sólo, la idea que tenemos de alguien.
Lo que amamos es un concepto nuestro,
es decir, a nosotros mismos.
Fernando Pessoa²⁵²

El texto *Solitario de amor* forma parte de la escritura de exilio de Cristina Peri Rossi. Lo escribió después de *La nave de los locos* (1984). La autora explica “A veces me han preguntado [. . .] porqué después de haber publicado una novela como “la nave de los locos”, [. . .] pasé a una novela lírica, intensamente erótica y subjetiva: “Solitario de amor”, la descripción del delirio amoroso. [. . .] “No hablo con mi voz // hablo con mis voces”, decía Alejandra Pizarnik. Mi voz me contesta, me responde, me interpela. Es mi espejo, y a la vez, mi interlocutora. Me corrige, me sugiere y a veces, me repudia” (Peri Rossi: 3).²⁵³ La multiplicidad de voces que viven en la autora le dan ese abanico del lenguaje tan diverso y rico para escribir textos de exuberantes diferencias.

La novela *Solitario*. . . consta de veintiséis capítulos no numerados solo marcados por espacios en blanco como pausas al continuo de la narración. Si en *La nave*. . . la pasión era casi inexistente por el distanciamiento emocional del protagonista Equis, En *Solitario*. . . es todo lo contrario. El texto narra una relación amorosa/pasional obsesiva, absorbente, subjetiva, fetichista y alienante. Está escrita en primera persona del singular ‘yo’, la voz del amante es masculina, aunque como Peri Rossi afirma, “[E]s la primera vez que me identifico con la voz que narra. Y en ese sentido es mi libro más autobiográfico”.²⁵⁴ Esto sugiere un travestismo entre la voz autoral-narradora y el protagonista que se analizará más adelante. En otro instante, sobre el uso del ‘yo’ la autora dijo “Ya sabemos que la primera persona acerca [. . .] Cuando elijo el lirismo, [. . .] elijo la primera persona. [. . .] De manera que es una elección determinada por la emoción que quiero suscitar” (Gilmour, 2000:133).²⁵⁵ El objeto amado se llama Aída y es contada y creada por la voz

²⁵² <https://www.zendalibros.com/20-aforismos-de-fernando-pessoa/> Consultado el 27 de abril de 2021.

²⁵³ Esta cita proviene de uno de los documentos de archivo de la autora. No tiene título, solo su nombre encabeza el documento. MSH/LAT 0080, Cristina Peri Rossi Papers, Department of Rare Books and Special Collections, Hesburgh Libraries of Notre Dame. Consultado: 18 de marzo, 2022.

²⁵⁴ Camps, Susana. “La pasión desde la pasión: Entrevista con Cristina Peri Rossi.” *Quimera* 81. Sept. 1988:40-49. Citado por Nicola Gilmour en su artículo, “Mothers, Muses and Male Narrators: Narrative, Transvestism, and Metafiction in Cristina Peri Rossi’s *Solitario de amor*. *Confluencia*. Spring 2000, vol. 15 No. 2, pp. 122-136

²⁵⁵ Gilmour, Nicola. “Una entrevista con Cristina Peri Rossi”. *JILAS – Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6:1, July 2000. https://www.academia.edu/6009044/Una_entrevista_con_Cristina_Peri_Rossi. Consultado: 12 de julio del 2020.

del anunciante. Aída tiene muy poca intervención como hablante, es el narrador quien la cuenta y construye. La mujer no representa solo el objeto amado, sino que simboliza la madre, la tierra, la naturaleza, todo lo relacionado con la vida primigenia. Es un texto complejo pero las incesantes y repetidas idas y venidas del amante solitario a casa de Aída y los contactos corporales-sexuales dan un ritmo al texto desesperante y poético al mismo tiempo. El exilio está presente y latente en la relación amorosa del protagonista-narrador. El amante innombrable trata obsesivamente de poseer a Aída, ciegamente obcecado por una imagen de la amada creada se desplaza del mundo fenoménico al centro genésico de toda creación “—Todo regreso es memoria del primer duelo — le digo a Aída, en tanto intervengo en su sexo, y su cara, al borde del placer, tiene todas las huellas de este largo y doloroso viaje a los orígenes” (Peri Rossi, 1989: 38).²⁵⁶

Tanto el amor como la muerte son temas existenciales que atañen al ser humano y a través de la historia pensadores y filósofos han tratado de darles definiciones y explicaciones razonables a la complejidad que estos crean. Centrándonos en el amor vamos a ver lo que dicen filósofos de diferentes épocas. Platón en *El Banquete* analiza la naturaleza del amor y concluye, “. . . [el amor] es lo bello y lo bueno [. . .] en una sola palabra: la belleza. Pero es preciso comprender bien lo que es amar lo bello: es desear apropiárselo y poseerlo siempre para ser feliz” (Platón, 2019: 232).²⁵⁷ Ovidio en su texto *Arte Amatoris* da una guía de conductas prescriptivas, “Si alguien entre la gente no conoce el arte de amar, que lea esta obra y, al concluir el poema, que ame instruido entonces” (Ovidio, 2015:79).²⁵⁸ Ovidio considera que el amor requiere unos conocimientos y un aprendizaje, no se puede dejar a la intuición. El amante tiene que escoger el objeto amado, “Primero procura buscarte aquello que quieres amar, [. . .] La siguiente tarea es conquistar a una muchacha que te guste. La tercera es que dure el amor largo tiempo. Esta será la forma de obrar” (Ovidio, 2015:81-82).²⁵⁹ El protagonista de la novela actúa de una manera neurótica e impetuosa solo le guía el deseo de estar y poseer a la amada no parece haber leído ningún texto sobre el amor. Julia Kristeva opina, “. . . el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura. Singular, no lo admito más que en primera persona” (Kristeva, 1987:1).²⁶⁰ Esto añadiría a lo que se ha dicho antes sobre el porqué

²⁵⁶ Narváez, Carlos Raúl. “Eros y Thanatos en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi”. *Alba de América*, Vol. 10 No.18-19, Julio 1992, p. 248.

²⁵⁷ Platón. *Diálogos. Gorgias. Fedón. El banquete*. Introducción, Carlos García Gual. Traducción, Luis Roig de Lluis. Barcelona: Austral, 2019.

²⁵⁸ Ovidio. *Arte de amar. Remedios de amor*. Introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, España, Argentina y Colombia: Siglo Veintiuno, 1987.

la autora escogió la voz del ‘yo’ para el relato. El filósofo español José Ortega y Gasset escribió *Estudios sobre el amor*, un texto basado en los artículos ensayísticos publicados en el periódico *El Sol* durante los años 1926-27.²⁶¹ Este autor elucubra en la diferencia y para él confusión entre el apetito y el deseo y el amor. Así afirma, “. . .el deseo muere automáticamente cuando se logra; fenece al satisfacerse. El amor en cambio, es un eterno insatisfecho. [. . .] En el acto amoroso, la persona sale fuera de sí; es tal vez el máximo ensayo que la Naturaleza hace para que cada cual salga de sí mismo hacia otra cosa. No ella hacia mí, sino yo gravito hacia ella” (Ortega y Gasset, 2019:58).²⁶² El amante de *Solitario*. . . tiene una personalidad narcisista, por lo tanto, este viaje hacia el otro lo hace, pero siempre regresa a sí mismo. Ortega y Gasset sintetiza el amor en, “Tres facciones o rasgos [. . .] las tres comunes al amor y odio: son centrifugas, son un ir virtual hacia el objeto; y son continuas y fluidas” (Ortega y Gasset, 2019:62).

Toda la acción revuelve sobre los encuentros sexuales realizados y los frustrados entre el amante-narrador y Aída. El relato se desarrolla en un ambiente cerrado, casi claustrofóbico. Los amantes no viven juntos por lo tanto los espacios se concentran en casa de Aída, esto origina una serie de continuos desplazamientos por parte del amante. Los sueños, el mundo onírico de cada individuo es un subtexto que permite comparar deseos y el imaginario de los amantes. La relación se nutre de la pasión intensa que el narrador siente por Aída, él es el creador de Aída, le da vida y la hace eterna. El protagonista para no perder el recuerdo ni las vivencias amorosas que ha experimentado con ella la quiere encapsular convirtiéndola en pieza de arte, textual y escultórica. Por eso la va describiendo a pedazos, fragmentada, como si estuviera trabajando una pieza de barro en sus manos para llegar a conseguir la figura de un cuerpo perfecto, como es el de Aída para él. El narrador es el protagonista e hilo conductor del relato, su nombre nunca se revela, permanece innominado. Aída tiene un hijo de su anterior matrimonio y es lo que más precia en su vida. Raúl, personaje *alter ego* y subconsciente del narrador es psiquiatra y le va dando consejos sobre el amor y la psicología humana a lo largo del texto, son generalizaciones la mayoría de las veces, y tanto van dirigidos al protagonista, tratando de que se dé cuenta del error en que está metido, como al lector.

²⁶¹ Molinuevo, José Luis, prologuista de *Estudios sobre el amor* de José Ortega y Gasset. Madrid, México, Buenos Aires-Santiago: Edaf, 2019 (p. 23).

²⁶² Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid, México, Buenos Aires-Santiago: Edaf, 2019.

El texto se construye a través del eje principal que es la relación erótico-amorosa y obsesiva entre los amantes, ella es el objeto del deseo. Otros focos no menos relevantes son, el fetichismo, los espacios interiores, exteriores, los que aparecen en sus respectivos sueños, el exilio, figuras retóricas como la alegoría, las interacciones entre los personajes y la soledad del amante. Ya desde el inicio del texto el lector se da cuenta que Aída es una construcción del protagonista, él la va confeccionando a medida que la escribe y describe. Nicola Gilmour cree que realmente estamos delante de:

. . . a representation of birth of the writing subject and linking its metafictionality to the use of masculine first-person voice that so characterizes Peri Rossi's narrative Works. It is my contention that two parallel structures of desire are present in the novel: on the one hand, the desire of narrator for complete fusion with Aída, a sexual and psychological desire which is reflected in the frequently used image of the child's yearning for oneness with its mother; on the other hand, on metafictional level, the desire for utopian fullness of representation sought by an artist in the construction of his or her artwork. [. . . una representación del nacimiento del sujeto escritor y vinculando su metaficcionalidad al uso de la voz masculina en primera persona que tanto caracteriza la obra narrativa de Peri Rossi. Sostengo que en la novela están presentes dos estructuras paralelas de deseo: por un lado, el deseo del narrador de fusión completa con Aída, un deseo sexual y psicológico que se refleja en la imagen frecuentemente utilizada del anhelo de unión del niño con su madre; por otro lado, en el nivel metaficcional, el deseo de plenitud utópica de representación que busca un artista en la construcción de su obra de arte] (Gilmour, 2000:123).²⁶³

Trazando un paralelo entre la necesidad que el amante tiene de mantener viva y cercana la memoria de Aída, adopta la escritura para este cometido, también los exiliados se refugiaron en la escritura para testimoniar sus experiencias y reducir el sentimiento de pérdida del origen; se puede afirmar que la escritura es el museo sin vitrinas ni polvo que conserva lo más preciado de la memoria y se puede visitar en cualquier momento.

Al ser una relación obsesiva pasional hay una tendencia a repetir las mismas acciones a lo largo de la novela. Para un análisis crítico más conciso hemos acotado el eje de los encuentros eróticos sexuales. Aída es el cuerpo tanto del texto como del deseo pasional además es un cuerpo escultórico, una creación artística, como ya se ha dicho, del amante-narrador. No es una relación amorosa estable, al no tener un espacio común el amante-narrador está en continuo movimiento yendo y viniendo, sin saber si Aída le va a recibir o no, o sea, en cada ida y venida experimenta el exilio y el desplazamiento con el deseo de ser acogido. Ella se muestra fría, pasiva y distante;

²⁶³ Gilmour, Nicola. "Mothers, Muses, and Male Narrators: Narrative Transvestism and Metafiction in Cristina Peri Rossi's *Solitario de amor*". *Confluencia*, Spring 2000, Vol. 15, No. 2, p. 130.

parece gozar de las relaciones sexuales, pero no las inicia. Los encuentros erótico-sexuales están relatados desde el punto de mira del amante-narrador por eso no oímos la propia voz de Aída ya que siempre está bajo la mirada de él que puede llegar a ser opresora.

A la madrugada después de haber pasado la noche juntos, Aída le dice, “—Mejor te vas, no quiero que el niño te encuentre al despertarse. [. . .] Me gustaría quedarme un poco más en tu casa [. . .] Sale del amor con un extraordinario vigor para las cosas cotidianas” (Peeri Rossi, 1989:9). El amante se siente frustrado, ella no atiende a sus necesidades. Aída se siente satisfecha después del acto amoroso y gira página como si se tratara de un libro para seguir con los quehaceres de la vida diaria. Él le pide más tiempo para estar en su regazo, pero ella no se lo concede. El anhelo insatisfecho es común del amor romántico asimismo el miedo a perder el objeto amado lleva al amante-narrador a un estado de angustia constante. La descripción de los actos amorosos erótico-sexuales se repiten a lo largo de la novela con muy pocas variaciones,

El lenguaje es el gran artífice de esta historia, la autora con el sabio manejo de la construcción narrativa y la alegoría, “. . .serves as a structuring principal, linking the singular case to its abstract, universal meaning.” [. . .sirve como estructura principal, vinculando el caso singular con su significado abstracto y universal] (Schmidt, 1990:218)²⁶⁴, así consigue crear un monólogo interior especular del protagonista. La relación amorosa ya se ha roto cuando el narrador empieza a recordar la historia de su pasión/obsesión, la escritura es la (re)construcción de esta experiencia y la cuenta en tiempo presente y en el espacio mental del protagonista, eso hace que el lector se implique y sienta estar viendo un filme. No obstante, no se descubrirá que Aída ha dejado al narrador hasta el último capítulo, o sea que estamos ante un texto metadieético por el factor de circularidad.

El protagonista hace un ejercicio de memoria e imaginación, de acuerdo con Nicola Gilmour, “. . .in an attempt to, bridge the divide between language and materiality the narrator reconstructs Aída part by part, modeling his words on her flesh, [. . .] remembered and dismembered body as a kind of mould [. . .en un intento de salvar la brecha entre el lenguaje y la materialidad, el narrador reconstruye a Aída parte por parte, modelando sus palabras en su carne, [. . .] cuerpo recordado y desmembrado como una especie de molde]: ‘Primero muevo mis dedos en el aire [. . .] luego les voy dando forma, como si se tratara de un molde. Debo intentar que mis

²⁶⁴ Schmidt, A Cynthia. “A Satiric Perspective on the Experience of Exile in the Short Fiction of Cristina Peri Rossi”. *The Americas Review*. Vol. 18, Nos. 3-4, 1990.

manos tengan la redondez y la profundidad adecuadas para tus senos. Cuando creo que he diseñado el receptáculo ideal para ellos, desciendo bruscamente por el aire, como un ave de presa, y los atrapo” (Gilmour, 2000:130)²⁶⁵. La descripción de cómo el amante se prepara para tocar los pechos de la amada y luego se lanza de forma depredadora hacia ellos, teje un discurso híbrido con características femeninas y masculinas. La yuxtaposición de estas acciones, una poética y otra directa al objetivo, sobre el cuerpo de la mujer es un intento de confundir la línea divisoria entre los estereotipos de actuación masculina y lo que se espera de una fémica.

El texto se inicia con una confrontación y contraste de género. Aída comenta (siempre a través de la voz del narrador) que está recibiendo llamadas telefónicas de un desconocido que solo osa decir “Hola” (Peri Rossi, 1989:7). La pregunta salta, “¿Cómo sabes que es un hombre? Las mujeres son más valientes —dice Aída” (Peri Rossi, 1989:7). Con esta pequeña comparación entre géneros, el lector se inmersa en la inestabilidad y la duda de saber si el enamorado es hombre o mujer. Así poco a poco va deconstruyendo el discurso patriarcal basado en líneas diáfanas para crear un discurso travestido y transgresor. El objetivo de Peri Rossi es desestructurar los binomios culturales a través de sus relatos, difuminando las fronteras que marcan estos conceptos para crear un mundo más cercano a la realidad. A través de la ficción del relato se destruye el mundo ficticio creado por la sociedad dominada por el poder patriarcal. Aída es una mujer independiente que no quiere pertenecer a nadie “Nunca quise ser el sueño de ningún hombre: yo soy mi propio sueño — dice Aída” (Peri Rossi, 1989:149). A través de este relato se crea una fusión de los géneros binarios cuestionando el canon cultural sobre el sexo.

El título de la novela ilustra lo que es la relación amorosa, el amante-narrador es quien padece el deseo inalcanzable de poseer a Aída en su soledad. Él es el sujeto paciente, su amor va en una sola dirección, no hay reciprocidad, en cuanto al sexo, hay consentimiento, pero el lector nunca siente que Aída goce o no sexualmente. Ella es el objeto, el cuerpo deseado que en muchas ocasiones se hace de rogar, actúa fríamente, es una mujer profesional independiente, “. . . Aída, [. . .] no puede creer en el lirismo de nadie. Ni en el mío. De modo que estoy condenado a vivirlo en soledad” (Peri Rossi, 1989:8). A Aída nunca se le escapa una palabra dulce de cariño hacia su amante, su relación con los hombres, excepto su hijo, es de desprecio y el contacto sexual es un paréntesis en la vida diaria, “. . . una isla fugitiva en el mar espeso de la rutina. [. . .] Yo en cambio,

²⁶⁵ Gilmour, Nicola. “Mothers, Muses, and Male Narrators: Narrative Transvestism and Metafiction in Cristina Peri Rossi’s *Solitario de amor*”. *Confluencia*, Spring 2000, Vol. 15, No. 2, p. 130.

naufrajo en nebulosas olas lejanas: el amor me traslada, me transporta, me separa de las cosas” (Peri Rossi, 1989:9-10). Esta misma observación la subscribe Mark Millington “. . . [el narrador] colma las páginas de la novela con descripciones del cuerpo de Aída mientras que su propio cuerpo queda totalmente invisible: su cuerpo no se describe y apenas si se menciona que Aída lo haya tocado” (Millington, 2002:44).²⁶⁶ A lo largo del texto el narrador-amante cuenta su pasión erótica por el cuerpo de Aída, como se aproxima a ese cuerpo, como lo adora, lo admira y lo desea hasta el punto de que quiere vivir dentro de él. Esta pasión obsesiva ha llevado al narrador al total abandono personal, ha dejado de existir como ser social, solo adquiere vida cuando está con Aída o piensa en ella. El amor es alineación, la reciprocidad no existe es una falacia un constructo de la sociedad patriarcal. La autora lleva el deseo erótico-amoroso a un punto límite de aniquilación y destrucción del amante.

La mirada del amante-narrador proviene de un ojo panóptico fuera del tiempo y que se ha ido focalizando en una mirada especular, “Mi mirada (mi múltiple mirada: te miro desde el pasado remoto del mar y de la piedra, del hombre y de la mujer neolíticos [. . .] del volcán que nos arrojó [. . .] te miro desde otros que no son enteramente yo y sin embargo; te miro desde la fría lucidez de tu madre y la confusa pasión de tu padre, [. . .] te miro desde mi avergonzado macho cabrío y desde mi parte de mujer enamorada de otra mujer” (Peri Rossi, 1989:11-12). Es la mirada universal antes de la diferenciación de los sexos.

Entre los temas que propone la novela se encuentra el exilio, representado por el amante-narrador que solo visita la casa de Aída, es un eterno extranjero, no puede entrar a no ser que ella le dé permiso. Cuando ella le dice que se marche el intervalo de espera hasta el próximo recibimiento se le hace desesperante al amante-narrador, esta pasión tiene un juego constante de expulsión/regreso e incertidumbre, “. . . solo cuando abandono la casa de Aída consigo romper la fascinación del tiempo cristalizado, en la que he flotado, pez sonámbulo. Salgo a la calle, arrojado de mi estanque. Súbitamente, aparecen, [. . .] brutales, los sonidos. [. . .] Nazco violentamente al sol y al ruido. [. . .] Nazco y de inmediato soy expulsado a una isla de hormigón y de cemento [. . .] Destetado demasiado pronto, soy el huérfano de Aída en un mundo que no conozco y que me hiere con su luz violenta [. . .] Camino sin rumbo, viajero extraviado en una tierra colonizada por

²⁶⁶ Millington, Mark. “Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska”. *Dossiers Feministes. Masculinitats: Mites, De/construccions i Mascarades*. No. 6 enero 2002, pp. 37-49. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102436> Consultado: 7 marzo, 2022.

otros. [. . .] he perdido la identidad” (Peri Rossi, 1989:13). El pez es metáfora del miembro masculino, pero no representa ninguna agresividad porque se desliza y flota suavemente sin la violencia de la penetración. Otro ejemplo del exilio es como se siente el amante cuando sale de la casa de Aída, arrojado, perdido nace a un lugar inhóspito sin estar preparado para desvincularse del origen, por lo tanto, es doloroso. Aparece la voz de Raúl, psiquiatra y *alter ego* del protagonista que representa lo razonable, “—Contra la neurosis y el delirio, lo mejor es someterse a una rutina, como a una dieta —dice Raúl—. Si se consigue ordenar los actos, día a día, posiblemente se organice la estructura interior” (Peri Rossi, 1989:13). No se puede estructurar la pasión, es impetuosa actúa por pulsaciones no razonamientos no se puede someter es libre.

Solitario de amor es un texto memorialístico, el amante-narrador necesita (des)escribir lo que siente, como vive esta pasión que lo tiene totalmente alienado de su vida común, pero también el hecho de contar el cuerpo de Aída y el erotismo que envuelve esta relación es para aferrarla a su realidad y no creer que fue un sueño lo que vivió. El protagonista ha perdido la noción del tiempo, vive en un espacio temporal mental. Según Palacios Espinoza “La preponderancia del yo liminal en la construcción narrativa produce un eco de autoreconocimiento y una declaración de la identidad, pues es el narrador el que da la voz a la trama erótica [. . .] pasajero [el amante] del viaje a través de la relación sexual permite que el narrador autodiegético transgreda intencionalmente la monotonía del tiempo en movimiento” (Palacios Espinoza, 2017:11). El amante está en un permanente umbral, tanto por el desplazamiento camino de la casa de Aída como en el trayecto sexual, el tiempo está fuera de toda medida real.

El amante-narrador visualiza el cuerpo de Aída como un lienzo o página en blanco que lo invita a descubrir el lenguaje, “Es un desnudo limpio [Aída]. [. . .] Entonces las palabras [. . .] aparecen, súbitamente, ellas también desnudas, frescas [. . .] crudas, con toda su potencia, con todo su peso, desprendidas del uso, en toda su pureza, como si se hubieran bañado en una fuente primigenia. Como si Aída las hubiera parido. [. . .] . . . nazco entre las sábanas de Aída y conmigo nacen otras palabras, otros sonidos, muerte y resurrección” (Peri Rossi, 1989:14-15). La reiteración de mujer-madre y amante-hijo se da a lo largo de toda la novela. El protagonista no quiere solo penetrar a Aída, quiere estar dentro del cuerpo de ella en una comunión total como el feto vive dentro de la madre. Según López-Baralt, el ‘yo’ lírico “. . .sabe que la culminación de la

identidad propia es nacer en el otro. Es abolir las diferencias que nos separan e instalarse (sic) en el plano paradisíaco de la unificación última” (López-Baralt, 2003:6).²⁶⁷

El cuerpo figura un mapa, una ciudad, un espacio, un locus. Él ve los senos de Aída como dos ciudades con un río en medio que las separa (Peri Rossi, 1989:17). Este símil hila el discurso sobre la ciudad, “La que se eleva en la orilla izquierda del río debe ser Bilbilis [. . .] La ciudad desaparecida. [. . .] —Sólo (sic) amas ciudades que ya no existen —murmura Aída” (Peri Rossi, 1989:18).²⁶⁸ Ciertamente Aída con su comentario denuncia el carácter obsesivo del amante que demuestra la tendencia a quedar atrapado en el pasado y se le hace difícil el movimiento hacia delante. El protagonista añade lo que Aída hace cuando siente angustia, “Cuando Aída sufre una crisis de angustia, se dirige, como una (sic) autómatas, a la nueva estación de trenes, brillante e iluminada como un aeropuerto, repleta de viajeros que van y vienen [. . .] Yo, que la amo, la sigo un poco de lejos, aunque sé que si interviniera [. . .] no me reconocería” (Peri Rossi, 1989:23). La hermenéutica de la estación como lugar de movimiento humano, personas en tránsito con destino o no, lugar donde la identidad se borra, espacio del extranjero y de lo extraño donde se pueden dar encuentros fortuitos es un recurso literario. El amante estea al acecho del andar de Aída actuando como un acosador porque en el fondo teme no ser reconocido por ella, crea ambigüedad en el tiempo no sabemos si se trata de una analepsis o prolepsis.

La vida onírica, lo que ocurre en el sueño es lo misterioso lo que no puede ver la luz, Aída en hoteles, otra referencia a un espacio donde la identidad se camufla y propone sentimientos de desarraigo:

Aída sueña con hoteles vacíos, en una ciudad que no conoce, en una calle súbitamente desierta, en un país extraño. [. . .] Sola, como una extranjera amnésica, anestesiada, que ha olvidado la razón de su viaje. Exiliada en un territorio desconocido, del cual ignora la lengua, las costumbres, los vestidos, la tradición. Noche a noche se sumerge en el sueño como en un continente desconocido [. . .] cada noche hay un hotel diferente, que mira con aversión [. . .] . . . los insidiosos hoteles flotantes de un sueño simbólico, de un sueño repetitivo como una cifra obsesiva cuyo secreto se nos escapa. —No quiero [Aída] más hoteles, no más, no más [. . .] He de construirle una casa nocturna [. . .] Una casa como el vientre de su madre (Peri Rossi, 1989:24-25).

²⁶⁷ Citado en, Una trayectoria amorosa: De Pedro Salinas a Cristina Peri Rossi de Christina Karageorgou. *Acta Poética*, 224-2 Otoño 2003, p. 6 (185). <https://elibro-net.sire.ub.edu/en/ereader/craiub/25985> consultado el 28 de diciembre, 2020.

²⁶⁸ “Ciutat dels celtibers lusons localitzada al Cerro de la Bámbole (Huermeda, prop de Calataiud)”. De acuerdo con la *Enciclopedia Catalana* esta ciudad perteneció a los celtiberos lusones y está localizada en el cerro de la Bámbole cerca de Calatayud. <https://www.enciclopedia.cat/search/site/Bilbilis> Consultado: 12 de abril, 2022.

El protagonista se proyecta en la voz de Aída y quiere construir un útero para ella para que a través de la regresión ella se pueda liberar de los sueños nefastos. El amante es camaleónico se camufla en el lenguaje representándose tanto como hombre como mujer, creando una unidad de género que fluye de un canon a otro sin fisuras ni aristas.

En los sueños cabe todo y es una manera de representar otros espacios simbólicos en un texto. El narrador sueña, “Y yo —que sueño barcos que se desplazan velozmente hacia un destino que sólo (sic) yo intuyo, entre el temor y la pena— “(Peri Rossi, 1989:26). Comparando los sueños de Aída y los del amante, hay una cierta discordancia en la sinestesia, pero ambos apelan a la alegoría del viaje. Aída está en hoteles, un espacio de tránsito mientras el protagonista sueña en barcos, pero él no se encuentra dentro de ellos, solo los admira. La voz masculina quiere proteger a Aída, “Yo debería desplazar [. . .] esos hoteles por donde deambulas nocturnamente, como una extranjera perdida. Yo, que sueño vertiginosamente barcos que conducen a alguna parte [. . .] Barcos que se deslizan entre otros barcos, llenos de pasajeros que ignoran el rumbo, que desconocen el destino. [. . .] No son barcos fantasmas: [. . .] creo que desplazan a viajeros fantasmales, que han perdido el sentido del tiempo y del espacio” (Peri Rossi, 1989:27).²⁶⁹ En pocos momentos hemos oído esta voz masculina en tono paternalista, simultáneamente piensa en ayudar a Aída a deshacerse de los hoteles en sus sueños y se siente satisfecho porque él sí sabe a dónde va, con lo cual el discurso patriarcal se refuerza, no obstante toda la novela desarrolla unos discursos inestables que transgreden los cánones. La obsesión de esta pasión ha hecho que el protagonista haya perdido toda noción de tiempo y espacio tanto social como privado. Él se identifica con estos pasajeros de los barcos fantasma, “Hipnotizado por la contemplación de Aída, soy un hombre de ningún lugar, de cualquier tiempo” (Peri Rossi, 1989:27). Exiliado y desterrado de su origen que ni recuerda ha perdido toda identidad.

Sin lugar a duda la obsesión del amante por el cuerpo de Aída lo lleva al fetichismo focalizando su mirada en el sexo de ella, los senos, el clítoris, el vello púbico, las sandalias por el hecho de que el pie/falo penetra la sandalia. Los pies pueden ser puntos eróticos, pero el protagonista no se fija en otras zonas erógenas y de placer del cuerpo femenino. Es una omisión que lleva a la reflexión de porqué la autora no remarcó otras zonas del cuerpo que originan placer.

²⁶⁹ La imagen del barco es una constante en la literatura de Peri Rossi, representa la distancia del océano entre ambos continentes, Europa y América. Ella misma llegó a Barcelona en barco, lo cual es también una alusión a su exilio.

Se diría que es una mirada muy masculina, directa a lo que le excita y le da placer a él y no a la amada. Múltiples veces describe los senos de Aída, su tamaño, como da forma a sus manos para agarrarlos sin que quede nada sin cubrir. El verlos a través de la blusa y sobre todo los pezones le infringen gran atracción y excitación sexual, “—No me amas a mí, amas tu mirada —dice Aída, inseducible” (Peri Rossi, 1989:28). Estas palabras dichas por ella manifiestan que el amante-narrador está enamorado del propio amor que siente por Aída no de ella.

Ahondando un poco más en el fetichismo representado por la ropa y partes del cuerpo femenino. Veamos la ropa que viste Aída. Ella tiene mucha apetencia por el negro, blusas de satén de textura resbaladiza y suave, ropa interior con puntillas y transparentes, una malla que la cubre como segunda piel. Lo que no se ve, pero se sugiere es tremendamente seductor y despierta la fantasía y el apetito sexual. Ana Rossetti observa el cambio que sufre la ropa interior femenina desde la infancia de la niña hasta convertirse en mujer; en cambio el hombre siempre usa la misma. Ciertas prendas tienen una gran atracción en el imaginario masculino. A la ropa interior femenina cuando es sofisticada se le llama —lencería—. Siguiendo el análisis de Rossetti, “Se dice lencería e inmediatamente los dedos se hacen trepadores por la pulida media, tras haber enlazado una ajorca en los tobillos. Dedos sabios que saben hasta dónde es posible contener el atrevimiento, y cuándo se hace innecesaria la cautela, pues la demora ya es insoportable. [. . .] Lencería. Y los dedos son audaces. Infringiendo apretadas cinturillas descienden veloces por el vientre, o alzan faldas y se pierden en sus vuelos [. . .] Al clasificar la ropa interior como lencería se le otorga instantáneamente un rango especial: como si su cualidad funcional desapareciera para adquirir, en cambio, el prestigio de la sofisticación” (16-17),²⁷⁰ y el valor de la seducción erótica.

La metáfora del órgano masculino como llave que abre la puerta del deseo sexual femenino, “El sexo de Aída es una cerradura. Intervengo en él como el extranjero dotado de una llave que abre una puerta para explorar la casa extraña. Yo soy ese extranjero [. . .] El navegante perdido. El apátrida del tiempo y del espacio. Yo soy ese extraño. [. . .] puesto que mi cuerpo es diferente al suyo y mi sexo es una llave, no una casa” (Peri Rossi, 1989: 35). La sensación de extrañeza a pesar de poseer la llave explica la impenetrabilidad de los sentimientos por ser intransferibles y la soledad del amor. Raúl que está jugando al solitario a las cartas expresa, “—Hay una sola casa en la vida de cada uno [. . .] Y es la casa de la infancia. En ésta (sic) nos quedamos para siempre. Las demás sólo (sic) son simulacros, sucedáneos” (Peri Rossi, 1989: 36). El significado simbólico de

²⁷⁰ Rossetti, Ana. *Prendas íntimas. El tejido de la seducción*. Madrid: Temas de Hoy, 1989.

la casa es argumentado por María Zambrano al citar al filósofo alemán Max Scheler, “. . . en *El puesto del hombre en el cosmos* describe la situación del hombre como la de alguien que no tiene un espacio propio, una casa. [. . .] se siente rechazado porque no se siente amado; perseguido, porque nadie le abre la puerta de su casa, de ese lugar que necesita” (Zambrano, 2010:92).²⁷¹ El filósofo Bela Fisher en su texto *The Human Exile* (1974) también reflexiona sobre el significado de la casa, “Home is the cradle of life [. . .] Human beings are born into a home [. . .] in this inseparable unity of life and home is the ultimate source of man’s hope. [. . .] As his home becomes part of his self, his life evolves into a homelike existence of togetherness, a constant yearning for belonging.” [. . . el hogar es la cuna de la vida [. . .] Los seres humanos nacen en un hogar [. . .] en esta unidad inseparable de vida y en el hogar está la fuente última de la esperanza del hombre [. . .] a medida que su hogar se convierte en parte de sí mismo, su vida evoluciona hacia una existencia hogareña de unión, un anhelo constante de pertenencia] (Fisher, 1974:17-18). La casa simboliza el útero materno donde el nuevo ser se desarrolla y finalmente es expulsado encontrándose en un lugar inhóspito enfrentándose a su eterna soledad.

Se cree que el amor mitiga la angustia de la existencia, engendrando el anhelo de comunión entre cuerpo y espíritu de los amantes. No obstante, en la novela *Solitario*. . . vemos como el amante no logra traspasar la barrera del otro y se hunde en la locura y la alienación. Aunque posee la llave de la casa no consigue entrar y vivir cómodamente en ella. Además, hay que considerar que la penetración del hombre en la mujer simboliza el umbral del regreso al paraíso perdido, o sea, el útero materno, “. . . me deslizo con ella, en la pequeña balsa de su sexo, hacia los remotos orígenes” (Peri Rossi, 1989:37). Más adelante sigue con esta misma idea, “—Vamos —murmura Aída, [. . .] y el plural me rodea como la bolsa natal, como la húmeda placenta, burbuja de vidrio donde el mundo se refleja, y yo en él” (Peri Rossi, 1989:38). En este punto de la novela se advierte un cambio progresivo de la voz de Aída. El narrador usa la primera persona subplantando la voz de Ella. Aída, aparentemente, es más autónoma y esto refleja que el protagonista empieza a revelar al lector la realidad de esta relación pasional. Así se expresa este cambio de tono, “Ahora mi sexo (mi sexo de extranjero, de apátrida, de otro) es un cordón. Hilo umbilical que enlaza el sexo de Aída (casa) con el mundo exterior. Yo soy vengo de *dehors*, ella es el *dedans*. Condenados a este solo ligamen, a esta sola juntura: ser la llave cualquiera que abre la casa, el cordón umbilical que

²⁷¹ María Zambrano cita a Scheler en su texto *Claros del bosque* (1993:33). Esta cita proviene del texto “*Figuras de la vida anímica. El Corazón según María Zambrano* (2010:92) de Gabriel Astey.

cortarás [. . .] para separar al hijo de la madre . . .] para siempre huérfano” (Peri Rossi, 1989:39). Parece que el protagonista menosprecia la sexualidad masculina que se reduce a una llave sin importar que puerta abre y lo que realmente desea es regresar al útero materno, volver a la morada primigenia.

Raúl amplifica el sentimiento de dualidad amante-hijo:

—Los hombres —dice Raúl— nunca dejan de ser niños. Y las mujeres nunca son más que madres. Se deja a una madre para hacer madre a otra mujer. Se abandona [. . .] a la madre original, para cometer, con la adoptiva, el incesto anhelado. Una nos da de comer de niños; la otra nos alimenta cuando ya somos adultos. Bebemos del seno primigenio al nacer, bebemos del seno vicario el resto de la vida. [. . .] Somos los huérfanos eternos, los niños nostálgicos, los cachorros nerviosos, neuróticos, mimados. [. . .] —La orfandad no nos deja crecer —dice Raúl—, y nosotros no las dejamos crecer a ellas. A punto de ser mujeres, las convertimos [. . .] en madres: es nuestra manera de seguir siendo niños (Peri Rossi, 1989:39-40).

En este caso, se trata de una simbiosis negativa la relación binaria hombre/mujer. Tal como expresa Raúl el crecimiento queda obturado, no hay un paso hacia la autonomía de los sujetos. El personaje de Aída lucha constantemente para salir de esta trampa del amor mostrándose fuerte ante las peticiones del amante. Peri Rossi define a la mujer independiente así, “Y las mujeres rebeldes son aquellas que no quieren ser la fantasía de nadie, que quieren ser su propia fantasía” (San Román, 1992:1047).²⁷²

Los amantes están condenados a la soledad, esto se desprende del título de la novela, del epígrafe de Pessoa y se confirma a lo largo del texto expresado por las frustraciones de ambos amantes. Lo que una persona pueda sentir por otra no necesariamente crea un encuentro, la literatura esta nutrida de historias de desamor. La pasión amorosa en el grado de obsesión causa una alteración de la identidad, la perspectiva del mundo se ve completamente alterada:

He dejado de sentir el paso de las estaciones. Obseso, como un habitante de otro planeta —distante, separado, desafecto—, soy insensible al paso del tiempo. A la sucesión de las estaciones, al cambio del calor al frío. Me he convertido en un ser atérmico: la tibieza o la gelidez no dependen de la posición de la tierra con relación al sol, sino de mi relación con Aída. [. . .] Ajeno a la realidad exterior, ausente de ella, soy un hombre que no vive en ningún hemisferio, en ningún equinoccio: hay noches húmedas de pasión, hay días helados de indiferencia. [. . .] Ajeno al tránsito de los días, vivo en una eternidad perenne que no se diferencia más que por los momentos de insomnio, por la vigilia cruel de mis noches sin Aída o por el sueño fatigado después del amor. [. . .] La subjetividad me ha dejado sin

²⁷² Entrevista concedida a Gustavo San Román en 1986 y publicada en la *Revista Iberoamericana* Vol. LVII, Núm. 160-161, Julio-Diciembre, 1992, (1047). Se puede encontrar en este enlace: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5090/5248> Consultado: 9 de abril, 2022.

espacio, sin tiempo, sin contemporáneos, sin testigos, sin señas de identidad.²⁷³ No puedo compartir mi tiempo, que es el presente eterno de la obsesión; no puedo compartir el espacio, ya que mi espacio es Aída, y todo lo demás ha desaparecido (Peri Rossi, 1989:57-58).

El deseo del amante de la fusión total de ambos sujetos en uno solo es imposible, pero eso no quita que él fantasee sobre ello y lo verbalice repetidas veces a lo largo del texto.

Reaparecen las metáforas de la casa y la llave en el sueño del amante, pero con un elemento añadido, Aída tiene un nuevo amante. Ella le pide al narrador que le dé su llave al nuevo amante, entonces se da cuenta de que no la tiene; todo el control que creía ejercer sobre el sexo de Aída no era tal, existía solo en su imaginación masculina. Esta es otra revelación de la soledad del amante (Peri Rossi, 1989:63). El narrador sigue expresando el extrañamiento de sí mismo, “El amor actualiza: soy un hombre sin pasado [. . .] Estoy separado de mí mismo, de mi ayer [. . .] estoy cortado, dividido: mi tiempo es el tiempo [. . .] con Aída, y cuando estoy lejos de Aída, mi tiempo es el de la espera [. . .] separado del resto del mundo, adherido umbilicalmente al tiempo sólo (sic) por un estrecho cordón llamado Aída” (Peri Rossi, 1989:73). El amante tiene el crono completamente alterado y lo coloca en conflicto con la sociedad industrializada, de horarios fijos y masificados que los ciudadanos ponen en práctica sin quejarse. El amor y la pasión arrasan y no se atan con convencionalismos.

El hijo de Aída del cual desconocemos su nombre, pero sabemos que es lo que más quiere y protege ella. El amante siente celos de ese niño que ha ocupado el espacio interior de Aída que él desea tanto. Se forma un complejo de Edipo a la inversa, un giño de Peri Rossi al mito, en vez del hijo querer matar al padre y ocupar su puesto, del amante quiere deshacerse del hijo para ocupar su puesto metafóricamente hablando. En un momento dado Aída se ausenta dejando a su hijo al cuidado del amante. Esta situación desencadena un monólogo interior:

Estamos solos, por primera vez, los dos, en la misma habitación. [. . .] Pienso que este raro renacuajo ha estado nueve meses en el interior de Aída, alimentándose de sus jugos, lamiendo sus entrañas, restañando sus membranas, sorbiendo su sangre, nadando en el líquido amniótico, acariciando sus tejidos, oprimiendo su cintura, y sufro un violento ataque de celos. Nunca podré estar en el interior de Aída como él ha estado. Nunca podré formar parte de ella, como él ha formado. No me podrá parir entre las piernas, no saldré de su vientre, no me expulsará entre contracciones vaginales, no me escuchará latir, no podrá acariciarme la cabeza al tocarse la cintura, no beberé su leche, no estrujaré sus entrañas. No forcejearé para retenerme, para expulsarme. Todo será infinitamente más exterior y

²⁷³ La frase “señas de identidad” se usó en Cataluña como slogan político publicitario al inicio de la democracia y el resurgimiento de las autonomías. El que Peri Rossi la incluya en la novela es un detalle más de como el lenguaje del país de acogida se infiltra en el propio del exiliado.

separado. Más superficial, menos profundo que la relación con este pequeño renacuajo al que ha dado su sangre, su piel, sus células y los gritos del parto, el orgasmo final del parto, la depresión puerperal (Peri Rossi, 1989:109-110).

Aída llama por teléfono y habla con su hijo sin ignorando al amante, entonces él se da cuenta de que no es importante para ella y que la vida de Aída está centrada en su hijo y no le interesa tener en casa ninguna figura paterna “—Mi hijo no necesita padre —gritó Aída— Ni real ni simbólico” (Peri Rossi, 1989:113). Aída es una mujer transgresora e independiente y no quiere que nadie intervenga en la educación de su hijo, ella se basta sola como madre.

El narrador mira hacia atrás en el tiempo, “Reviso, muy a menudo, la escena de nuestro primer encuentro”. Raúl interviene, “—El enamorado [. . .] es un hombre miedoso. Teme por sí mismo, teme perder la integridad de su yo, teme el yugo al que está sometido. Desea dejar de amar y, al mismo tiempo, teme la falta del amor” (Peri Rossi, 1989:165). Por el tipo de relación pasional que el protagonista mantiene con Aída el miedo a perderla también es desmesurado. Carlos Raúl Narváez en su artículo cita a André Breton, Octavio Paz et al. describe el estado de la pasión “de tensión absoluta de un ser hacia otro ser que encarna sus razones de vivir, y al que subordina su concepción del universo en los más íntimos detalles” (Narváez, 1992:245).²⁷⁴ Todo el ser queda sumergido bajo la lente de la pasión amorosa.

El sueño le revelará al amante la inminente terminación del tiempo vivido con Aída. Angustiado por la pesadilla, va corriendo a casa de ella para comprobar que sigue siendo recibido y Aída le abra la puerta una vez más, pero no ocurre así, después de llamar al timbre insistentemente se oye la voz de Aída, “—No quiero verte—” (Peri Rossi, 1989:172). El deseo que le ha mantenido apegado a Aída todo el tiempo que ha durado la relación ahora al ser rechazado se ve forzado a subvertirlo y dirigirlo hacia la escritura. Ciertamente es lo que anota Nicola Gilmour:

. . . it is the very loss of this desired body that, in Lacanian psychoanalytic theory and in the narrative, allows the child, or in this case the narrator, to enter into language. As Ragland-Sullivan points out, ‘no seemingly coherent identification with language and culture could occur without a turning away from Imaginary objects of plenitude (usually the mother) in the name of a Symbolic differential’. The forced separation from the mother, or Aída, in *Solitario de amor*, gives the child/narrator the capacity to create a substitute for this body, or at least to attempt it, in his narrative. [. . .] es la pérdida misma de este cuerpo deseado lo que, en la teoría psicoanalítica lacaniana y en el relato, permite al niño, en este caso al narrador, entrar en el lenguaje. Como señala Ragland-Sullivan, ‘ninguna identificación aparentemente coherente con el lenguaje y la cultura podría ocurrir sin

²⁷⁴ Narváez, Carlos Raúl. “Eros y Thanatos en *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi”. *Alba de América*, Vol. 10 No.18-19, Julio 1992, p. 245.

alejarse de los objetos imaginarios de plenitud (generalmente la madre) en nombre de un diferencial simbólico'. La separación forzada de la madre, o Aída, en *Solitario de amor*, otorga al niño/narrador la capacidad de crear un sustituto de este cuerpo, o al menos intentarlo, en su narración]. (Gilmour, 2000:127).

El artículo, “Fuera de lugar: el fantástico en la hipermodernidad de Cristina Peri Rossi” de María Celia Graña analiza la escritura de Peri Rossi desde el punto de la modernidad y lo que conlleva ésta a, “. . . esa vida metropolitana tecnológicamente avanzada, que impide al individuo un vínculo raigal con el territorio y con una atmosfera sacra, dejándolo ‘fuera del círculo’ o ‘en el exterior de’” (Graña, 2003:175). El amante-narrador se ha apartado de esta sociedad por el amor de Aída, ha renunciado a todas las necesidades de los individuos sumergidos en la vida productiva, se ha rendido al amor y a la pasión. Su entrega en cuerpo y alma a ella le ha conducido a un aislamiento que solo saldrá de él cuando la relación amorosa se rompa y se transforme en escritura.

Cuando el discurso amoroso se quiere universalizar nos encontramos con un texto como *Solitario de Amor*, donde el narrador es masculino, y simultaneamente la autora se identifica con él.²⁷⁵ Estos atributos forman parte los canales de confluencia de un discurso amoroso obsesivo donde los cánones culturales del lenguaje en una relación amorosa se rompen por un mecanismo de transgresión centrado en el travestismo del rol masculino. En un momento de necesidad de empoderamiento Aída dice “—El lenguaje lo inventaron las mujeres para nombrar lo que parían —dice Aída desde la cama” (Peri Rossi, 1989: 20). Con esta afirmación se confronta la idea de que fue el hombre, Adán, quien dio nombre a todas las cosas. Como muy bien elabora Nicola Gilmour, “The presence of an intense emotional identification between author and narrator somehow overrides sexual difference because of the ‘universal’ nature of the theme. In the light of these comments the reader is encouraged, obliged even, to make the identification between the author and her protagonist, to hear his voice as being hers, cross-dressed.” [La presencia de una intensa identificación emocional entre autor y narrador anula de alguna manera la diferencia sexual debido a la naturaleza ‘universal’ del tema. A la luz de esos comentarios, el lector se ve alentado, incluso obligado, a hacer la identificación entre la autora y su protagonista, a escuchar su voz como la de ella, travestida] (Gilmour, 2000:125).²⁷⁶

²⁷⁵ Camps, Susana. “La pasión desde la pasión: Entrevista a Cristina Peri Rossi.” *Quimera* 81. Sept. 1988:40-49. Citado por Nicola Gilmour en su artículo, “Mothers, Muses and Male Narrators: Narrative, Transvestism, and Metafiction in Cristina Peri Rossi’s *Solitario de amor*. *Confluencia*. Spring 2000, vol. 15 No. 2, pp. 122-136

²⁷⁶ Gilmour, Nicola. “Mothers, Muses and Male Narrators: Narrative, Transvestism, and Metafiction in Cristina Peri Rossi’s *Solitario de amor*. *Confluencia*. Spring 2000, vol. 15 No. 2, pp. 122-136

El sentimiento de irreversible desenlace y fracaso amoroso por falta de entendimiento entre ambos amantes se ve cuando el narrador emplea el tiempo pasado “Los besos, así, han sido placenteros y peligrosos, como si mi cuerpo y el de Aída padecieran una atracción irresistible y mortal” (Peri Rossi, 1989:158). La novela termina después del último intento por parte del amante de entrar en la casa de Aída y es rechazado, desplazado, sin casa, con una llave que no abre ninguna puerta, “Soy un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo” (Peri Rossi, 1989:64). Exiliado de Aída, es entonces cuando decide regresar a casa de su madre biológica, regreso al origen, y es en el tren dónde empieza a escribir su historia de amor porque si no lo hace será su muerte, Thanatos. La escritura será su lugar de salvación, de reencuentro con la realidad aplastante que tendrá que superar. El epígrafe del último capítulo, un proverbio hebreo dirige al amante hacia donde debe ir “Cuando la pasión te ciegue, vístete de negro y vete adonde nadie te conozca” (Peri Rossi, 1989:183). Finalmente, el protagonista se mueve en una dirección, el movimiento de circunvalación ha terminado para el amante y solamente se va a reencontrar con el objeto amado a través del lenguaje, el cual le ha permitido la construcción del mismo.

4.1 Conclusiones

El exilio dibuja una cartografía de dolor, desarraigo, extranjería, hibridez, crisis identitaria y encuentro con el Otro que no deja inmune a nadie y especialmente afecta a intelectuales y creadores y creadoras. Si al inicio de este estudio nos preguntábamos por la influencia del exilio en la experiencia personal y en consecuencia en la escritura de las autoras Anna Murià y Cristina Peri Rossi las palabras de Ágota Kristof también expresan esa duda que no tiene respuesta “¿Cómo habría sido mi vida si no hubiera dejado mi país?”²⁷⁷ El tiempo verbal del condicional es el que configura esa pregunta que queda en el aire y nunca podrá encontrar una resolución satisfactoria. Precisamente fue la confrontación con el giro político que ocurrió en sus países que las forzó al destierro. Fueron consecuentes con sus valores de equidad social y defensa de los derechos y libertades de la mujer porque lo habían demostrado con los textos escritos antes del destierro. Siguieron transmitiendo este ideario en sus textos además del exilio como motivador principal de la escritura.

A la pregunta formulada al inicio de este estudio, cómo el exilio influyó y lo representaron en sus obras las autoras que nos ocupan, son las conclusiones que tratan de dar la respuesta. Al desarrollar el tema basándonos en las teorías de la escritura de exilio, como Edward Said, Sophia A. McClennen y otros ya mencionados, nos hemos centrado en el espacio, el tiempo, el lenguaje y los personajes que configuran el cuerpo de las narraciones escritas desde la expatriación. Tomemos primero el espacio ya que después de haber perdido el lugar de origen y todo lo que las circundaba ellas escriben desde el ‘no lugar’ basándonos en la teoría de Marc Augé. Se encuentran en un espacio impuesto no escogido y desde allí usando el recuerdo y el nuevo emplazamiento para construir sus narraciones. Murià en *Crònica* nos describe el recorrido que la pareja tuvo que hacer hasta encontrar un país que los acogiera. Primero la salida de París, embarcarse, llegar a Cuba, luego La República Dominicana y finalmente México. El paisaje urbano se alterna con el rural. Siendo *Crònica* una visión del Otro a la vez es un relato testimonial y autobiográfico. Al contar la historia de su esposo, Murià cuenta la suya propia con el telón de fondo del desplazamiento.

En los paisajes descritos por Murià siempre hay elementos de la naturaleza, árboles, agua, montañas, flores. . . así admira y goza de lo que encuentra al paso en el camino del exilio. En

²⁷⁷ Kristof, Ágota (2004). *La analfabeta*. Barcelona: Alpha Decay

Crònica la última estancia en los Estados Unidos, la pareja hace el viaje de regreso por tierra, en autobús y la autora se da cuenta de que cuanto más al sur del país, la piel de los habitantes se va oscureciendo, esto significa la segregación y su persistencia, el norte blanco y el sur negro. El espacio en *Aquest serà el principi* Murià de forma novelada relata la marcha de Cataluña hacia Francia por los Pirineos de un grupo de mujeres que se ven forzadas a huir. Al llegar a la cumbre de una montaña se encuentran un roble que da significación al destierro. Unas ramas miran hacia España y las del otro lado hacia Francia, o sea, lo que se deja atrás, la pérdida y el futuro incierto y no deseado. Un árbol es un símbolo fálico, se mantiene erigido y sus raíces penetran la tierra, pero también es un atributo de la vida y las raíces que nos atan a la cultura propia. Dudan de que lo vuelvan a ver, la realidad es aplastante y siguen caminando. En la novela, la vida en México es caracterizada por la gran cantidad de días soleados con un calor muy potente y la universidad de México. En un momento dado los personajes se plantean regresar a ‘casa’. El mítico espacio del regreso del exiliado, en el caso de Murià siempre tuvo la mirada hacia el regreso a Barcelona.

El espacio en *La nave* de Peri Rossi es utópico y distópico a la vez. El *Tapiz* representa el orden circular del cosmos donde los ciclos naturales suceden y acoge un equilibrio utópico digno de ser deseado por cualquier humano. Los espacios distópicos son todos los que visita el protagonista Equis, desde las ciudades devoradoras, las editoriales que les interesa publicar solo lo que se vende, los intereses individuales priman sobre los colectivos. El espacio del *Tapiz* se contrapone a los múltiples lugares donde Equis vive o visita, sugiriendo y demostrando cómo el ser humano ha destrozado y sigue haciéndolo, el cosmos. El texto de Peri Rossi, *Solitario de amor*, trata de un exilio multifacético y creativo. Una historia de amor donde el amante tiene una relación obsesiva y pasional hasta el extremo con el objeto. El cuerpo de la amada es otro espacio que desea ser penetrado pero pocas veces lo consigue y crea un estado inestable comparable al del exiliado. El paisaje es urbano con idas y venidas constantes esperenado que la amada le deje entrar. La angustia representada es equivalente a la que sufre el desterrado, no sabiendo dónde va a ser acogido y si lo será temporalmente o definitivamente. Al final la novela revela que el amante empieza a escribir la historia de amor para que no quede en el olvido, acto que en múltiples ocasiones es lo que hace el expatriado, escribir para no olvidar y dejar constancia y testimonio de lo sucedido.

Las representaciones del espacio difieren mucho en cada una de las autoras. Murià siempre parte de su realidad empírica y cuando describe los lugares de acogida están narrados en

comparación de la tierra añorada. Por el contrario, Peri Rossi crea espacios fragmentados que se entremezclan con la realidad y la expresión artística. Las ciudades reflejan una semejanza con las descritas por Italo Calvino. Peri Rossi extrapolariza el símbolo urbano que es la ciudad, para hacer crítica social de la humanidad.

El tiempo del exiliado está totalmente alterado, la rutina diaria deja de existir, Sophia McClennen lo llama *destiempo* también se puede describir como *contra-tiempo*. El tiempo conocido que marcaba las horas del día y de la noche se ha desplazado, destruido, ahora los desterrados viven en un tiempo ‘otro’ que no les pertenece ni les es familiar, han perdido el control total del tiempo. El exiliado se ha quedado sin tierra donde se apoyaba el crono, ahora esa tierra es el pasado dónde el exiliado vive arrullado por la nostalgia. No obstante, el deseo de permanecer en el tiempo anterior, la realidad le fuerza a adaptarse al momento presente. El tiempo en las dos obras de Murià *Crònica* y *Aquest serà el principi* discurre a lo largo de la vida de los protagonistas. Nos familiarizamos con ellos en su juventud y les seguimos la trayectoria hasta la madurez. En el caso de Peri Rossi el tiempo en *La nave* está fragmentado a la vez que es un continuo de días sucesivos. Sabemos que Equis viaja y va a diferentes lugares, pero no hay ningún indicio de cronos. En *Solitario de amor* el tiempo es psicológico, el amante-protagonista y narrador rememora la historia romántica vivida para poder escribirla. Esto le lleva a un monólogo interior.

El lenguaje es una de las partes más importantes porque es dónde habita el escritor o escritora, es el lugar donde se construye la identidad. Considerando que el ente entra en crisis en el momento del destierro por consiguiente también el lenguaje. Entre escritores exiliados a lo largo de la historia se ha visto dos tendencias los que escriben tan pronto como pueden y los que tardan años en transcribir sus experiencias al papel. Murià escribió las narraciones cortas *Via de l'est*, contando la estancia en Roissy-en-Brie la cual fue la primera experiencia del exilio; con la intención de más tarde refundirlas en una novela que nunca llegó a realizar. Peri Rossi escribió el poemario *Estado de exilio*, pero no lo quiso publicar por considerarlo demasiado lacrimógeno y no quería dar una visión exagerada o demasiado triste de éste. Finalmente lo publicó en 2003 con el mismo título.

Murià se enfrentó a la pérdida de su lengua materna, el catalán, además era la lengua con la cual escribía. Esto dificultó su adaptación a la nueva realidad. Peri Rossi también encontró que en Cataluña se hablaba catalán y español, pero este último no era como el que ella conocía desde su nacimiento, el uruguayo, con variaciones y giros típicos del Cono Sur desconocidos en España.

Cómo se puede escribir cuando el lenguaje aprendido que representaba el mundo ha dejado de existir, se ha extinguido. La escritora uruguaya tuvo que adaptarse a las nuevas relaciones entre significante y significado. Su escritura se ha ido moldeando usando un español más o menos neutral, pero lo ha enriquecido con el uso de todas las herramientas que ofrece la literatura como, la alegoría, el humor, la ironía, el sarcasmo etc. Ambas perdieron el lenguaje al que estaban acostumbradas a escuchar y a comunicarse socialmente, pero no se dejaron llevar por la situación tan negativa, su palabra era más fuerte y poderosa que los que las habían expatriado. Un ejemplo, los exiliados catalanes del 1936 para seguir nutriendo la cultura literaria en su lengua y con la esperanza de que pronto podrían regresar y seguir su labor intelectual empezaron a editar revistas donde los escritores y alguna que otra escritora publicaban artículos, crítica literaria, y narraciones cortas. Murià participó en estas publicaciones igualmente como su esposo, Agustí Bartra. Se reanudaron Els Jocs Florals de la Llengua Catalana [Los Juegos Florales de la Lengua Catalana], concurso literario que animaba a los escritores y escritoras a participar y a mantener el avance de la lengua para que no quedara estancada. Hay que recordar que Franco prohibió su uso en toda Cataluña. Aunque se podría pensar que el exilio unifica y las diferencias políticas disminuyen, no ocurrió así entre los catalanes y las rencillas aparecieron y las amistades se resquebrajaron y así nació *Crònica d'Agustí Bartra*.

Los personajes creados por Murià y Peri Rossi en las obras que nos atañen todos cuentan su proceso de adaptación al destierro. La edad de los sujetos en *Aquest será el principi* al inicio de la narración rondan los veinte años y termina la novela que éstos tienen hijos adolescentes y ellos aproximadamente tendrán unos cincuenta años. El exilio ha arrebatado todos sus años de juventud y madurez. En *Crònica* al ser biográfica la edad es la real de los hechos narrados y sus protagonistas. Murià transmite sus ideas, angustia y dudas a través de las voces de sus figuras. Peri Rossi no ofrece indicios de la edad de sus protagonistas, pero por las acciones de estos también se puede pensar que están entre juventud y madurez. El más complejo es Equis, ni origen ni edad se muestran definidos, pero sabemos que viaja y no le importa llegar a una nueva ciudad sin conocer a nadie, en parte porque está cumpliendo el mandato revelado en el sueño y porque en cada lugar encuentra su nicho con personajes a veces pintorescos. En *Solitario de amor*, también por la actividad amorosa y sexual del protagonista se puede deducir que está en su mediana edad.

Las obras de Murià *Crònica* y *Aquest será el principi* caminan paralelamente, una es la reflexión de la otra. En la primera los personajes y las situaciones existen y son reales y en la

senguda son ficción partiendo de modelos del entorno de la narradora. El punto de partida es el exilio y narran la trayectoria de los sujetos hasta el regreso, si se da. El mundo representado es el moderno que tanto repercute en la mujer como en el hombre. El dolor inmenso causado por la pérdida tanto de la tierra, su cultura y el lenguaje como la derrota de los ideales políticos orientados a lograr una sociedad más justa y equitativa, estos sentimientos quedan latentes en la psicología del individuo y afectan la manera de ver la vida y por descontado la escritura.

La nave de Peri Rossi, obra por antonomasia representativa de lo que es el exilio hasta el punto de que su protagonista no tiene nombre, alegoría de la pérdida de identidad. Equis es como lo llaman, además es un tanto camaleónico se ajusta a vivir en cualquier lugar a donde llega, pero su actitud distanciada le permite hacer crítica de la sociedad moderna donde el ser humano es considerado un objeto. Cada espacio que Equis visita es una representación de un hecho o conflicto social ontológico, por ejemplo, la fábrica de cemento se asocia al Holocausto y al uso del hombre como máquina de producción. El conflicto de los diferentes aspectos de la sexualidad y la invalidación del sistema binario hombre/mujer. Al final de la novela Equis entiende que la virilidad y feminidad son la esencia del hombre y la mujer antes de que estos roles se hayan convertido en un constructo social que sería el punto de encuentro entre el *Tapiz* y la narración. En el *Tapiz* todo está en estado virgen, aunque el doble mensaje indica que también es el punto de inflexión que dio lugar al primer exilio, la pérdida del Paraíso según el pensamiento cristiano.

La novela *Solitario de amor* narra una historia de amor dominada por la obsesión y fijación al objeto amado, el protagonista es masculino, pero la amada —descrita desde el punto de vista del amante— es una mujer independiente, ella es quien controla la relación amorosa-sexual, no se deja dominar por los ruegos y demandas del hombre. Él va a dónde ella quiere y aun siendo el objeto amado aparece como sujeto secundario, pero no lo es. El gran amor de ella, es su hijo y no quiere otro hombre en su vida que no sea su hijo, valora la maternidad por encima del amor romántico de un amante. La mayoría de diálogos que mantienen como pareja son conflictivos porque cada uno expresa sus deseos y hay una divergencia total entre ellos. Por eso la resolución y la unidad vienen dadas por la escritura de la historia que el protagonista al tomar el tren empieza a poner en papel. El tren es una alegoría de la huida, el viaje forzado y no deseado por causa del exilio, además también es movimiento hacia delante, traducido a crecimiento personal.

El feminismo está representado por ambas autoras, pero la forma de expresarlo difiere mucho, quizás sea causado por la diferencia cultural y generacional. Peri Rossi crea personajes

femeninos complejos, fragmentados y transgresores que no se acomodan fácilmente a las leyes patriarcales, muestran problemas que incumben a la mujer, pero ellas tienen el control de la situación, son mujeres fuertes, con convicciones y no se dejan dominar por los hombres. Los personajes femeninos de Murià viven problemas típicos de pareja, por ejemplo, el esposo se enamora de otra mujer, la esposa se considera culpable porque ‘algo habrá hecho mal’. La protagonista, Martina procesa el problema de manera racional, no sabe que hacer se siente profundamente triste, actúa como quizás lo hubiera hecho su madre, el monólogo interior es lo que domina durante este periodo y se resuelve cuando el esposo valora ambas relaciones amorosas y decide quedarse con la madre de su hijo que tienen en común. A primera vista podría parecer una novela romántica, pero no, el arte de Murià recae en presentar situaciones comunes donde los personajes evolucionan haciéndose preguntas y esto le permite introducir sus ideas filosóficas e inducir al lector o lectora a pensar en el conflicto y hacer una lectura de la obra mucho más profunda. Murià mueve la narración con lenguaje lírico, intelectual, metáforas poéticas, frases comunes y sencillas y dichos populares construyendo un tejido literario de alto grado.

Un tema que une a ambas autoras y que tanto representa el exilio como la vida de la mujer es la maternidad y el aborto. El nacimiento es la génesis de toda separación. Delmira en *Aquest serà el principi* de Murià tiene un aborto oportuno, pero Martina anhela vehementemente tener un hijo y Víctor, su compañero menosprecia la maternidad. Equis en *La nave* de Peri Rossi es el encargado de acompañar a las mujeres a Londres a abortar, a deshacerse del paquete no deseado y producto del pecado. No hay mejor prueba que la del embarazo para culpar a la mujer de haber practicado el sexo. La separación entre la madre y el hijo en el momento de dar a luz es un ejemplo de exilio.

El Atlántico como eje de cruce y analizando cómo les fue a ambas escritoras en sus nuevos destinos y como pudieron incorporarse en la vida cultural del lugar de acogida, nos encontramos ante una gran diferencia, Peri Rossi se exilió en Barcelona, país europeo y tuvo la posibilidad de viajar y conocer Europa y sus culturas, esto era muy enriquecedor y un incipiente para la creación. Por otro lado, Murià fue a Centro América y terminó en México donde la cultura tenía otro valor y el país estaba en vías de desarrollo. Además, el problema de la lengua, Murià siempre escribió en catalán, excepto algunas traducciones que hizo de sus relatos. Tuvo que esperar a regresar a Barcelona para publicar la mayoría de las obras escritas en el exilio. Estas autoras son dignas del más alto reconocimiento porque sus obras ayudan al lector a reflexionar sobre el mundo que es la función de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- MURIÀ, Anna (1933): *Joana Mas*. Barcelona: Catalònia.
- ____ (1938): *La peixera*. Barcelona: G.S.E.C.
- ____ (1946): *Via de l'Est*. Mèxic D.F.: lletre.
- ____ (1967): *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Martínez Roca.
- ____ (1982): *El llibre d'Eli*. Barcelona: Selecta.
- ____ (1984): *Res no és veritat, Alicia*. Barcelona: Picazo.
- ____ (1986): *Aquest serà el principi*. Barcelona: La Sal.
- ____ (1986): "Pròleg". *Les dones i la literatura catalana*. Elizabeth Russell, ed. Barcelona: PPU
- ____ (1975): *L'obra de Bartra*. Barcelona: Vosgos.
- ____ (1995): "La primera narratòria catalana a nivell actual", dentro de Diversos autores, *Dolors Monserdà de Macià i Argentonà*. Argentonà: L'Aixernador
- ____ (2002): *Quatre contes d'exili*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa.
- ____ (2003): *Reflexions de la vellesa*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- PERI ROSSI, Cristina (1963): *Viviendo*, Montevideo, Alfa.
- ____ (1971): *Indicios pánicos*. Barcelona: Bruguera.
- ____ (1974): *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1974): *Los museos abandonados*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1976): *Diáspora*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1976): *El libro de mis primos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ____ (1983): *El museo de los esfuerzos inútiles*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1985): *La tarde del dinosaurio*. Barcelona: Plaza y Janés.
- ____ (1986): *Una pasión prohibida*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1988): *Cosmogonías*. Barcelona: Laia.
- ____ (1988): *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1989): *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1989): *Solitario de amor*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1990): *Babel Bárbara*. Caracas: Angria.
- ____ (1992): *La última noche de Dostoievski*. Madrid: Mondadori.

- ____ (1994): *Evohé*. Washington D.C.: Azul.
- ____ (1999): *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2006): *Mi casa es la escritura*. Montevideo: Linardi y Risso.
- ____ (2003): *Estado de exilio*. Madrid: Visor.
- ____ (2003): *El pulso del mundo*. Montevideo: Trilce.
- ____ (2020): *La insumisa*. Palencia: Menoscuarto.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, José Luis (1967). *Filosofía en América (1936-1966)*. Madrid: Guadarrama.
- _____. (coord.). *El exilio español de 1939, vol. III*. Madrid: Taurus, 1976.
- ABRAMS, Sam (1986): “Anna total” *Revista de Catalunya* 197, pp. 3-14.
- _____. (1998): “digues si us plau i gracies.” *Serra d’Or* 467, pp. 41-42.
- ACHUGAR, Hugo. “El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre fenómeno literario.” *Ideologies and Literature* 16 (1983): pp. 224-241.
- ADORNO (1969): T.W. *The Intellectual Migration*. Cambridge: Harvard UP.
- AGAMBEN, Giorgio (1993): *Infancy & History. Essays on the Destruction of Experience*. New York: UP Georgia.
- AGOSÍN, Marjorie (1993): *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Chile: Cuarto Propio.
- AGUILERA SASTRE, Juan (2002): Coord. *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*. Logroño: Ier.
- AGUIRRE, Francisca (1975): “Rosa Chacel, como en su playa propia.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 296, pp. 298-315.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1999): *Confesiones*. Ed. Pedro Rodríguez de Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- AÍNSA, Fernando (1977): *Tiempo reconquistado: Siete ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Géminis.
- _____. (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- _____. (1993): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960 - 1993)*. Montevideo: Trilce.
- _____. (2002): *Del canon a la periferia: Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*.

Montevideo: Trilce.

_____ (2002): *Espacios del imaginario latinoamericano: Propuestas de geopoética*. La Habana: Arte y Literatura.

_____ (2003): *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

AISA, Ferrán (2000): *Ateneu Enciclopèdic. Una història de Barcelona*. Barcelona: Virus.

ALBA, Víctor (1973): *El marxismo en España (1919-1939). (Historia del BOC y del POUM)* Tomo I. México: Costa-Amic.

ALBA PAGAN, Ester, Beatriz Gines Fuster y Luis Pérez Ochando, Eds. (2016): *De-construyendo Identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*. Valencia: UP.

ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura Narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

ALCARÁZ, Joan (1983): “Anna Murià, després.” *Al Vent. Revista de Terrassa*, No. 58 Març, pp. 20-24.

ALIGHIERI, Dante (2003): *Divina comedia*, Infierno canto II, 71 “Vengo del sitio al que volver deseo”. Madrid: Cátedra.

ALQUÉZAR ALIANA, Ramón, [et. al.] (2002): *Esquerra Republicana de Catalunya, 70 anys d'història 1931-2001*. Barcelona: Columna.

ALTED VIGIL, Alicia (1939): “El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de las Mujeres.” *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 4.2, pp. 223-238.

ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

ANDÚJAR, Manuel (1949). *La literatura catalana en el destierro*. México: Costa-Amic.

_____ (1975): “Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: Recuerdos y textos.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 295, pp.63-96.

_____ (1976): “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica.” *El exilio español de 1939, III*. Madrid: Taurus.

ARAUJO, Helena (1988): “Simbología y poder femenino en algunos personajes de Cristina Peri Rossi.” *Plural* 205, pp.26-31.

ARESTI, Nerea (2010): *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.

ARKINSTALL, Christine (1993): "Travelers' Tales, Real and Imaginary, in The Hispanic World and Its Literature". *Fabric and Fabrications in Cristina Peri Rossi's La nave de los locos*. Alun Kenwood Ed. Melbourne and Madrid: Monash University.

_____ (1993): *El sujeto en el exilio*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.

ARONSON, Alex (1991): *Studies in Twentieth-Century Diaries: The Concealed Self*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen P.

ASCUNCE, José A. (2013): "Exilio y emigración. De la experiencia del emigrante al compromiso del exiliado". *El exilio literario de 1939: 70 años después, actas 2013*. Logroño: Universidad de La Rioja.

AUB, Max (1966): *Manual de Historia de la Literatura Española*. México: Pormarca, Vol. II.

AULET, Jaume (1998): "Anna Murià, entre l'exili i el retorn." *Serra d'Or* 467, pp.43-47.

_____ (1998): "La correspondencia d'exili d'Agustí Bartra." *El exilio literario español de 1939*, vol. I. Barcelona: GEXEL, pp. 539-553.

_____ (2002): *Anna Murià. Quatre contes d'exili*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa.

_____ (2003): "Anna Murià, la dispersió en mil començaments." *Serra d'Or* 517, pp. 14-16.

AUBERT, Paul Ed. *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Vázquez, 2001.

AYALA, Francisco (1981): "La cuestionable literatura del exilio." *Los cuadernos de literatura* 8.

_____ (1983): *Recuerdos y olvidos. El exilio*. Madrid: Alianza Tres.

AYMERICH, Pilar, Isabel Segura, Maria Barbal, et. al. (1989): *Barcelldones*. Barcelona: L'Eixample.

AZNAR SOLER, Manuel. Ed. (1998): *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional 1995. Vol. 1 y 2*. Barcelona: GEXEL.

BACARDÍ, Montserrat (2004): *Anna Murià. El vici d'escriure*. Barcelona: Portic.

_____ "Anna Murià, la ficció i la realitat." *El Contemporani*, pp. 78-84.

BACHELAR, Gaston (2011): *Earth and Reveries of Repose: And Essay on Images of Interiority*. Dallas: Dallas Institute Publications.

BAKHTIN, Mikhail (1990): *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Eds. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. Vadim Liapunov. Austin: U of Texas P.

- _____ (1998): *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: U of Texas P.
- BALLÓ, Tània (2019): *Las sinsombrero*. Barcelona: Espasa.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1993): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.
- BARAS, Montserrat (1984): *Acció Catalana 1922-1936*. Barcelona: Curial.
- BAROJA, Pío (1999): *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra.
- BARRIALES-BOUCHE, Sandra Ed.(2005): *España: ¿Laberinto de exilios?* Newark: Juan de la Cuesta.
- BARTHES, Roland (1970): *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1972): "To write An Intransitive Verb?" *The Structuralists: From Marx to Lévi-Strauss*. Ed. And with an Int. by Richard T. de George and Fernande M. de George. Garden City, NY: Anchor Blocks. P, pp. 155-167.
- _____ (1982): *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, España, Argentina y Colombia: Siglo Veintiuno.
- _____ (1991): "Entre el placer y el goce del texto." *Plural* 240 (44-47).
- BASUALDO, Ana (1981): "Cristina Peri-Rossi: Apocalipsis y paraíso". *El viejo topo*, No. 56, mayo (47).
- BAUTISTA CLIMENT, Juan (1963): "España en el exilio." *Cuadernos Americanos* 1, pp. 91-100.
- BEAUVOIR, Simone de (2000): *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra. La forcé de l'age.
- BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, BUTLER, Judith, y PUIGVERT, Lidia (2001): *Mujeres y transformaciones sociales*. Barcelona: El Roure.
- BENEDETTI, Mario (1985): *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Nueva Imagen.
- _____ (1988): *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Arca.
- BENEZER, Gadi (1999): *Trauma Signals in Life Stories: International Perspectives*. Eds. Kim Lacy Rogers, Selma Leydesdorff, and Graham Dawson. New York: Routledge, pp. 29-44.
- BENQUEREL, Xavier (1970): *Els vençuts*. Barcelona: Alfaguara.

- _____ (1971): *Memòries (1905-1940)*. Barcelona: Alfaguara.
- _____ (1973): *1939 Segona part d'Els vençuts*. Barcelona: Alfaguara.
- BENSTOCK, Shari (1989): "Expatriate Modernism: Writing on the Cultural Rim." *Women's Writing in Exile*. Chapel Hill: U of North Carolina P, pp. 19-40.
- _____ (1998): "Authorizing the Autobiographical." *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Eds. Sidonie Smith and Julia Watson. Madison: U of Wisconsin P, pp. 145-155.
- BENVENUTO, Luis Carlos (1967): *Breve historia del Uruguay*. Montevideo: Arca.
- BERGAMÍN, José (1972): *De una España peregrina*. Madrid: Al-Borak.
- BERGES, Consuelo (1962): "Rosa Chacel y la literatura <responsable>." *Ínsula* 183, p. 5.
- BERNAL ROMERO, Manuel (2011): *La invención de La Generación del 27*. España: Berenice.
- BINGHAM, William L. (1969): *The Journal as Literary Form*. Diss. U of New Mexico. Ann Arbor: UMI, 1975.
- BIRULÉS, Fina (2014): *Entreactes: Entorn de la política, el feminisme i el pensament*. Canet de Rosselló: Trabucaire.
- BLANCHOT, Maurice (1996): "El diario íntimo y el relato." *Revista de Occidente* 182-183, pp. 47-54.
- BLANCO AMOR, José (1975): "El siglo del exilio." *Cuadernos Americanos* 4.
- BORDONS, Gloria i Jaume Subirana Eds. (1999): *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Ediuoc y Proa.
- BORDONS, Teresa and Susan Kirkpatrick (1992): "Chacel's *Teresa* and Ortega's Canon." *Anales de la Literatura Española* 17.3, pp. 282-99.
- BORGES, José Luis (1924): "Examen de metáforas." *Alfar* 40, pp. 385-6.
- BOSWELL, James (1980): *Life of Johnson*. Oxford: Oxford UP.
- BUTLER, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York & London: Routledge.
- _____ (2007): El género en disputa. *El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Espasa.
- BOU, Enric (1993): *Papers privats. Assaig sobre les formes literàries autobiogràfiques*.

Barcelona: Edicions 62.

_____ (1996): "El diario: periferia y literatura." *Revista de Occidente* 182-183, pp.121-135.

_____ (2012): *Invention of Space: City, Travel and Literature*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1977.

_____ (1986): "The Forms of Capital." J. Richardson Ed. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, pp. 241-258.
<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>.
Consultado: 5 de junio, 2014

_____ (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BRENA, Tomás (1974): "Exploración estética" *Estudio de doce poetas de Uruguay y uno de Argentina*. Montevideo: [S.N.]

BRENNAN, Karen (1999): "Dream, Memory, Story, and the Recovery of Narrative." *The Business of Memory*. Ed. Charles Baxter. Saint Paul: Graywolf P, pp. 46-61.

BRETZ, Mary Lee (1999): "Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana, pp. 73-83.

BREUER, Josef, and FREUD, Sigmund (1996): *Studies on Hysteria*. London: Hogarth Press.

BRUSCHERA, Oscar H. (1986): *Las décadas infames: Análisis político 196 -1985*. Montevideo: Linardi y Risso.

BUNDGÅRD, Ana (2009): *Un compromiso apasionado. María Zambrano: Una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*. Madrid: Trotta.

BURDIEL, Isabel y FOSTER, Roy, Eds. (2015): *La historia biográfica en Europa*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

CABALLÉ, Anna (1988): "Desde entonces." *Anthropos* 85, pp 58-62.

_____ (1996): "Ego tristis (El diario íntimo en España)." *Revista de Occidente* 182-183, pp. 99-120.

_____ (1999): "Diario de Rosa Chacel: Tercera entrega." *Cuadernos Hispanoamericanos* 585, pp.148-52.

_____ (2005): *Carlos Castilla del Pino*. Barcelona: Península.

_____ (2006): *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen.

_____ (2013): *El feminismo en España*. Barcelona: Càtedra.

_____ (2017): “¿Dónde está el hogar? Autobiografía y exilio.” *Cuadernos del CILHA* vol. 18 núm. 2, julio-diciembre, pp. 53-71.

CACCIOLA, Anna (2018): “La subversión del lenguaje bíblico en Carmen Conde: Hacia el sentido fundacional de una identidad”. *Convergencia y Transversalidad en Humanidades. Actas de las VII Jornadas de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante, 2018*.

CAMPILLO, Maria (1982): *Contes de Guerra i revolució, I*. Barcelona: Laia.

_____ (1994): *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.

CAMPRUBÍ, Zenobia (1991): *Diario*. Trans. and intro. Graciela Palau de Nemes. Madrid: Alianza.

CAMPS, Susana (1988): “La pasión desde la pasión: Entrevista con Cristina Peri Rossi.” *Quimera* 72 -83, pp. 41-49.

CANAL, Jordi, Ed. (2007): *Exilios: los éxodos políticos en la historia de España, siglos XV-XX*. Madrid: Sílex.

CÁNEPA, Gina. (1989): “Claves para una lectura de una novela de exilio: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi.” *Anales* 1, pp.117-30.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María (1982): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta, Eds. (2000): *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria.

CARBÓ, Ferran y SIMBOR, Vicent (2005) *Literatura catalana del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

CASAS SÁNCHEZ, José Luis y DURÁN ALCALÁ, Francisco, Eds. (2009): *1931-1936: De la República democrática a la sublevación militar*. Córdoba: Diputación Provincial y Universidad de Córdoba.

CASTAGNET, Lil y SANGUINETTI, Néstor (2022): “Casandra en la noche oscura de los significantes”. (Una aproximación a la biografía de Cristina Peri Rossi). <http://www.bibna.gub.uy/wp-content/uploads/2022/05/La-nave-de-los-deseos-y-las-palabras.-Premio-Cervantes.-Cristina-Peri-Rossi.pdf>

CASTELLANOS, Jordi (1973): *Guia de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Edicions 62.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1985) *Cuatro ensayos sobre la mujer*. Madrid: Alianza.

_____ (2004): *Casa del olivo. Autobiografía (1949-2003)*. Barcelona: Tusquets.

CASTILLO, Debra A. (1985-1988): “(De)ciphering Reality in «Los extraños objetos voladores».” *Letras femeninas* 11-14, pp. 31-41.

CASTIÑEIRAS, Manuel (2011). *El Tapís de la Creació*. Girona: Catedral de Girona.

CATELLI, Nora (1991): *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

_____ (1996): “El diario íntimo: una posición femenina.” *Revista de Occidente* 182-183, pp. 87-98.

CAUDET, Francisco Ed. (1975): *Hora de España. Antología*. Madrid: Turner.

_____ (1992): *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

_____ (1997): *Hipótesis sobre el exilio republicano del 1939*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CAWS, Mary Ann, GREEN, Mary Jean, HIRSCH, Marianne et SCHARFMAN, Ronnie, Eds. (1996): *Écritures de femmes. Nouvelles Cartographies*. New Haven & London: Yale UP.

_____ (2002): *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*. Madrid: De la Torre.

DE LA CIERVA, Ricardo (1968): *Bibliografía general sobre la Guerra de España (1936-1939) y Sus antecedentes históricos: Fuentes para la historia contemporánea de España*. Madrid: Secretaria General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, Ariel.

CIPLIJAUSKAITÉ, Birute (1989): “Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la Generación del 27: Ernestina de Champourcín, María Teresa León y Concha Méndez.” *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universidad, pp. 119-126.

_____ (2004): *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Cádiz UP, 2004.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

_____ (2001): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela

CISTERNAS AMPUERO, Cristián, VALENZUELA TAPIA, Patricia (2017). El doble vínculo como imagen de mundo en la Nave de los Locos de Cristina Peri Rossi. *Revista Chilena De*

Literatura, 96(2), 141–161. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47625>
Consultado: 16 de julio, 2023.

COHEN, A. (1985): *The Symbolic Construction of Community*. London: Tavistock.

COLE, Gregory K. (2000): *Spanish Women poets of the Generation of 1927*. Lewiston: E. Mellen Press.

CONDE PEÑALOSA, Raquel (2004): *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid: Pliegos.

COOLIGHAM, María Luisa, y ARTEAGA, Juan José (1992): *Historia del Uruguay desde los orígenes hasta nuestros días*. Montevideo: Barreiro y Ramos.

CONNELLY DE ULLMAM, Joan (1981): “La protagonista ausente: la mujer como objeto y sujeto de La historia de España.” *La mujer en el mundo contemporáneo*. Ed. and forward by María Ángeles Duran. Madrid: U Autónoma de Madrid, pp. 11-44.

CONNOR, Peter Tracey (2000): *George Bataille and the Mysticism of Sin*. Batimore & London The Johns Hopkins UP.

CONRAD, Jessie (1926): *Joseph Conrad As I Knew Him*. Garden City, NY: Doubleday, Page & Company.

CONRAD, John (1981): *Joseph Conrad: Times Remembered*. Cambridge: Cambridge UP.

CONRAD, Joseph (1919). *A Personal Record*. London & Toronto: J. M. Dent & Sons.

CONSTENLA, Tereixa (2010). “Memoria de los esclavos de Franco”. http://elpais.com/diario/2010/03/11/cultura/1268262001_850215.html Consultado: 10 de septiembre, 2016.

CONTE, Rafael (1988): “Cumplir el destino: El exilio político y la mirada interior.” *El País, Suplemento Libros*, Julio 24, pp. 13-15.

_____ (1976): “Rosa Chacel: La inocencia en los infiernos, Leticia en el Barrio de Maravillas.” *Revista de Occidente*, 10/11, pp. 101-103.

CONWAY, Martin A. (1990): *Autobiographical Memory*. Philadelphia: Open UP.

CORNUDELLA, J. (1930): “Optimisme”, *La Campana de Gràcia*, nº 3183 (28-VI), p. 2.

CORTÉS, Carles, ESPINÓS, Joaquim, ESTEVE, Anna i FRANCÉS, Àngels. Eds. (2005): *Epístola i literatura*. Valencia: Denes.

COSSE, Rómulo Ed. (1995): *Cristina Peri Rossi, papeles críticos*. Montevideo: Linardi y Risso.

- CRISPIN, John (1968): "Rosa Chacel y *Las ideas sobre la novela*." *Ínsula* 23, p. 10.
- CRUZ, Jaqueline y ZECCHI, Barbara (2004): Eds. *La mujer en la España actual ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria.
- CUEVAS, Tomasa (1985): *Cárcel de mujeres: 1939-1975*. Barcelona: Sirocco.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, Dir. (1999): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Málaga: Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de (1978): *Primer exilio*. Madrid: Rialp.
- D'ANTIN, Carolina (1962): "Una escritura española desconocida en España: Rosa Chacel." *Índice de Artes y Letras* 159, p. 25.
- DAVEY, E.R (1981): "Some of These Days You'll Miss Me, Honey: Aesthetic Redemption in Sartre's *La Nausée*." *New Zealand Journal of French Studies* 2.2, pp. 43-54.
- DAVILA, Gonçalves, Michele C. (1997): "El archivo de la memoria: La novela de formación Femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska." Diss. University of Colorado at Boulder.
- DE MAN, Paul (1984): "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia UP, pp. 67-81
- DEREDITA, John F. (1978): "Desde la diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi". *Texto Crítico*, no. 9.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DE RODRÍGUEZ, Mercedes M. (1988): "Variaciones del tema del exilio en el mundo alegórico de *El museo de los esfuerzos inútiles*." *Monographic Review* 4, pp. 64-67.
- DEJBORD, Parizad T. (1998): *Cristina Peri Rossi: Escritora de exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (1994-1995): "De rupturas y enfrentamientos. Una entrevista con Cristina Peri Rossi." *Antípodas* 6-7, pp. 95-122.
- DELGADO, Fernando G. (1975): "Rosa Chacel y la necesidad del retorno." *Ínsula* 346, p. 4.
- DENDLE, Brian J. (1992): "Rosa Chacel in 1914." *Ojancano: Revista de Literatura Española* 6, pp. 64-67.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

DEWEY, John (1958): *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

DI FEBBO, Giuliana (1976): "Orígenes del debate feminista en España. La escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)." *Sistema: revista de ciencias sociales*, N.º 12, pp. 49-82

DÍAZ ESCULIES, Daniel (1995): *L'Exili català de 1939 a la República Dominicana*. Barcelona: La Magrana.

DÍEZ DE LA REVENGA (2004): Francisco Javier. *Las vanguardias y La Generación del 27*. Madrid: Síntesis.

DIOCARETZ, Myriam and SEGARRA, Marta Eds. (2004): *Joyful Babel: Translating Hélène Cixous*. Amsterdam-New York: Rodopi.

DOMINGO, José (1972): "Narrativa española: Rosa Chacel, Juan Cruz Ruiz." *Ínsula* 311, pp.44.

DOÑA JIMÉNEZ, Juana (1978): *Desde la noche y la niebla: (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

DOUBROVSKY, Serge (1988): "<The Nine of Hearts>: Fragment of a Psycho-reading of *La Nausée*." *Critical Essays on Jean-Paul Sartre*. Boston: G.K. Hall & Co. pp. 201-209.

DU PLESSIS, Eric H. (1992): "Sartre, Existentialism and Panic Attacks." *Linacre Quarterly* 59.2, pp.63-68.

En Patufet. <http://www.xtec.cat/~malons22/patufet/resumpatufet.htm> (Consultado: 6 de junio, 2014).

EGAN, Susanna (1984): *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: U of North Carolina P.

EGIDO, Aurora (1982): "*Desde el amanecer: La memoria omnisciente de Rosa Chacel.*" *Cuadernos Hispanoamericanos* 390, pp. 645-61.

_____ (1981): "Los espacios del tiempo: *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel." *Revista de Literatura*. XLIII, 86, pp. 107-131.

ENCINAR, Ángeles y PERCIVAL, Anthony (1993): *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

ENCINAR, Ángeles y GLENN, Kathleen M., Eds. (j2005): *La pluralidad narrativa. Escritores españoles Contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.

ESCARTÍ, Vicent Josep (1998): *Memòria privada. Literatura memorialística valenciana dels segles XV al XVIII*. Valencia: 3 i 4.

- ESPADALER, Antón Maria (1989): *Literatura Catalana*. Madrid: Taurus.
- EVANGELISTA, Liria Claudia (1997): “Los oficios de la memoria: Narrativa argentina del post-exilio.” *RLA* 8, pp. 455-60.
- FABER, Sebastian (1999): “Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico (1939-1975).” Diss. U of California, Davis.
- _____ (1999): “Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read Against the Grain.” *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 53, pp. 47-66.
- FAGEN, Patricia W. (1975): *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. México: F.C.E.
- FERNÁNDEZ, Alberto (1972): *Emigración republicana española*. Madrid: Zero.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Francisco y PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2006): “Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana.” *Iberoamericana*, VI, 21, pp. 99-107. http://www.iai.spk.berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2006/Nr_21/21_Fernandez_de_Alba.pdf (Consultado: 10 de junio, 2013).
- FERNÁNDEZ MARTORELL, Concha (2004): *María Zambrano. Entre la razón, la poesía y el exilio*. Barcelona: Montesinos.
- FERRATER MORA, José (1985): *Fundamentos de filosofía*. Madrid: Alianza.
- FIGUERES, Josep M. (1982): *12 Periodistes dels anys trenta*. Barcelona: Col·legi de Periodistes de Catalunya.
- FLETCHER, Angus (1964): *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell UP.
- FOLGUERA, Pilar (comp.) (1998): *El feminismo en España: Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias.
- FORMOSA, Feliu (2004): “Anna Murià: la dona, l’amiga.” *Serra d’Or* 531, Març, pp. 10-19.
- FORTES, José Antonio (1987): *Novelas para la transición política*. Madrid: Libertarias.
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- DE GIUSEPPE, Massimo y LA BELLA, Gianni (2021). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Turner
- DE LA FUENTE, Inmaculada (2002): *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: Historia de una generación*. Barcelona: Planeta.

- DEWEY, John (1958): *Art as Experience*. New York: G. P. Putman's Sons.
- FIGUERES, Josep (1982): *Periodistes dels anys trenta*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- FUSTER, Joan (1972): *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- _____ (1995): *Papers d'exili 1950-1967*. Barcelona: Curial.
- FRAILE, Medardo (1986): *Cuento español de posguerra*. Madrid: Cátedra.
- FRANCÉS DíEZ, M. Àngels (2012): *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- FREUD, Sigmund (1946): *Totem and Taboo*. New York: Random.
- _____ (1961): *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Liveright.
- _____ (1967): *Obras Completas*. Vol. I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRITSCH, Charles T. (1960): *The Layman's Bible Commentary*, Vol. "The Book of Genesis". Virginia: Knox.
- FRYE, Northrop (1990): *Anatomy of Criticism*. Princeton & Oxford: Princeton UP.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1977): *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Agustín Vera Luján (1977): *Fundamentos de teoría lingüística*. Málaga: Comunicación.
- GARCÍA RENAU, M. Assumpta (1993). *El Tapís de la Creació, símbol del sagrat*. Barcelona: La Llar del Llibre.
- GASCH, Sebastià (2002): *Etapes d'una nova vida. Diari d'un exili*. Barcelona: Quaderns Crema.
- GILMOUR, Nicola (2000): "Mothers, Muses and Male Narrators: Narrative transvestism and Metafiction in Cristina Peri Rossi's *Solitario de amor*". *Confluencia* V. 15 No. 2, Spring, pp. 122-136.
- GODAYOL, Pilar, Ed. (2012): *Converses amb catalanes d'avui*. Vic: Eumo.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes. Ed. (2007): *Las intelectuales republicanas: La conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ-PÉREZ, Ana (2005): *Trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la*

literatura española moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester. Newark, DA: Juan de la Cuesta.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro (1984): *La nave de los locos*. Madrid: Alianza.

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2011): *Líneas de fuego. Género y nación en la narrativa española durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa y AGUILERA SASTRE, Juan, Eds. (2001): *El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional 1999*. Logroño: Universidad de la Rioja y GEXEL.

GONZÁLEZ TURA, Oriol (2008): “Mesa redonda. En el centenario de Agustí Bartra (1908-1982), dramaturgo y poeta exiliado”. *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, [en línia], Núm. 68, pp. 297-317. <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/182689> (Consultado: 27 de abril, 2022).

GOLANO, Elena (1982): “Soñar para seducir: Entrevista con Cristina Peri Rossi.” *Quimera* 25 pp. 47-50.

GRACIA, Jordi (2010): *A la intemperie*. Barcelona: Anagrama.

GUILLÉN, Claudio (1995): *El sol de los desterrados: Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.

DE GUZMÁN, Eduardo (1977): *La Segunda República fue así*. Barcelona: Planeta.

HARLOW, Barbara (1992): *Barred: Women, Writing, and Political Detention*. Hanover and London: UP of New England.

HAWLEY, Richard and LEVICK, Barbara (1995): *Women in Antiquity*. London & New York: Routledge.

HENAGER, Eric (1996): “Girls and Other Problems: The Young Male Character in Two Short Stories by Cristina Peri Rossi.” *RLA* 8, pp. 509-14.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Margarita (2007): “El incendio de la imagen: mujer, mito, sacralización y Erotismo en *Solitario de amor*, de Cristina Peri Rossi.” *Letras Hispanas* 4. 2, pp.87-94.

HILL, Leslie (2001): *Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit*. Oxford: Oxford UP.

HOLLAND, Nancy J. Ed. (1997): *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. Pennsylvania: UP.

HONIG, Edwin (1972): *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Providence: Brown UP.

HOPFE, Karin (1994): "Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX." *Cristina Peri Rossi: La nave de los locos*. Dill, Hans-Otto, Carola Gründler, Inke Gunia, y Klaus Meyer-Minnemann. Eds. Frankfurt y Madrid: Iberoamericana.

HUGHE, Psiche (1985): "Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America." *Interview with Cristina Peri Rossi*. Ed. Mineke Schipper. London and New York: Allison & Busby.

HUNTER, Lynette (1989): *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. London: MacMillan Press.

IBARS, Mercé (1992): "Anna Murià. La literatura com a vici moral." *El Temps* 20-4-92 Document /75.

IANES, Raúl (1997): "El (re)torno del romance: La nueva novela histórica uruguaya." *RLA* 8 pp. 515-20.

ILIE, Paul (1986): "Exile Studies: Sum-up and Theory." *Monographic Review* 2, pp. 216-22.
_____ (1980): *Literature and Exile*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.

INVERNIZZI SANTA CRUZ, Lucía (1987): "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: Múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." *Revista chilena de literatura* 30, pp. 29 - 53.

IVERN Salvà, Dolors. Et. al. (2007): *Les dones d'Esquerra: 1931-1939*. Barcelona: Fundació Josep Irla. <http://www.irla.cat/documents/dones1931-1939.pdf> Consultado: 22 de junio, 2014.

JATO, Mónica, KEEFE UGALDE, Sharon y PÉREZ, Janet, Eds. (2009): *Mujer, creación y exilio (España.1939-1975)*. Barcelona: Icaria.

KANTARIS, Elia (1989-1990): "The Politics of Desire: Alienation and Identity in the Work of Marta Traba and Cristina Peri Rossi." *Forum for Modern Language Studies* 3, pp. 248-64.

KELLEY, Theresa M. (1997): *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge UP.

KNAPP, Bettina L. (1979): *The Prometheus Syndrome*. Whiston: NY.

_____ (1991): *Exile and The Writer: Exoteric and Esoteric Experiences A Jungian Approach*. University Park: Pennsylvania State UP.

KRISTEVA, Julia (1987): *Historias de amor*. México, España, Argentina y Colombia: Siglo Veintiuno.

_____ (1991): *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia UP.

_____ (2001): *El genio femenino vol. II Melanie Klein*. Barcelona: Paidós.

- KRISTOF, Ágota (2004): *La analfabeta*. Barcelona: Alpha Decay.
- LACAN, Jacques (1968): *The Language of the Self*. New York: Delta.
- LARONDE, Michel (1996): *L'Écriture décentrée*. Paris & Montreal: L'Harmattan Inc.
- LAVIN CERDA, Hernán (1974): "La escritura como invención" *La experiencia literaria* 1, pp. 19-36.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (1996): "Cuestionamiento sobre la preponderancia del falo en la narrativa de Cristina Peri Rossi." *RLA* 8, pp. 532-38.
- LEÓN, María Teresa (1998): *Memoria de la melancolía*. Ed. De Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
- LEVERONI, Rosa (1985). *Contes*. Barcelona: La Sal.
- LEVINAS, Emmanuel (2004): *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.
- LIMÓN, Raúl (2015): "Los campos de concentración de Franco: así eran y así se sobrevivía". http://politica.elpais.com/politica/2015/09/02/actualidad/1441192097_268557.html
Consultado: 10 de septiembre, 2016.
- LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida, Ed. (1995): *Discurso femenino actual*. Puerto Rico UP.
- LOZANO CAMPELLO, M. Lluïsa (2010): *Anna Murià: Testimoniatge literari i epistolar de l'exili*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel. "Recuerdos de niñez y de mocedad y el alma de la niñez." <https://core.ac.uk/download/pdf/16360782.pdf> Consultado: 17/1/2019.
- LOZANO SEIJAS, Claudio (1994): *La educación en los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis.
- LLEDÓ, Emilio (1994): *El surco del tiempo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- MANENT, Albert (1989): *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial.
- _____ (1999): *De 1936 a 1975 estudis sobre la Guerra Civil i el Franquisme*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- MANGINI, Shirley (1995): *Memories of Resistance: Women's Voices from the Spanish Civil War*. New Haven and London: UP Yale.
- _____ (1997): *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Península.

- MARFANY, Joan-Lluís (1995): *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries.
- MARÍAS, Julián (2012). *La Guerra Civil ¿Cómo pudo ocurrir?* Madrid: Fórcola.
- MARTÍNEZ, Carlos (1959): *Crónica de una emigración*. México: Costa-Amic.
- MARTÍNEZ, Juana. Ed. (2007): *Escrituras de España y América*. Madrid: Iberoamérica.
- MARTÍNEZ, María Pilar. Ed. (1994): *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- MASDEU, Carmen, MORATA, Luz, TONEU, Maite (2018) “Del Tapís al Brodat”. *El Brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Carles Mancho (ed.). Barcelona: UAB Press.
- MASOLIVER RÓDENAS, J.A. y VALLS, Fernando, Eds. (1998): *Los cuentos que cuentan*. Barcelona: Anagrama.
- MATTALIA, Sonia (1994): “Tensión y alegoría. Cristina Peri Rossi”. *Quimera* 123, pp. 48-49.
- MATTHEWS, James (2012). *Reluctant Warriors: Republican Popular Army and Nationalist Army Conscripts in the Spanish Civil War, 1936-1939*. Oxford: Oxford U.
- MEDINA GUTIÉRREZ, Luis (2004): *Destierro mítico mexicano y destierro catalán: Quetzalcóatl y Agustí Bartra*. México: Universidad de Guadalajara.
- MELICH, Joan-Carles (2001): *La ausencia del testimonio*. Barcelona: Anthropos.
- MEYNELL, Esther (Ana Magdalena Bach) (1983): *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Barcelona: Juventud.
- MILBAUER, Asher Z. (1985): *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, and I.B. Singer*. Miami: Florida International UP.
- MILLINGTON, Mark (2002): “Historias de deseo, amor y masculinidad en Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska”. *Dossiers Feministes. Masculinitats: Mites, De/construccions i Mascarades*. No. 6 enero (37-49).
- MOELLER, Hans-Bernhard (1983): “Latin America and The Literature of Exile.” *Historical Background and patterns of the Exodus of European Exile Writers*. Hans-Bernhard Moeller. Ed. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag.
- MOI, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MORAÑA, Mabel (1983): “Autoritarismo e inhibición crítica en el Uruguay actual.” *Ideologies and Literature* 16, pp. 224-41.

_____ (1988): *Memorias de la generación fantasma*. Uruguay: Monte Sexto.

MORANT, Isabel, Dir. G. Gómez-Ferrer, G. Cano, D. Barrancos y A. Lavrin; Coords. (2005): *Historia de las mujeres en España y América Latina* v. III & IV. Madrid: Cátedra.

MUÑOZ, Willy O. (1999): *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras Latinoamericanas*. Chile: Cuarto Propio.

MULVEY, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan.

NAHARRO-CALDERÓN, J.M. (Coord.) (1991): *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿A dónde fue la canción?»*. Barcelona: Anthropos.

NARVÁEZ, Carlos Raúl (1991): *La escritura plural e infinita: El libro de mis primos de Cristina Peri Rossi*. Valencia: Albatros Hispanófila.

NASH, Mary (1983): *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.

_____ Ed. (1988): *Més enllà del silence: Les dones a la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

_____ (1999): *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

_____ (2004): *Mujeres en el mundo: Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza.

_____ (2007): *Dones en transició*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

NAVAS OCAÑA, Isabel (2010): “las escritoras del 27 y los cometas”. *Romance Notes*. Vol. 50, No. 2, pp. 241-249.

NIETZSCHE, Friedrich (1973): *En torno a la voluntad de poder*. Barcelona: Península.

_____ (1979): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.

_____ (1981): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

_____ (1982): *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

_____ (1982): *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.

NIEVA-DE LA PAZ, Pilar. Ed. (2009): *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Amsterdam-New York: Rodopi.

NOGUEROL, Francisca (1994-1995): “La proyección del absurdo en *El museo de los, esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi. “*Antípodas* 6 – 7, pp.123-41.

NUÑEZ VALDÉS, Juan, ARROYO CASTILLEJA, María y RODRÍGUEZ ARÉVALO, María Luisa (2012): "Historia de las matemáticas. María Capdevila D' Oriola, pionera de la matemática española". <https://documat.unirioja.es> Consultado: 6 de agosto, 2014.

OATES, Stephen B. (1990): *Biography as History*. Waco, Texas: Baylor UP.

OBIOLS, Armand (2010): *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.

OCHANDO AYMERICH, Carmen (1998): *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura Testimonial*. Barcelona: Anthropos.

OLIVER-WILLIAMS, María Rosa (1986): "La nave de los locos de Cristina Peri-Rossi". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 12, No. 23 (83).

ORDÓÑEZ, Montserrat (1982): "Cristina Peri Rossi: Asociaciones." *Eco* 248, pp.192-205.

ORTEGA Y GASSET, José (1983): *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial.

_____ (1940): *Estudios sobre el amor*. Argentina y México: Espasa y Calpe.

ORTEGA MUÑOZ, Juan Fernando (1996): *La eterna Casandra*. Málaga: UP Málaga.

OSSET, Miquel Ed. (2015): *Un exilio desde dentro: Ética y literatura. Epistolario F. Ayala-J. Ferreter Mora (1949-1984)*. España: Proteus.

PALACIOS ESPINOZA, Romina Irene (2017). "Transgresiones intencionales y la presencia del yo liminal en narraciones eróticas de Cristina Peri Rossi y Clara Obligado" https://www.academia.edu/37955039/Transgresiones_intencionales_y_la_presencia_del_yo_liminal_en_narraciones_er%C3%B3ticas_de_Cristina_Peri_Rossi Consultado: 17 de julio, 2023.

PALAU, Montserrat, Ed. (1997): *Dones i literatura: Present i futur (Col.loqui Paraula de Dona II, 1997)*. Tarragona: El Mèdol.

PALOL, Pere de (1986): *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Artstudi.

PÀMIES, Teresa (1976): *Los que se fueron*. Barcelona: Martínez Roca.

PASCUAL BUXÓ, José (1997): *Las figuraciones del sentido*. México: Fondo de Cultura Económica.

PASTOR, Brígida (2002): *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad*. Murcia.

PELEGRÍ, Iolanda (1998): "Anna Murià i la Institució de les Lletres Catalanes. Un Compromís cívic." *Serra d'Or* 467 Nov. pp. 50-52.

- PERELLI, Carina - Rial, Juan (1986): *De mitos y memorias políticas: La represión, el miedo y después. . .* Montevideo: Banda Oriental.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (2000): *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Ed. Universal.
- PÉREZ de MENDIOLA, Marina (1996): *Bridging the Atlantic. Towards a Reassessment of Iberian and Latin American Cultural Ties*. Albany: State University of New York Press.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (1995): "Entrevista: Cristina Peri Rossi." *Hispanamérica* 24, 59-72.
- PETÖFI, Janos S. and A. GARCÍA BERRIO (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid: Comunicación.
- PINDADO, Jesús (1992): "Cristina Peri Rossi: La superación del discurso ambivalente." *Alba de América* 10, 231-44.
- PINO REINA, Yanetsy (2008): *Aproximaciones a los estudios de género en la crítica literaria*. Guantánamo: El Mar y La Montaña.
- PITTARELLO, Elide (1983): "Cristina Peri Rossi: "Los extraños objetos voladores" o la disfatta del soggetto." *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 13-14, 259-87.
- POCH BULLICH, Joaquim (1987): *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: PPU.
- PORRO, María José, Coord. (1997): *Referencias vivenciales femeninas en la literatura española (1830-1936)*. Córdoba: Córdoba UP.
- PORTUGAL, Ana María y TORRES, Carmen, Eds. (1999): *El siglo de las mujeres*. Chile: Isis.
- POSADA, Adolfo (1994): *Feminismo*. Madrid: Cátedra.
- PRATT, Annis (1981): *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP.
- PUBLIO, Ovidio Nasón (2005). *Obras completas, Tristezas*, libro 1,3. Madrid: Espasa
- PUJOL i CUADRADO, Jacques (2006): *Setcases, camí del exili. Un testimoni de la Guerra Civil*. Girona: Gra de Fajol.
- RADULESCO, Domnica (2002): *Realms of Exile. Nomadism, Diaspora, and Eastern European Voices*. Lanham: Lexington.
- RAGAZZONI, Susanna (1983): "La escritura como identidad: Una entrevista con Cristina Peri Rossi." *Studi de Letteratura Ispano-Americana* 15-16, pp. 227-41.

- RAGUER, Hilari (2019): *Els salms*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- RAMA, Àngel (1986). *La novela en América Latina*. Montevideo: Universidad Veracruzana.
- RAMIONET LLOVERES, Enric (2007): *Trens d'anada*. Llagostera: Ajuntament de Llagostera.
- REA BOORMAN, Joan (1976): *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Miami, New York, and San Juan: Hispanova.
- REAL, Neus (1998): "Anna Murià. Novel·lista dels anys trenta." *Serra d'Or* 467, nov. pp.48-49.
- _____ (1998): *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- _____ (2006): *Les novel·listes dels anys trenta: Obra narrativa i recepció crítica*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- _____ (2006): *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- REYNOSO, Nené, Ana SAMPAOLESI y Susana E. SOMMER, Compi. (1992): *Feminismo*. Buenos Aires: Hvmánitas.
- RIERA LLORCA, Vicenç (1994): *Els exiliats catalans a Mèxic*. Barcelona: Curial.
- RIVERA GOMEZ, Elva (2018): "La autobiografía, fuente para el estudio de las mujeres: con las palabras escribimos nuestra historia". www.filosofia.buap.mx/graffylia/1/89pdf (Consultado: 2 de marzo, 2018).
- RODOREDA, Mercè (1985): *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*. Barcelona: La Sal.
- ROIG, Montserrat (2003). *Els catalans als camps Nazis*. Barcelona: Edicions 62.
- ROSSETTI, Ana (1989): *Prendas íntimas. El tejido de la seducción*. Madrid: Temas de Hoy.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1985): *Emili o de l'educació*. Vic: Eumo.
- ROVIRA i VIRGILI, Antoni (1976): *Els darrers dies de la Catalunya republicana. Memòries sobre l'exili català*. Barcelona: Curial.
- ROWINSKY, María Mercedes (1995): *El estudio de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*. Diss. U of Toronto.
- RUBIN SULEIMAN, Susan Ed. (1998): *Exile and Creativity*. Durham and London: Duke UP.

RUEDA, Ana (1989): "Cristina Peri Rossi: El esfuerzo inútil de erigir un museo natural." *Nuevo texto crítico* 2: 4, 197-204.

SÁENZ de TEJADA, Cristina (1998): *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985*. New York: Peter Lang.

SAGRADA BIBLIA (1941): Traducida de la vulgata por el P. José Miguel Petisco de la Compañía de Jesús. Publicada por el Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat. Madrid: Apostolado de la Prensa, S.A.

SAID, Edward W. (2003): *Reflections on Exile*. Massachusetts: Harvard UP.

SAN ROMÁN, Gustavo (1990): "Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi." *Bulletin of Hispanic Studies* 2, pp.151-64.

SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira y KANOST, Laura (2015): *Latin American Women and the Literature of Madness. Narrative at the Crossroads of Gender; Politics and the Mind*. North Carolina: McFarland

SÁNCHEZ CUERVO, Antolín y Fernando HERMIDA de BLAS. (Coord.) (2010): *Pensamiento exiliado español: El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ-REY, Alfonso (1991): *El lenguaje literario de la "Nueva Novela" Hispánica*. Madrid: Mapfre.

SARDÀ, Zeneida (1990). "Anna Murià: Una vida arrodonida". *Serra d'Or*. Abadia de Montserrat.

SEBASTIÀ SALAT, Montserrat (1988): *Thesaurus d'història social de la dona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

SEGARRA, Marta. Ed. (2010): *The Portable Cixoux*. New York: Columbia UP.

SEGURA, Isabel y Marta SELVA (1984): *Revistes de dones 1846-1935*. Barcelona: Edhasa.

SEGURA i SORIANO, Isabel (1988): *Literatura de dones: Una visió del món*. Barcelona: La Sal.

_____. *Un dia qualsevol. Historia de la vida quotidiana de les dones*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

SEMPRÚN, Jorge (2007): *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

SCHMIDT, Cynthia A. (1990): "A Satiric Perspective on the Experience of Exile in the Short Fiction of Cristina Peri Rossi." *The Americas Review* 3-4, pp. 218-26.

SCHNEIDER, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Siruela: Madrid.

SCHOFIELD, Mary Anne. "Literature and Exile." *Underground Lives: Women's Personal Narratives, 1939-45*. Ed. David Bevan. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1990.

SEIDEL, Michael (1986): *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven and London: Yale UP.

SINDREU i MIRÓ, Montserrat. *Petita crònica d'una llarga historia. Escola professional per a la Dona 1883-1933*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1983.

SOLANO, Wilebaldo (2006): *Biografía breve de Andreu Nin*. Madrid: SEPHA.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *Historia de la literatura española actual. II. La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.

_____. *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I. Madrid: Cátedra, 2001.

SOLDEVILA, Llorenç Ed. (1993): *Un temps, un país (1888-1939): Antologia de textos memorialístics*. Barcelona: Edicions 62.

SOLÉ GILI, Àngels (2018): "Presentació", *El Brodat de la Creació de la Catedral de Girona*. Barcelona: UAB Pres.

SOLER, Valentí (2008): *El periodisme silenciats: Just Cabot. Vida i cartes de l'exili (1939- 1961)*. Barcelona: Addenda.

SOSNOWSKI, Saúl (1981): "Los museos abandonados." *Sur* 349, pp. 147-55.

_____. (1987): "Dentro de la otra orilla: La cultura uruguaya: Represión, exilio y democracia", *Represión, exilio y democracia la cultura uruguaya*. Maryland: UP.

STEIN, Louis (1979): *Beyond Death and Exile: The Spanish Republicans in France, 1939-1955*. Cambridge: Harvard UP.

STEINER, George (2000): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

STROINSKA, Magda (2001): *Exile, Language, and Identity*. International Colloquium Exiles. East Sussex, England.

SULLA, Enric, Coord. (1999): *Teoria literària I*. Barcelona: UOC.

_____. (1999): *Teoria literària II*. Barcelona: UOC.

- TABORI, Paul (1972): *The Anatomy of Exile*. London: Harrap.
- TERMES, Josep (1989): *Història de Catalunya*. Dir. Pierre Vilar. Volum VI. Barcelona: Edicions 62.
- TIERNEY-TELLO, Mary Beth (1996): *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press.
- TODOROV, Tzvetan (1952): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- TORAN BELVER, Rosa (2001). *Montserrat Roig: La lluita contra l'oblit. Escrits sobre la deportació*. Barcelona: Amical de Mauthausen.
- TUSON, Jesús (1982): *Aproximación de la historia de la lingüística*. Barcelona: Teide.
- UGARTE, Michael (1997): "Women, War, and Exile: Anna Murià's Aquest sera el principi." *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture (CatRev)*11 (1-2) pp.125-39.
- UNAMUNO, Miguel de (1939): *Del sentimiento trágico de la vida*. Argentina y México: Espasa-Calpe.
- VON VACANO, Arturo (2005): *Sombra de exilio. Morder el silencio*. Bolivia: Imagen.
- VALCÁRCEL, Amelia (1998): *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- VALLS, Fernando (1993): *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa Calpe.
- VALLVERDÚ, Francesc (1972): *Pere Vives i Clavé. Cartes des dels camps de concentració*. Pròleg d'Agustí Bartra. Barcelona: Edicions 62.
- VELASCO, Mavel (1988): "Cristina Peri Rossi y la ansiedad de la influencia." *Monographic Review* 4, pp. 207-20.
- VERANI, Hugo J. (1984): "La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)". *Quervo Poesía*, No. 7, diciembre (1-71).
- _____ (1996): *De la vanguardia a la postmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce.
- VERDÚ, Vicente (1997): *Emociones*. Madrid: Taurus.
- VILA, Marc-Aureli (1989): *Temps viscut 1908-1978*. Barcelona: El Llamp.

VILLARROY i FONT, Joan (2002): *Desterrats, l'exili català de 1939*. Barcelona: Barcelona Base.

VIVES, Pere (1900): *Cartes des dels camps de concentració*. Barcelona: Edicions 62.

WARHOL, Robyn R. and PRICE HERNDL, Diane Eds. (1997): *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers UP.

WELSH HEMINGWAY, Mary (1976): *How it Was*. New York: Knopf.

WILSON, Caroline (2014): *The Symbolic Order*. Scotland: Symbolic Order.

ZAMBRANO, María (2012): *La tumba de Antígona*. Madrid: Cátedra.

_____ (2007): *Islas*. Madrid: Verbum.

_____ (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Madrid: Trotta.

ZEITZ, Eileen (1979): "Tres escritores uruguayos en el exilio." *Chasqui* 9: 1, pp. 79-101.