

*Narradoras catalanas del siglo XX**

JOAN MIQUEL RIBERA LLOPIS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

I. ACERCA DE LA LITERATURA DE MUJER: VÍCTOR CATALÀ / MERCÈ RODOREDA / MONTSERRAT ROIG

I.1. No es mi idea ofrecerles una exhaustiva nómina de escritoras en lengua catalana, con tal de justificar una presencia femenina en la historia de la literatura que me ocupa. Esa no pretendida exhaustividad —trenzando nombres y títulos— sólo provocaría el gradual desinterés por mis palabras. El encabezamiento de estas páginas ya nos evita ese retrotraernos en el tiempo que nos conduciría hasta las «trovairitz» que lo fueron en provenzal o a Sor Isabel de Villena (1430-1490), escritora de un tiempo a esta parte muy revalorizada por los medievalistas; nos evita así mismo pasar por entre los nombres ochocentistas que van haciendo presente la palabra de la mujer en la vida literaria contemporánea - nombres como por ejemplo los de las poetas Maria Josepa Massanés (1811-1887), Isabel de Villamartín (m. 1877), Enriqueta Paler (1842-1927), Agnès Armengol (1852-1934), Joaquina Santamaria i Ventura (pseud. Agna de Valldaura, 1854-1930), Antònia Gili i Güell (1856-1909) y la temprana novelista Maria del Pilar Maspons i Labros (pseud. Maria del Bell-Lloc, 1841-1907) con *Elisabeth de Mur* (1880) —y cuya génesis— C. Riera lo explicaba remitiendo a las poetas baleares como Victoria Peña (1827-1898) a quienes nos acercó en un seminario coordinado por M. Mayoral (1990) - en tan poco difiere de lo acaecido en las literaturas vecinas. Pero incluso de la cronología cerrada del novecientos, quiero desechar ese planteamiento nominativo por otro que espera ser de índole más significativa. Y es que también

* Conferencia dictada en el Curso de Actualización Científico-Didáctica, *Encuentros Literarios: Literatura de Mujeres*, celebrado en el CEP (Madrid, Centro) - Ministerio de Educación y Ciencia, marzo-abril 1994.

aquí, una nómina con mayor o menor gracia ordenada con anécdotas y breves presentaciones de corte enciclopédico que fuese pasando de Aurora Bertrana (1899-1974) a Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) y de Teresa Pàmies (1919) a Antònia Vicens (1942), Maria Antònia Oliver (1946), Isabel Clara Simó (1943) y de estas últimas a Maria Jaen (1962), por dar nombres ya únicamente de narradoras, esa nómina, decía, provocaría idéntico desinterés y sopor.

Puestos a hacer una presentación significativa y por tanto selectiva me he decidido por cuatro de las autoras más representativas de las letras catalanas de nuestro siglo a través del cual se van sucediendo cronológicamente, permitiéndonos una lectura que, sin pretender forzar ni los nexos ni las diferencias, sí posibilita una aproximación a la complementariedad entre las aventuras que propicia la escritura. Cuatro escritoras que son tres más una, pues de tres de ellas hablaremos en primer lugar encadenadamente y a la cuarta le reservaremos un acercamiento mediante una propuesta de lectura de un relato suyo. Se trata de Víctor Català, seudónimo de Caterina Albert (1869-1966), escritora ubicable en el marco del modernismo catalán; de Mercè Rodoreda (1908-1983), escritora perteneciente a la *generación de la República* por las fechas de su irrupción en la vida literaria, ordenación que pronto se verá obligada a ser *generación del 36*, en la que el exilio y el silenciamiento pasan a ser rasgos operativos —doblemente en un caso como el catalán, por ideología y por idioma—, lo que justifica el paréntesis y la dilación a la que se ve sometida la aparición de la obra de los autores en ella clasificados, también de Rodoreda; y de Montserrat Roig (1946-1991), escritora si se quiere emblemática del boom cultural catalán de los años sesenta y setenta, propiciado, pienso que además de por razones de índole socio-política, por suponer el reencuentro entre los círculos intelectuales y la población catalanoparlante, diglósica mayoritariamente pero voluntariosamente usuaria de la cultura en catalán, posibilitando el inicio de un mercado cultural en la lengua propia. En él, los más jóvenes practicarían un corte de adecuación cultural y estética, extirpando de la vida literaria catalana los riesgos de desfase y de catacumbismo que alentaba el contexto político-cultural de los años posteriores a la Guerra Civil. Todo ello como inicio de la normalización aún hoy en curso. A ese paisaje adscribimos la figura de Roig y en él se dan también los primeros pasos de Carme Riera (1948) de quien nos permitiremos la lectura comentada de un texto.

Con respecto a las tres primeras el problema inicial que surge radica en qué decir sobre ellas que resulte ilustrativo a la vez que sugerente y por tanto que aporte algo a su lectura. Comporta esto un amplio margen de dificultades, pues sus obras son de las que han hecho correr más tinta a la crítica y disponen hoy de corpus críticos reconocidos. Pero, asumido esto, el problema subsiguiente está en cómo formular su lectura. ¿Como novelistas, y pensemos que si omitimos el artículo la voz castellana nos instala en una categoría úni-

ca, sin sexo? ¿o como narradoras que por serlo han de ser distintas de los narradores? Este problema, si se me permite una breve digresión, es en el que acaba por situarnos el discurso crítico sobre la *escritura de mujer*.

No sé si es necesario que diga públicamente que es éste tema que me apasiona y que con los interrogantes que voy a levantar no estoy maquinando nada en contra de él. Pero hecha la confesión, debo razonar mis preguntas. Y es que, una vez que la crítica feminista ha establecido el código y los lugares comunes de la gramática y de la semántica femeninas —desde los registros lingüísticos hasta los espacios connotativos— parece que la narradora sólo lo será si cumple con ellos y, además, los pone al servicio de un receptor extremadamente cómplice. ¿No basta por tanto con narrar? ¿hay que ser narradora que asuma esa perspectiva? ¿si se es narradora, unívocamente se sentirá y se expresará así? Si mis preguntas fueran retóricas —pero les aseguro que me mueve la mejor intención— la respuesta posible sería tendenciosamente sexista: la narradora puede cumplir con *ese* esquema o con *otro* pero, a sabiendas de que ese *otro* esquema es el tradicional, el masculino, se le está obligando a una capitulación.

Puestas así las cosas, a la factible narradora, críticos y teóricos literarios le plantean un dilema: o asume el esquema tradicional y demuestra que, aceptadas las reglas del juego, es mejor o peor escritora y/o se masculiniza, logrando colar mayores o menores márgenes de perspectiva femenina; o, de acuerdo con los criterios que maneja mi buen amigo Pablo Juárez, que es quien me mantiene informado de estos avatares, acaba por practicar, más que una literatura, un género literario: la *narración de mujer*.

De este pequeño embrollo dialéctico que he organizado no creo que haya que salir con posturas tajantes, ni aún menos irreconciliables. Pero tampoco ha de ser utilizado, en su posible maraña, como velo ocultador. La mujer, gradualmente ganado un lugar para la hasta ahora *voz silenciada* culturalmente, puede, si lo desea, ser a la vez *sujeto* y *objeto* de una literatura o de un género. Ello no impide que en ocasiones pueda ser *objeto* incluso cuando el sujeto que lo objetiva es una escritora: se trataría de una autora que se mueve en las coordenadas del sistema consensuado, por masculino que éste sea y quizás porque no lo siente como extraño ni especialmente castrante; y ello tampoco impide que pueda ser *objeto* de un autor que sin llegar nunca a ser sujeto podrá profundizar con acierto en el mundo de la mujer, y aquí surgiría la cuestión de la *sensibilidad femenina* en el arte como tópico que, sin miedo alguno, hay que entender como factible por encima del sexo. Seguramente siempre habrá un margen de mayor o menor capacidad para expresar lo que a unas les es propio y a los otros irremediamente ajeno, pero a estos no hay por qué negarles el esfuerzo y el índice de aciertos. Para entendernos con un ejemplo que a casi todos nos ha encandilado este invierno y otro de años atrás, ambos

narraciones cinematográficas creo que largamente perdurables: *El piano* (1992-1993) de Jane Campion, realizadora-mujer, es objetivamente consistente como relato y está objetivado por un sujeto que se quiere mujer. La historia urdida no en torno a un piano sino a una mujer que toca un piano, finalmente con un apéndice metálico que le ofrece a modo de homenaje el amante —que la quiere así—, es un juego de espejos en que todas las situaciones y los personajes o se feminizan o sucumben, incluida la selva, incluido el marido. La belleza que no obstante corona ese ritual, es una belleza de signo femenino que se impone como código único en aquel paisaje, incluso con sus interrogantes quedos bajo el océano. Pero no es menos hermoso el rostro inmensamente bello por femenino y por haber absorbido toda su historia de Geraldine Chaplin, la mejilla contra la vera inclinada de un camino, musitando versos en *Elisa, vida mía* (1977) de Carlos Saura, realizador-hombre. El asunto está en descodificar las series de signos utilizadas por ambos realizadores e interrogar sobre su filiación sexual. También sobre su función. Y esa me parece, por hoy, la única manera de detectar la presencia de esa *escritura de mujer*.

El riesgo radica en que el código de esa escritura se venda como receta. Pero ante esa posibilidad, luego sólo habrá que plantearse la cuestión en términos de calidad. De calidad y de cautela crítica. Si la citada sor Isabel de Villena, como se ha debatido, pudiera ser un referente remoto de ese código, no lo sería tal vez por haber escrito para las religiosas del monasterio de la Santa Trinidad de Valencia y por haber urdido una cierta complicidad con sus receptoras, sino en la medida en que eso se traduzca en signos literarios. Y esos parecen pasar, más que por la coincidente sensibilidad femenina, por la condescendencia de la mujer culta con las sencillas y «...devotes sors e filles d'obediència que en la tancada casa d'aquest monestir habiten» (presentación de su *Vita Christi*, impresa en 1497, por la abadesa Aldonça de Montsoriu; como «simples e ignorants» considera la propia autora a las destinatarias del texto por eso escrito en «romanç» y tal vez con su particular retórica). Hemos hablado de cautela crítica y no hay que forzar las interpretaciones. Valga otro ejemplo: se ha destacado el tono intimista de la escritura mística de otra religiosa, Maria de Llúria i de Margasola (m. 1701) en su *Directori espiritual* que, se ha añadido, podría deberse a los cánones de la espiritualidad cisterciense y no a otros motivos. Hasta ese nivel en cualquier caso y pensando en Villena puede llegar la capacidad de la mujer que escribe para elegir entre las opciones que se le ofrecen o entre las que se debate. Y si eso puede ocurrir con una religiosa del cuatrocientos, hay que pensar para nuestro siglo en una red más compleja. Volviendo a lo dicho líneas atrás y hablando sobre literatura narrativa, la cuestión se resuelve entre ser *novelistas* o ser *narradoras*. O mejor dicho, pues ambas cosas se pueden ser al mismo tiempo, si atendemos a la lectura del texto como proveniente de *novelistas* o de *narradoras*. Es decir: ¿Víctor Català, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig como autoras instaladas en el engranaje de la gran novelística occidental? ¿o Català, Rodoreda,

Roig como narradoras esforzadas en la literaturización del mundo y la perspectiva femeninas? Dejemos para otra ocasión la consideración unisona de lo uno en lo otro. Elegido para el título de esta conferencia el término *narradoras*, y no el de *novelistas*, optaré por lo segundo.

I.2. La narrativa catalana cuenta desde los orígenes con una contundente presencia femenina. La ficción caballerescas concede significativo protagonismo a la mujer, casi siempre a cómplices parejas de mujeres que pergeñan los caminos y la libido de los héroes en *Blandín de Cornualla*, *Història de Jacob Xalabín*, *Curial e Güelfa*, *Tirant lo Blanc*. Esas mujeres, con todo, son objeto narrativo de narradores masculinos. Cuando la mujer había intentado ser sujeto hablante —así La Reina de Mallorca, Constança o Violant de Vilaregut, una de las esposas de Jaume III de Mallorca— lo había hecho identificándose con los lugares comunes del *fin'amors*, quizás apuntando lugares más íntimos, como el pensamiento ensimismado en la ausencia del amado que trae a la memoria las ausencias de las *cantigas de amigo*.

En la literatura catalana decimonónica nos encontramos con una situación semejante. Si la novelística de Narcís Oller es capaz de definir sólidos protagonismos femeninos, como sujetos las voces femeninas aún se sitúan entre los ángulos que les concede un romanticismo escondido en salas y gabinetes. Se puede decir que Víctor Català es la primera, bajo seudónimo masculinizante, en dar la voz y la palabra a una mujer en un texto que estrecha la relación sujeto-objeto. El texto es un monólogo versificado, altamente narrador, *La infanticida* (1898). Conflictivo para el jurado de los *Jocs Florals* de Olot, que decidió premiarlo a pesar de entender que tenía «... algunes frases dures, pensaments atrevits» y proponiendo al *autor* correcciones «... necessàries i verdaderament imprescindibles, no sols per no atacar la moral, sinó el bon gust» (J. Berga i Boada, *Memòria del secretari, IX Certamen Literari d'Olot*, 1898), ese texto informa, por boca de la protagonista, sobre su seducción mediante una insistencia obsesiva que desarma el formato determinista hasta obligar a la descodificación simbólica: «Nela» podrá proyectar sobre el medio la verdadera culpabilidad del asesinato de su hija.

Hay, para lograr la necesaria efectividad literaria, un soporte fundamental que es la presencia de la voz femenina que se vuelve a usar en otros monólogos como *La tieta* y *Germana Pau* (1901), una voz que busca interiorizarse, en este último caso por parte de la religiosa que vela a su antiguo amante y que, descubriendo sus contradicciones, opta por la venganza. Pero esa voz se aferra a una serie de símbolos e imágenes mediante los cuales ampliar los márgenes de su espacio interior. A «Nela» la «falç» en que al inicio la hace mirarse el padre como en un espejo y tan unida a la «mola» donde la afila con aquel chirrido que la obsesiona, la persiguen en su subconsciente hasta que

narra la muerte de su hija lanzada por ella a la muela del molino y balbucea obsesivamente:

«Fins que vinga en Reiner... i anem a França...
(Anant arrupint-se en un racó i baixant gradualment la veu.)
lluny del pare... i la falç... i aquella... mola...
que no vull... que m'esclafi... cap més... nena...»

VÍCTOR CATALÀ, *La infanticida, Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1972, p. 1590.

En esa trayectoria, «llavis», «coll», «besos», «nit de lluna», los signos del tiempo feliz, irán cayendo bajo la obsesiva presencia del padre y la ausencia del seductor-burlador, sustituidos por el temor propio y la añoranza y augurando el desenlace.

Sin mermarle el don de la palabra, Víctor Català concederá el de la mirada a «Mila», el personaje de *Solitud* (1905) que asciende a la montaña como anónima ermitaña tras los pasos de su esposo «Matias» y la abandonará consciente de su experiencia, pudiendo romper más allá del texto el círculo de su dramático aprendizaje. Avanzaremos desde la mirada desconcertada de «Mila» ante el neblinoso paisaje (cap. III) hasta la aniquiladora que anula la presencia del marido (cap. XVIII):

«I la vista? La Mila passejà llargament la mirada. Tot el que vegé era d'un mateix color: d'un gris compacte i apagat de cendra. Gris el malincònic cel de jorn cluc; grisa la gran muntanya que anava a trobar-lo allà en l'altura; grisa la boira pesant que de mitja muntanya avall ho amagava tot, formes, termes, horitzons...»

«Allargà novament el braç d'un gest fatídic.

—Tampoc, amb tu! Mai més...! No provis pas de seguir-me... Te mataria! I resolta, se'l mira de fit a fit, com volent fer-li penetrar fins a l'ànima la terrible amenaça.»

VÍCTOR CATALÀ - C. ALBERT I PARADIS, *Solitud*, ed. de N. Nardi, Barcelona, Edicions 62, 1991, pp. 76, 313.

Mientras tanto «Mila» se ha movido entre la figura atemporal, ambiguamente asexual del «Pastor» y la bestial del «Anima». Entre ellos y a modo

de satélites otros personajes dramatizan las carencias de «Mila»: «Matias» le impone su pasividad y «Sant Ponç» una morbosa inestabilidad, «Arnau» es la pasajera fascinación erótica y «Baldiret» la maternidad insatisfecha. Se construye un tejido entre el que se mueve «Mila» atendiendo a crecientes señales, a imágenes y a símbolos que se convierten en los verdaderos límites del relato. Víctor Català hace gala de un amplio repertorio que va del decadentismo al feísmo, del impresionismo a los ejercicios que hoy entendemos como expresionistas, incluso surrealistas. Y ese material lo somete al pictoricismo, al sensacionismo de orden sinestésico, al quietismo que ralentiza el tiempo y el espacio y cuyas fronteras desdibuja, prácticas mediante las cuales Víctor Català reduce el protagonismo sintáctico del narrador en tercera persona para situarnos tras la pupila de «Mila» que entra en relación con el espacio gradualmente descubierto y la experiencia paso a paso desentrañada. L. Gómez Iñiguez (1993: pp. 232-233), al estudiar la evolución del símil en *Solitud*, ha demostrado cómo se puede alcanzar ese grado de simbiosis lingüísticamente, por ejemplo con construcciones del modelo siguiente: «¿ Per què no la cobejaven també, per què no mossegaven en ella com en fruita dolça i madura, aquells dos homes —en Matias i el Pastor— als qui ella havia volgut fer do generós de si mateixa?» (*Solitud*, ed. cit., p. 232).

La crítica ha apreciado ocasiones en que la sintaxis del personaje y del narrador rozan establecerse en un mismo plano (v. J. J. Ortega Román, 1993: p. 361). Eso posibilitaría que el sujeto y objeto aquí logrados se convirtieran en sujeto-objeto de naturaleza unísona. Con todo, tal vez no sea necesario ese requisito para entender el alcance femenino de la escritura de Víctor Català. Tampoco las llamadas argumentales a la situación de la mujer y a su marginación por razones de sexo que son comunes en toda su obra de acuerdo con J. Castellanos (1986: pp. 608-609). Por encima de todo ello está el establecimiento de una semántica de los sentidos, allí donde se desdobl原因 simbólicamente los significados y donde la mujer halla un entorno confortable, propio. J. Castellanos cita el personaje central de *La jove*, narración de *Vida molta* (1949), quien prueba la verdad de su mundo ante el masculino y que al final, cuando conoce la traición del marido, halla consuelo en los panes que ella amasó, acariciándolos como pechos femeninos:

«...Després escampà a l'entorn un mirada vagarosa; i, encara, quan veié sobre la post aquella renglera de pans, durs i turgents mateix que pits de dona, obra de les seves mans i tebis de la pròpia escalfor, experimentà una mena de voluptat apaivagadora i reconfortant; i prengué clara consciència de que, per bé o per mal, millor dit; per bé i per mal, tot quant restava de viu en la seva persona estaria vinculat per arreu al pastador; en aquell ombrívol i misteriós pastador, sagrari d'estranyes facècies, en el que havia passat ella tan llargues hores i en el qual havia oït, sense voler, tantes paraules, i sense voler, espiat tants actes que havien de re-

sultar font i objecte de les més punyents reaccions que, a voltes, poden sotraguejar el míser cor humà.»

VÍCTOR CATALÀ, *La jove, Obres Completes*, ed. cit., p. 1.020.

Cuando en *Solitud* «Mila» mire de frente por primera vez las montañas que la esperan y tal vez intentando atraerlas hacia sí, esto es lo que ve:

«Per a ofegar el disgust, aixecà el cap.

A la dreta, la Canal es precipitava en davallant tan recte que de dalt estant semblava un pou esberlat (...).

L'altra cama de la i grega, la de l'esquerra, angulejava més estesa, escondint sa fi en un replec de la muntanya; i entre cama i cama el primer estrep s'inflava i enrodonia en forma de pit de dona, fent-li, per a major retirada, de mugró, una escreixença o menhir natural que cloïa el planell per la banda del pla, destacant, fortament retallat, sobre la clarícia del cel. Al peu d'aqueix mugró hi havia rastre d'una graonada de carreus ciclòpics i damunt d'ells, encastat horitzontalment en la roca viva, un tros de pern de ferro, tot menjat de rovell.»

VÍCTOR CATALÀ - C. ALBERT I PARADÍS, *Solitud*, ed. cit., pp. 54-55.

Entendiendo las afirmaciones de la autora sobre lo instintivo de su escritura, sobre la literatura como única distracción en su vida recluída y sobre lo inoperante del sexo del artista acerca de la formulación de su obra —tal y como se nos informa en cartas a Joan Maragall y a Narcís Oller, en contestación a las preguntas de Tomàs Garcés y de Baltasar Porcel o en sus propios prólogos—, todo ello como dictado por el afán de separar su vida literaria, externa, de su vida privada, íntima, hay que plantearse el verdadero perfil de la escritora. Si bien insistió en aquellos criterios de la misma manera en que mantuvo su seudónimo, descubierto en torno a la publicación de *Drames rurals* (1902), Caterina Albert no es de acuerdo con ellos un personaje al margen de la vida cultural coetánea. Ambiente familiar, lecturas, viajes, asistencia a estrenos teatrales, largas estancias en Barcelona lejos de la reclusión en L'Escala que ella mitificó la perfilan como personaje atento a su época. Nivel hacia el cual se proyecta una raíz de conocimientos ancestrales, la lengua y no poco del material después narrativo que le comunicó su abuela materna, Caterina Farrés i Paradís, según confesión de la escritora. Así se articula, tal vez, una perspectiva propia sobre el mundo con unos modos de escritura, los del modernismo literario y más concretamente los de la narrativa modernista catala-

na, permitiendo aflorar en una determinada superficie textual una realidad al menos nueva en las letras catalanas.

En este momento entiendo esa novedad en términos de aportación de un espacio narrativo femenino lingüísticamente tenso. Y en la medida en que considero que una tradición literaria progresa mediante la acumulación de ejercicios lingüístico-estéticos, como lector no pienso ajeno a ese logro el lenguaje narrativo de Mercè Rodoreda. Claro está, contando además con el filtro de su experiencia y otras significativas aportaciones como las de Virginia Woolf y Katherine Mansfield y los consejos de Francesc Trabal.

De mis primeras lecturas de Mercè Rodoreda recuerdo haber sentido que el proceso de irreparable metamorfosis o como poco modificación de su existencia en que entran los personajes de *La meva Cristina i altres contes* (1967) tendría su precedente inmediato en los niveles perceptibles de la enajenación-fuga en que se instalaba la «Colometa» de *La plaça del Diamant* (1962) en los últimos episodios de la novela. C. Arnau, en su continuada labor de estudio de la autora, nos ha explicado pormenorizadamente como el mundo que primero se literaturizó mediante el proceso de mitificación de lo cotidiano, finalmente se transgredió, hasta situarnos al otro lado del espejo para discurrir por lo eterno. Sería éste el espacio de *Quanta, quanta guerra...* (1980) y de la póstuma *La mort i la primavera* (1986), ya el de *Viatges i flors* (1980). Su narrativa, se podría decir, desde aquel rescicio que yo confesaba haber percibido, ha tendido a un lenguaje de universales que se expresa mediante estructuras y registros líricos. Si en la tipología de los personajes de sus obras eso se traduce en la representación del ser humano sin atender expresamente al sexo —la pareja protagonista de *Quanta, quanta guerra...*, «Eva»-«Adrià», es marcadamente andrógina— y eso, como se verá, supone un giro con respecto a las primeras novelas, el lirismo y la clave simbólica de su lenguaje sólo apura o exaspera las premisas establecidas en aquéllas.

Ese lenguaje había servido para que personajes-mujer se establecieran en un medio. Para que intentaran una relación desde su conciencia de mujer. Cabe pensar que la Mercè Rodoreda arropada en un entorno íntimo entrañable - a pesar de su temprano y equivocado matrimonio - e incorporada activamente a la vida cultural de preguerra y durante el conflicto civil, extrajera un perfil de personaje femenino sensible e imaginativo, ávida lectora en muchos casos, con relación sentimental fracasada ante otra figura, la masculina, rotundamente opuesta (v. C. Arnau, 1988: p. 159). Con algún ejercicio previo, *Aloma* (1938, ed. def. 1969) es el primer paso serio en ese sentido, donde la narradora ensaya la relevancia de los símbolos —el del mundo vegetal— y la poeticidad por condensación del subjetivismo y mediante la alusión y la elisión que dirige el relato a la densidad de acuerdo con C. Arnau (1988: p. 162).

Entre esa tensión interna y la geografía barcelonesa de la ficción, «Aloma» es la mirada desde y sobre un mundo que el exilio extirpará a Mercè Rodoreda. Desde allí, en *Vint-i-dos contes* (1958), la mirada es de cansancio, agotada a la hora de argumentalizar las situaciones de personajes perdidos de antemano. Pero C. Arnau (1988: pp. 166-167) advierte que en el ensayo de formas que en esa colección hay, está el inicio del hallazgo: el registro hablado, la eliminación del narrador, la voz del personaje ante el interlocutor mudo pero presente. Si todo eso anuncia la inmediata *La plaça del Diamant*, permitirá también la recuperación de un mundo, el robado, o al menos su inserción en él. Más tarde los referentes históricos en Rodoreda se harán añicos con el final del significativo título de *Mirall trencat* (1974) pero ya no por ninguna dolorosa extirpación sino porque llegó el momento de cruzar el espejo. Si en ese tránsito se aboga por la abstracción de los límites, como se dijo, no se abandona el útil expresivo que viene de los títulos anteriores.

Las novelas publicadas entre *La plaça del Diamant* y *La meva Cristina i altres contes* que, de acuerdo con lo dicho, inaugura el último ciclo de la narrativa rodorediana, perfilan ese código, verdadera frontera del relato en torno a la cual merodean los personajes. Desde allí auguran su visión del mundo mediante un registro lírico pero no desconectado de referentes reales, el que en la última y abstractiva etapa inventará flores y geografías y se pensará a través de los cuatro elementos. Por ahora *El carrer de les camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) y *Mirall trencat* establecen unos símbolos o cadenas de símbolos recurrentes para que el modelo femenino que inaugurara *Aloma* o el de la pareja de la cual forma parte reinterpreten su experiencia. El espejo, el agua —el mar—, el fuego —la llama—, el mundo vegetal —el jardín, determinadas flores y árboles—, los colores, el ángel... son el filtro dramatizador. Filtro utilizado, respectivamente en las tres novelas, por el discurso en primera persona, el de una primera persona que no es el eje de la ficción y el de un narrador en tercera persona. Utilización siempre coherente y densa.

Lo que establece *La plaça del Diamant* ante esa retórica es el propio aprendizaje del personaje, «Colometa», para instalarse en él y utilizarlo en su provecho. «Natàlia» tendrá que escapar del símbolo impuesto —la paloma que le usurpa el nombre, las palomas traídas por «Quimet» y que ella acabará por matar—, a los símbolos de su propiedad —las balanzas, el árbol— o que acaba por utilizar, apropiándose los aun dramáticamente —el cuchillo, el embudo, incluso el cuadro de la langosta—. En ese proceso el personaje pasa de ser «Colometa» —ella según «Quimet»— a ser «Natàlia» —ella según ella misma, asumida su vida— para acabar por ser «la senyora Natàlia» —su vida, plácidamente enajenada, casada con «Antoni», figura con función paternal—. Ese camino va de unos comportamientos mecánicos, rituales al establecimiento de un profundo subjetivismo y finalmente a un onirismo cargado de símbolos gratificantes tras un grito catártico: incluso la paloma puede reaparecer,

limpia, con toda su carga angélica. A favor de la constatación de ese periplo creo que hay incluso una modificación de la sintaxis monologada de la novela que avanza de las cadenas de coordinadas a la espiral de las subordinadas. Pero interesa ahora más saber donde se ha instalado Mercè Rodoreda para que la voz de «Natàlia» pueda trazar esa andadura. En el prólogo a *Mirall trencat* nos aclara:

«Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. Jo no puc dir sense que soni fals: «La Colometa estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms.» Tampoc no li puc fer dir directament «jo estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms». He de trobar una fórmula més rica, més expressiva, més detallada; no he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està. I perquè el lector vegi la desesperació de la Colometa em veig obligada a escriure: «I va ser aquell dia que vaig dir-me que s'havia acabat. Coloms, veces, abeuradors, menjadores, covadors, colomar i escala de paleta, tot a passeig!» «Espart, bola de sofre, bústxeres, ulls vermells i potes vermelles, tot a passeig! La golfa del terrat per mi, la trapa tapada, les cadires a dintre de la golfa, la volta dels coloms aturada, el cove de la roba al terrat, la roba estesa al terrat. Els ulls rodons i els becs punxents, el tornassol malva i el tornassol poma tot a passeig!» Jo no puc dir de la Cecília que «la primera vegada que va pujar al terrat va veure una estrella molt grossa cap a la banda de la muntanya» perquè no puc saber si va veure una estrella molt grossa en pujar al terrat. Però sí que li puc fer dir: «La primera vegada que vaig pujar al terrat vaig veure una estrella molt grossa.» És a dir, el personatge d'una novel.la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel.la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli. No he escrit mai res de tan alambimat com *La plaça del Diamant*. Res de menys real, de més rebuscat. La sensació de cosa viva la dóna la naturalitat, la claredat d'estil. Una novel.la són paraules.»

MERCÈ RODOREDÀ, *Pròleg a Mirall trencat*, Barcelona, Edicions 62, 1991, pp. 8-9.

Si las palabras hacen la novela, las palabras obedecen a una mirada ante el mundo que hay que nominalizar. Así se creó el mundo y en la medida en que todos lo recreamos léxicamente acabamos por instalarnos en él. «Natàlia», personaje-mujer, para cruzar ese umbral no cuenta con ningún guía. Nada semejante al «Pastor» tutelar de «Mila» en la novela de Víctor Català, ni siquiera la lectura como rito iniciático que hallan otras heroínas rodoledianas de contexto más cultivado. «Natàlia» sólo cuenta con el instinto y la conciencia de la gradual experiencia acumulada. Avanzamos con ella paso a paso en el perfilarse de esos referentes que le son propios. «Mila», con lo dramático de su trayectoria y la fuerza indagadora de su mirada, ha de detenerse un momento, después de consumarse la violación, para comprenderlo todo y hacer

encajar cada pieza de su propio mosaico (cap. XVII). «Natàlia» nos ha dado entrada a su mundo a medida que ella, urgida, delimitaba su semántica. Ejercicio de auto-aprendizaje cimentado en la primera persona narrativa que podemos ver en otro texto menos divulgado, *Isabel i Maria*, novela inédita e inacabada, publicada en 1991. Allí, en la segunda parte, *Diari de Maria (La casa nova)* leemos cómo el personaje comienza a hacer suyo el espacio:

«A poc a poc vaig començar a conèixer els meus carrers. Els nous. Les torres amb jardins, les enfiladisses avall de les parets, el vet per entre les branques, les entrades de les torres amb els graons de marbre de pinyonet, el sol de les diferents estacions que allarga o escurça les ombres. Les botigues de verdures i fruita, els adroguers, els plats i olles, la merceria. Jo, sola i lliure a l'hora d'anar a comprar. Fora de la casa on era, com si m'asfixiés una mica. Pel carrer podia pensar en el meu oncle Joaquim i de vegades m'havia d'aturar i tot perquè era com si el tingués davant meu...»

MERCÈ RODOREDA, *Isabel i Maria*, ed. de C. Arnau, València, Eliseu Climent, 1991, p. 219.

Aprendizaje en el que la palabra va dotando de valor personal a los elementos para que después el personaje se pueda explicar a través de ellos, una vez instalado en ellos. Es así como el lenguaje estrecha los lazos entre significante y significado, creando una densidad textual y un entorno simbólico y donde, repito que como lector, me vienen a coincidir Víctor Català y Mercè Rodoreda.

Si la primera lleva el personaje-mujer a un espacio en el que pueda reconocerse, y la segunda hace que ese personaje-mujer se establezca en él y nos lo narre, en lo que cabría meditar finalmente es en los niveles de conciencia de esa presencia, de ese recorrido. Montserrat Roig, que mediante su actividad periodística y su obra documental ha desempeñado una impenitente labor testimonial a favor de la memoria colectiva, en su narrativa ha evocado la historia de la burguesía del Eixample barcelonés. Aquí, para recuperar su memoria y su conflicto, traza una saga barcelonesa en la que los personajes femeninos son hilo conductor e imponen su propio testimonio: se puede hablar por tanto de *memoria femenina* de la historia a la vez que lo es de su presencia.

En la primera dirección, A. Broch (1980: pp. 76, 81) indica cómo en *Ramona, adèu* (1972) «... hi haurà, doncs, una relació dialèctica entre la història social i el procés individual dels personatges que explica i mostra una progressiva evolució política i clarament nacionalista dels personatges femenins»; y de *El temps de les cireres* (1977) dice que mantiene significativas «...

referències al context social, com la mort de Grimau que situa l'inici del seu exili, i la de Puig Antich que n'assenyala el final». Pero, en la segunda dirección, dentro de ese encuadre histórico, los personajes especifican diversos ángulos de la individualidad femenina: en la primera novela abuela, madre y nieta son personajes a través de sus respectivas vidas sentimentales y eso va concediendo luz a la creciente conciencia femenina; y en la segunda, si «Natàlia» se exilia en parte es por el rechazo paterno a causa de su aborto y a su regreso lo que indagará es la significación femenina de las mujeres de la familia «Calvet i Miralpeix». Esa compensación entre historia y experiencia estimo que es importante por ser la que impone el punto de mira. Hasta tal punto pesa ese segundo nivel que de *Ramona, adéu* se ha podido escribir que más que una estructura interrelacionada como saga familiar es la biografía de tres personajes femeninos, tres relatos encadenados y sucesivos (A. Broch, 1980: p. 73). Y es ese modo de articular el relato en una doble dirección que deseará ser complementaria el que sigue imponiéndose en las novelas posteriores, aunque argumentalmente se practique un corte preferentemente sincrónico con respecto al tiempo histórico de la propia autora: es el caso de *L' hora violeta* (1980) con los tres personajes femeninos —«Norma», «Agnès», «Natàlia»— y las soluciones feministas que van destilando las situaciones, y el de *L'òpera quotidiana* (1982) con el paisaje de tres historias de amor y de la comprensión de la relación amorosa según cada personaje.

Ante todo lo esbozado, es más fácil y más objetivo hablar de *literatura feminista* en el caso de Roig, incluso de Rodoreda y de Català cuando tratan ciertas problemáticas, por trabajar con elementos temáticos y argumentales, siempre más constatables, que no caracterizar una *escritura femenina* como he intentado con Català y Rodoreda sobre la base de ciertos perfiles simbólicos y semánticos que acaso pudieramos hallar en determinados narradores. Roig, por su parte, no parece trabajar con la carga simbólica de las otras dos narradoras y eso limita su entrada en el registro y la estructuración lírica, o de un cierto lirismo que tal vez es lo que permite hablar de ese *lenguaje narrativo femenino*. Quizás a eso se ha referido la propia autora en las ocasiones en que ha alabado el lenguaje de Isabel Clara Simó y de Carme Riera al tratar la temática erótica en *Júlia* (1983) y en *Epitel.lis tendríssims* (1981) respectivamente. A ella es la utilización del monólogo lo que la mantiene más cerca de esas cuotas. Tal vez sea *La veu melodiosa* (1987) la novela que alivia el horizonte balzaquiano de Montserrat Roig. El mismo escenario —un piso del Passeig de Gràcia, el patio de Lletres de la Universitat Central, Montjuich— sirve, mediante una estructura musical, para relatar el paso desde un mundo mítico a la realidad de un personaje masculino marcadamente literario. Virado así el timón de la creación, la crítica que reseñó en el momento de su aparición la novela pudo ordenar en torno a ella adjetivos como lírica, poética, y hablar de acceso a lo simbólico y a la ternura. «L'Espardenya», cuya fealdad salvaguarda su abuelo en un mundo cerrado y redime a los seres *normales* en

su salida al exterior, es un personaje de sensibilidad extrema que éstos últimos sólo entenderán cuando vayan escapando a sus efímeras circunstancias. Tras él se teje una educación femenina, buscada conscientemente por su educador para sus primeros años, los conductores de su sensibilidad:

«La cuina va ser la seva primer llar. Allí observava com la Dolors encenia amb carbó la cuina econòmica i en foragitava tot de dimonis escuats. I també com emmidonava els colls i les camises de l'avi. Sovint ajudava la minyona a plegar llençols de fil que feien olor de farigola. El senyor Malagelada havia prohibit que el nen sentís la ràdio i la Dolors li cantava cançons antigues.

La dona va intentar de recordar tot el que havia vist i viscut abans de la guerra i, seguint les ordres del seu senyor, anava destriant els records dolços dels desagradables. Va tornar a la seva infància, al poble, i elegí les millors imatges d'un temps esborrat. Li va explicar que, de petita, veia una muntanya que a cada hora canviava de color, verda al matí, grisa al vespre i negra a la nit. Quan nevava, era de plata. No li parlà de la fam que passava i dels crits del seu pare, de bon matí, quan calia anar a munyir les vaques. Entre d'altres coses, perquè ho havia oblidat. Li féu sentir el flabiol d'un pastor imaginari i l'acordió d'un vell pagès. I l'Espardenya creia que el camp era bell i els pagesos uns éssers feliços.

Als sis anys, l'Espardenya ja coneixia totes les feines de la casa. Pensava que l'olor de resclosit era una olor normal i que totes les cases eren fosques i silencioses. Mai no preguntava a qui pertanyien els passos que arribaven des de l'escala ni tampoc demanava per què se sentien sorolls des del carrer. Creia que la vida era silenci i fosc. El seu món existia molt lluny d'aquí, i potser algun dia el coneixeria. Eren les mil llegendes que li havia explicat la Dolors, els dos-cents romanços tristos que li havia cantat. Sense moure's de casa, havia recorregut tot el país anant a tota brida damunt el cavall del comte Arnau».

MONTSERRAT ROIG, *La veu melódica*, Barcelona, Cercle de Lectors, 1990

Sobre ese origen progresará la relación sobre un personaje de psicología específica y protagonismo no físicamente femenino, relación expresada por una voz narradora femenina, lo cual nos podría llevar a hablar de la formulación del discurso narrativo desde la perspectiva femenina sin tener que sujetarse al mundo de la mujer. Pero debemos avanzar para ir terminando.

El texto transcrito de Roig nos sitúa en uno de los lugares oraculares de la cultura femenina, la cocina, de donde emana una tradición ancestral y un código expresivo que la crítica feminista no ha tenido problema en reconocer a pesar de que ese mismo lugar pueda entenderse como signo de la reclusión social practicada con la mujer. Montserrat Roig ha insistido en la relevancia de otros lugares equiparables como las ventanas, las balconadas y las galerías

de las casa del Eixample que en conferencia a ella dedicada C. Riera (1993) identificaba como gineceo de las casas barcelonesas. Ahora bien, hay que ser conscientes que esas fuentes de un mundo propio de la mujer y los espacios que conforman no bastan para justificar una escritura per se, en primer lugar, y, en segundo lugar, si son propiedad de la cultura femenina no lo son sólo de la sensibilidad femenina. Pensemos en el jardín y permítanme ser un tanto malévolos y sacar a colación que, así como para Català hemos destacado una informante mujer, hay que saber que quien imbuó el deleite por lo vegetal que tanto marca el mundo rodorediano fue su abuelo Pere Gurgui. Pero volviendo a la cocina pensemos que, cuando más gente ha visto que leído *Como agua para chocolate* y *El festín de Babette*, según los textos de Laura Esquivel y de Isak Dinesen, deberíamos aceptar que lo visto es merced a la cámara de Alfonso Arau (1992) y de Gabriel Axel (1991). Si significativo es el mundo culinario de las primeras no lo es menos la mirada de los segundos. Incluso cabría hablar de la apropiación de esos espacios por los narradores, aunque habrá que reconocer que, cuando los hombres nos hablan narrativamente y por sí solos de cocina —Marco Ferreri, Peter Greenaway—, nos están hablando de otra cosa. Es la diferencia entre lo cotidiano y la celebración barroca y casi siempre sexual frente a la sensual de la cocinera callada de cada día. Tan distinta del cocinero de domingo. Pero, sin extraviarnos, meditemos hasta qué punto la recuperación de un código puede justificar una literatura. Ni siquiera la forma emocionada o distinta de transmitir esos elementos es suficiente para ello. Montserrat Roig, recuperadora de la memoria femenina, advierte que «... la reivindicació històrica és una cosa ben diferent de la reivindicació literaria, aquesta ha de desconfiar de totes les lleis, tant les oficials com les marginals». El posible documento histórico no se puede esgrimir siempre como documento literario; éste, de hombres o de mujeres, no puede ser una receta y pienso que, recuperadas por la mujer algunas de las parcelas humanas prohibidas o usurpadas, no puede desperdiciar su experiencia en etiquetadas topificaciones. Previamente a las palabras anteriores, Roig escribe:

«Bé, les escriptors ja no som l'objecte passiu que necessita el diable per a tenir veu de subjecte, ni tampoc dones que escrivim perquè necessitem, *només*, expressar la nostra condició sexual. I, si no escrivim per a la posteritat, tampoc no ho fan ells. La por és compartida. Els llibres dels uns i de les altres poden desaparèixer, Fahrenheit 451 no farà discriminacions. Ni nosaltres som «natura» ni ells són «cultura». El misteri de la paraula no dita ha estat resolt. Ara sabem que les imatges femenines creades per l'home no ens defineixen, però hem d'admetre que tampoc no ens protegeixen. Les escriptores, com ells, comencem a patir el síndrome del desterrament. Em refereixo, és clar, als escriptors i a les escriptores que han apostat fort per la literatura. Els altres i les altres no tenen aquestes preocupacions; juguen a escriure amb el manual damunt la taula.

La dona ja no és, en relació a ells, ni santa, ni prostituta, ni mare. S'escapa a tota definició i mirem l'U com el nostre Altre, qui sap si la part fosca de nosaltres mateixes. Hem descobert, amb penes i treballs, l'ambigüitat de les paraules *femení* i *masculí*. Tot plegat, un nou embolic».

MONTSERRAT ROIG, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida. Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir*, Barcelona, Edicions 62, 1991, pp. 68, 67.

Sólo quisiera suscribir esas palabras y añadir que desde la consciente *literatura de mujer* que de ese juicio debe emanar, lo que espero como hombre es ser objeto literario de una literatura de sujeto mujer. Y si alguna mujer se ha sentido en ocasiones incómoda con «Emma Bovary», quiero decir que yo no renuncio a los hombres, por ejemplo, de Duras y de Yourcenar. Si acaso los de estas escritoras les parecen sexistamente sospechosos, y por eso cómodos para el lector masculino, espero los títulos de las lecturas que ustedes me puedan aconsejar.

I.3. Indicaciones bibliográficas

— Sobre la mujer sujeto-objeto en la literatura catalana contemporánea:

AA.VV. (1988): *Literatura de dones: Una visió del món*, Barcelona, La sal, edicions de les dones.

CHARLON, A. (1990): *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, Barcelona, Edicions 62.

GABANCHO, P. (1982): *La rateta encara escombra l'escaleta. (Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona)*. Barcelona. Edicions 62.

— Sobre las autoras tratadas:

— Víctor Català - Caterina Albert i Paradís:

MONTOLIU, M. de, CAPMANY, M. A. (1972): *Pròleg y Epíleg a Obres Completes* de Víctor Català, Barcelona, Selecta.

PRAT, E., VILA, P., coord. (1993): *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, Barcelona, Ajuntament de l'Escala - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— Mercè Rodoreda:

ARNAU, C., (1982): *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62.

(1990): *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.

(1992): *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.

— Montserrat Roig:

AA.VV. (1992): *Memorial Montserrat Roig: cicle de conferències*, Barcelona, Institut Català de la Dona.

- Ver para las tres autoras sendos estudios en M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vols VIII (1986) y XI (1988).

II. CARMERIERA: *QUE HI ES N'ANGELA?* COMENTARIO*

Dado que se dispone para seguir el comentario del texto original catalán y la traducción castellana, habría que advertir qué supone para la autora ésta última con respecto al primero. Carme Riera ha señalado en repetidas ocasiones que ella es de la opinión de que la literatura no debería ser traducida porque en esencia es intraducible. Por eso como, llevada por el contexto español y el bilingüismo del espacio catalán inmediato a su creación, sabe que sus textos están de antemano predestinados a la doble edición en catalán y en castellano, ha optado finalmente por la doble *versión*. La autora ha explicado en ocasiones cual es su actual proceso de escritura que le hace ir versionando su original catalán en castellano casi a la par que el primero crece en sus páginas. Y en cualquier caso le gusta poder acabar la *versión* castellana antes de haber hecho la entrega editorial del texto catalán. De este modo sigue preservando su posibilidad de modificar los textos y matizarlos antes de su publicación.

Pero en otras ocasiones se ha planteado la *traducción-versión* como medio para difundir un texto previo. En estos casos ha sido muy cauta en el desarrollo de ese ejercicio y se ha preocupado por estar cerca de la persona con quien lo ejecutaba. Se eliminaba así el riesgo a ver y leer a posteriori un texto

*Edición del texto:

Que hi és n'Angela, en *Te deix, amor, la mar com a penyora*, pròleg de G. Frontera, Barcelona, Laia, 1975.

¿Está Andrea?, por favor, en *Palabra de mujer*, Barcelona, Laia, 1980.

junto a un título suyo y en el que pudiera no reconocerse. *Palabra de mujer* (1980) es el volumen castellano que, surgido de su trabajo con Luisa Cotoner, ofrecía al lector castellano su anterior producción catalana de relatos. Allí se incluía *Que hi és n'Angela? (Te deix, amor, la mar com a penyora, 1975)*, transformado en *¿Está Andrea?, por favor*.

En este caso, de texto a texto, de original a *versión*, uno podría preguntarse cuáles son las sustituciones. Alguna claramente reconocible. La del propio nombre reclamado —«Andrea» por «Angela»—. Otras de matiz como la sustitución de la tonadilla escuchada o el cambio de modismos y frases hechas. Algunas no pasan de ser guiños y complicidades como la que después apuntaré sobre las horas. Creo que poco más. Tal vez una prueba sutil para que aceptemos que siendo el mismo argumento, cada expresión lingüística conlleva un mundo, un texto. Seguramente, una prueba —«Andrea» por «Angela»— del respeto a la naturaleza propia que debemos hallar en cada texto. El comentario nos estará permitido sobre esa doble base textual, aunque yo me referiré a la catalana.

Argumento: Una mujer vive solitariamente su rutina de cada día, encerrada en su casa y sin contactos, hasta que decide marcar números telefónicos al azar para escuchar voces e imaginar otras vidas en los breves segundos que tardarán en decirle que se ha equivocado de número. Un día, alguien, la «Angela» por quien ella pregunta retóricamente, le contesta: irá a su casa. La mujer vive la expectativa de esa visita hasta que racionaliza a su manera por qué no ha llegado y, sola, sigue marcando números de abonados desconocidos y preguntando por ella.

Estructura: Si la crítica sobre la naturaleza del relato moderno dice que su esencia es la de la condensación narrativa para sugerir, desde la brevedad, una historia más profunda y compleja, Carme Riera acierta a dar con ella mediante el engarce de una serie de secuencias. Perfectas en su trazado, articulan entre ellas una tensión dramática que sugiere toda la trayectoria del personaje antes y después del episodio central que el relato capta. Revisemos la estructura:

Secuencia 1ª: Con frases cortas y directas, con una casi absoluta carencia de subordinadas y, significativamente, en pretérito imperfecto - un punto indeterminado en el pasado - se construye el espacio en que la mujer lleva viviendo desde hace tiempo. Tras el cristal contempla el paisaje externo e interno, desgastado y mudo, de su soledad. La gente de la calle no llega a oírla y aunque puedan pasar cada día a la misma hora siempre serán unos desconocidos y, desde luego, jamás sus interlocutores. Por su parte, en la casa, los ruidos caseros,

«El cruixit d'un moble, el soroll d'una gota d'aigua (el grifó del rentador no tancava bé)...» (p. 54).

no hacen otra cosa que sobresaltarla. Su situación podría ser pasto de cualquier insensible ladrón:

«Qualque lladre que hagués vetllat amagat dins una entrada, hauria pogut aprofitar qualsevol dels moments que no passava ningú per entrar...» (p. 54).

Carme Riera sólo da un punto de referencia en medio de ese vacío y silencio espacio-temporal: la tarde del domingo en que todo parece acrecentarse (p. 54). El personaje parece haber desistido hace tiempo de comunicarse. Tanto que ya le daría vergüenza. Y se resigna a ese modo de vida. Su existencia va y viene rutinariamente —una y mil veces la misma insulsa peripecia— como su labor en sus agujas de tejer:

«... les agulles davall el braç, passada ve, passada va, teixia una *mañanita* color de rosa...» (p. 54).

Es este un retrato mudo, de ángulos fijos y movimientos tan pausados, comedidos y rutinarios que rozan —dramáticamente— lo estático y lo atemporal. El personaje que en él habita está irremisiblemente extraviado en los límites firmes de su espacio. Sin escapatoria.

Secuencia 2.^a: El relato replantea su propia naturaleza cuando el personaje opta por modificar su comportamiento transgresoramente. Frente al tiempo vago y la actuación rutinaria, se opone un momento y una decisión por su parte:

«Un dia, després de pensar-ho una bona temporada, decidí provar sort» (p. 55).

Un punto en el tiempo —un día—, una línea de salida - pretérito perfecto - y una voluntad de actuar, saltando sobre las fronteras antes asumidas. El personaje no obstante parte indefenso: abre el balcón e intenta una primera aproximación con una muchacha que pasa por la calle. Falto de todo tipo de aprendizaje y experiencia, fracasa em ese primer intento. La muchacha

«... li tragué la llengua per tota resposta mentre marxava més aviat que de pressa» (p. 55).

El personaje, sorprendido en su vulnerabilidad, se recluye más en su escondite. Pierde la confianza que había ido ganando en la gente que pasaba a fuerza de verla. Comienza a sentir peligroso su antiguo hábito de mirar tras los cristales —«... ho començà a considerar perillós» (p. 55)— y acaba por recurrir a lo más anónimo, el teléfono, que si por una parte barre del texto la presencia plástica de la mujer, por otra la dota de palabra. En esta misma secuencia, por tanto, habría que incluir los primeros ensayos de contacto telefónico que practica. Por sus resultados, que son los que le permiten salir de la zozobra anterior. Sin por ello arriesgarse —«... preservant la seva intimitat: amb l'avantatge de no ésser reconeguda» (p. 56)—, pero descubriendo un nuevo deleite que comienza a ser adición —«... sis números marcats a l'atzar, obeint, però, a una necessitat» (p. 56)—.

En cada ocasión, en cada llamada, ella pregunta por «Angela» y, mientras le explican que allí no vive nadie así llamado o se impacientan ante su insistencia, ella imagina la vida del anónimo interlocutor o conoce la tensión de una voz importunada. Placeres hasta entonces desconocidos. Y en torno a los cuales «Angela» va corporeizándose:

«...n'Angela s'havia convertit en una amiga amb qui desitjava molt xerrar - una mica gran, ulls foscos, fadrina o tal volta vídua, tenia la mà trencada per al ganxet -...» (p. 57).

De esa experiencia repetida tarde tras tarde, jugando con los números, ella, casi ritualmente preparada, queda dispuesta para la gran pirueta del relato: nuevamente la precisión de otro día y otro pretérito perfecto deja liquidado otro paréntesis temporal y cierra y abre secuencia narrativa.

Secuencia 3ª: Ella repite su pregunta, alguien le dice que espere un momento y «Angela» está al teléfono: la llama por su nombre, «María» —ella ignominada hasta ahora—, le dice que salía a su búsqueda para ir al cine, que si está enferma no obstante irá a visitarla, que en nada está en su casa... El diálogo es sorprendentemente normal. Normal por lo ágil y por la familiaridad de las comunicantes. «Angela» habla a otra María de quien es amiga y la «María» del relato escucha a su amiga «Angela» creada llamada tras llamada.

No hay por tanto más que esperar su llegada y preparar la estancia. La vivienda queda y mortecina de la primera secuencia se llena de movimiento

—«Maria» de aquí para allá, poniendo orden—. Detalles positivos adornan la casa y a su misma propietaria —«Escollí una camisa massella de randes; havia pertanegut a la seva mare, que no l'estrenà; era de roba de fil, finíssima» (p. 59)—, y se vacía de miedos —«El lladre ja no pujarà avui, a més, si hi ha n'Angela ja no em trobarà tota sola. Serem dues, si no per a defensar-nos, almenys per a cridar...» (pp. 59-60).

Es también significativo como en esta secuencia aparecen referencias temporales concretas: «Angela» le dice que habían quedado en verse a las seis y ya son menos cuarto, las siete menos cinco en la versión castellana; sigue la conversación y mientras en el original catalán sigue siendo la hora aproximada de un cuarto para las seis, en la versión castellana ha transcurrido un minuto; en cualquier caso, en una hora o en un rato llegará a visitarla. Una hora para poner la casa en condiciones, una hora —un tiempo con principio y fin— para «Maria» que apenas acababa de salir de los pretéritos imperfectos...

Secuencia 4ª - epílogo: El tiempo vuelve a desbordarse sobre el reloj. Las horas pasan y «Angela» no llega. Hay un segundo de particular lógica en la mente de «Maria»: no le dio la dirección, la llamará y lo hará ahora. Pero no logra reconstruir el número telefónico tras el cual respondió «Angela». «Maria», de nuevo sin nombre, vuelve a caer en las llamadas inútiles. Su insistencia, no obstante y hasta la pregunta con que se cierra el texto, nos localiza peligrosamente a los lectores entre el final esperanzado - sólo para «Maria» - o la contemplación conmisericordiosa de un personaje finalmente enajenado. «Maria», de nuevo y en cualquier caso, vive otra vez barrida por el flujo del tiempo sin puntos de flexión: «Passaren els dies...» (p. 61).

Siempre me ha costado imaginar cuál será el alcance que Carme Riera, como lectora de su propio texto, ve en esa interrogación final. Tal vez ninguno de los dos polos opuestos a los que se ha hecho referencia. Aunque quizá esta preocupación por mi parte sea inútil pues la autora ha repetido que nunca se relee pues le produce horror. Puede que todo sea, en el relato, materia al servicio de la contemplación lírica de la cara más cruel del azar. Y también, quizás, la dignificación intimista del segundo de plenitud que le debería estar permitido a todo ser humano.

Pero ni lo uno ni lo otro impide interrogarse hasta dónde llega la pregunta final y constante del personaje. Guillem Frontera, al prologar la primera edición del volumen de relatos de Carme Riera donde se incluía el que aquí interesa, decía que los personajes de la autora son seres inciertos en su naturaleza que están condenados a perder en su experiencia biográfica y social porque no conocen las reglas del juego ni nadie se las ha enseñado. Sin embargo, todos ellos, casi todos ellos intentan la experiencia de la plenitud mediante la rela-

ción con otra persona o personaje. Eso hará doblemente cruel su derrota, porque en ella se une la renuncia a la desolación. Y sin embargo, nada sería posible, ni el propio texto llegaría a existir, sin ese impulso por suicida que sea. Por eso, en una ocasión en que tuve que acercarme al estudio de la narrativa de Carme Riera hablé de *geografía del encuentro*: el espacio textual existe en la medida en que alguien ansía a otro alguien.

El relato aquí tratado es seguramente una de las miradas más cariñosas, más enternecedoras de la autora sobre ese *leit motiv* constante en su producción. Y el doble adjetivo *cariñosa* y *enternecedora* no exime el de *aterradora*. Por que si *Que hi és n'Angela?* tiene, más allá de su argumento, un tema, éste es el de la soledad y la incomunicación. Soledad absoluta desde la que viene y hacia la que va irremisiblemente «Maria». Pero, ¿y el azar? ¿y, en todo caso, esas horas de zozobra?

Habría que informar a los factibles lectores de Carme Riera que si el *aprendizaje* de «Maria» es todavía una experimentación sin resultados definitivos, ese capítulo es hoy un eslabón de una cadena evolucionada. Escribía la autora:

«... allí, en los cuentos, predominaba la exploración lírica del mundo de las sensaciones, el tono elegíaco y el mundo de los recuerdos del alma femenina, espectadora de unos hechos que la memoria recupera del fondo del tiempo. Ahora, en la novela, esta mujer pasa a ser un elemento activo que no quiere renunciar para nada a sus decisiones»

Letras españolas (1976-1986), Madrid, Castalia - Ministerio de Cultura, 1987, p. 251.

Es una afirmación que vale para textos posteriores como *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981), *Qüestió d'amor propi* (1987), *Joc de miralls* (1989) y *Contra el amor en companyia* (1991). En estos títulos las mujeres protagonistas asumen, precisamente, su protagonismo y, si pueden, trazan la peripecia venidera del encuentro consumado. Pero eso no era todavía posible para la «Maria» de *Que hi és n'Angela?*, para la solitaria anónima de quien sólo episódicamente oímos —oye ella misma— su nombre en boca de otro personaje. Carme Riera concentra en ella la visión de cómo la ausencia o lapsus de una historia, la no-historia, puede ser por sí misma la única historia posible de un personaje. Y lo hace trabajando ágilmente el desarrollo secuencial del relato que traza con limpieza un semicírculo con su subida y su bajada; y valiéndose magistralmente de los tonos y registros lingüísticos: sosegado y descriptivo en la primera secuencia; retóricamente formal en las primeras lla-

madras telefónicas de la segunda secuencia; familiar en la conversación con «Angela» y dinámico en la transformación del entorno, a la espera de su visita, durante la secuencia tercera; crecientemente desolador en la cuarta. Mediante la tensión lingüística así desarrollada, sino manipulada, se capta la atención a favor de la tensión argumental para trascender la tierna anécdota. Carme Riera cuida ese presupuesto desde un a priori a la composición del texto. Conscientemente, la autora ha explicado:

«A mi juicio, el primer aspecto que el emisor tiene en cuenta al ponerse a escribir es el del punto de vista: desde dónde se cuenta la historia y quién la cuenta constituyen los supuestos previos a cualquier texto. La elección de la voz y el modo de esa voz —eso es, el tono— no surgen, como puede ocurrir con la acción, a veces del propio texto, ni se van imponiendo a través de la escritura, como también ocurre con algunos personajes, sino que vienen determinados por el autor desde fuera, desde antes de comenzar a escribir»

C. RIERA, *Grandeza y miseria de la epístola en El oficio de narrar*, coord. M. Mayoral, Madrid, Cátedra - Ministerio de Cultura, 1989, p. 154.

En nuestro relato, la voz es una tradicional y omnipresente tercera persona que ha elegido los tonos y registros oportunos en función de la creciente tensión que debe explicitar el argumento. Mediante el acercamiento gradual —de la descripción anónima a los primeros ejercicios verbales de «Maria»— a la normalizada conversación entre ella y «Angela», se nos concede acceder a la oportunidad efímera de la felicidad de «Maria». La que, pasajera, se esfumará. Aquélla por la que, ya por siempre, «Maria» interrogará a medida que de nuevo el tono lingüístico se despersonaliza.

Sería importante, ya para acabar, destacar ese segundo de efímera plenitud que, ya dije, pienso que es el elemento que Carme Riera rescata de su argumento, el que se teje entre dos situaciones atemporales. En el mismo texto antes citado, Carme Riera —tratando de la utilización de la estructura epistolar en otras narraciones suyas— advierte que no le interesa tanto la contestación como el mensaje que su personaje proyecta. «Maria» llegará a recibir en primer grado una contestación aunque surja de un equívoco. Después sólo le estará permitido emitir vanamente su interrogación. Tal vez a la espera de que el azar vuelva a actuar.

III. CRITICA REFERIDA

- ARNAU, C. (1988): *Mercè Rodoreda en Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. XI (pp. 157-190).
- BROCH, A. (1980): *Literatura catalana dels anys setanta*, Barcelona, Edicions 62.
- CASTELLANOS, J. (1986): *Víctor Català en Història de la Literatura Catalana* de M. de Riquer - A. Comas - J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. VIII (pp. 579-623).
- GÓMEZ ÍÑIGUEZ, L. (1993): *El símil en «Solitud»: la evolució lingüístico-literaria de Víctor Català (Del folletí a la modernitat)*, *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, a cura d'E. Prat i P. Riba, Barcelona, Ajuntament de l'Escala - Publicacions de l'Abadia de Montserrat (pp. 224-246).
- MAYORAL, M., coord. (1990): *Escritoras romàntiques espanyoles*, Madrid, Fundació Banco Exterior (v. Carme Riera, *Entre tinieblas: escriptoras romàntiques de las Baleares*, pp. 167-176)
- ORTEGA ROMÁN, J.J. (1993): *Posibles modelos estructurales en las secuencias de «Solitud» de Víctor Català*, *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Caterina Albert i Paradís «Víctor Català»*, a cura d'E. Prat i P. Riba, Barcelona, Ajuntament de l'Escala - Publicacions de l'Abadia de Montserrat (pp. 352-370).
- RIERA, C. (1993): *Montserrat Roig: la otra mirada de Barcelona, Segundo Coloquio Ibérico. La literatura de observación: semblanzas, descripciones, paisajes*, Programa Joan Maragall, Fundació Ortega y Gasset/Fundació La Caixa, Madrid, 18-19 de novembre de 1993.